

## **Shakespeare : les thèmes philosophiques et dramatiques**

### **D'amour, de violence et de théâtre**

#### **Remarque préliminaire.**

Ce texte ne reproduit pas le cours donné à l'UTAQ en hiver 2007 : il est la fusion du cours qui fut préparé par écrit, le cours qui a été bel et bien donné et qui intégrait les questions et objections des étudiants, et le cours qui a été repensé *a froid*. En conséquence, ceux qui ont assisté au cours trouveront des remarques qui ont été préparées mais éliminées lors de la prestation en classe, ne retrouveront pas certaines considérations faites à brûle-pourpoint, et découvriront des corrections ou additions faites après coup.

#### **Plan de cours.**

Pendant dix semaines, nous examinerons quelques questions philosophiques à la lumière d'œuvres dramatiques du plus grand des dramaturges anglais.

Les questions abordées seront d'ordre politique, psychologique et esthétique. Plus exactement, nous nous interrogerons sur le pouvoir politique et l'éducation, sur l'amour et la jalousie, sur le pouvoir de l'art.

Les œuvres examinées seront *Roméo et Juliette*, *Titus Andronicus* et *Othello* (tragédies) et *La Tempête*, *Le Marchand de Venise* et *La Mégère apprivoisée* (comédies).

Le calendrier des travaux est le suivant :

1<sup>ère</sup> semaine : Présentation des thèmes, du mode d'analyse et du contexte historique.

2<sup>e</sup> semaines : la magie du théâtre (*La Tempête*)

3<sup>e</sup> – 5<sup>e</sup> semaines : la tragédie de l'amour (*Roméo et Juliette* et *Othello*)

6<sup>e</sup> – 7<sup>e</sup> semaines : le problème du pouvoir politique (*Titus Andronicus* et *Le Marchand de Venise*)

8<sup>e</sup> – 10<sup>e</sup> semaine : la comédie de l'amour (*La Mégère apprivoisée* et *Le Songe d'une nuit d'été*)

Les notes de cours offriront une traduction originale de *La Tempête*. Les autres œuvres pourront être trouvées chez tout bon libraire. Les étudiants qui peuvent lire les pièces directement dans l'anglais pourront le faire, mais les discussions lors des rencontres s'appuieront sauf exception sur des traductions françaises.

Une liste de traductions accessibles, ainsi que des sites Internet utiles, sera présentée dès la première rencontre.

### **Quelques informations utiles.**

On trouve chez les libraires et dans les bibliothèques des éditions nombreuses des pièces de Shakespeare, éditions anglaises, françaises et bilingues.

Les éditions Robert Laffont (collection Bouquins) offrent des traductions solides, établies selon les connaissances les plus avancées. C'est la version la plus complète et la plus prisée de l'ensemble des œuvres de Shakespeare, du moins en langue française.

Les éditions Garnier Flammarion offrent des pièces individuelles.

Soit *Roméo et Juliette* (édition bilingue), *Othello*, *Titus Andronicus*, *La Mégère apprivoisée* (édition bilingue) et *Le Marchand de Venise* (édition bilingue).

On trouvera sur Internet le texte des pièces de Shakespeare aux sites suivants :

en anglais : <http://www.bartleby.com/70/>

en français :

*Roméo et Juliette* :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200703p>

et :

[http://fr.wikisource.org/wiki/Roméo\\_et\\_Juliette](http://fr.wikisource.org/wiki/Roméo_et_Juliette)

*Othello* :

<http://fr.wikisource.org/wiki/Othello>

*Le Marchand de Venise* :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200701x>

Sur l'homme et l'œuvre, on peut consulter Wikipedia :

en anglais :

<http://en.wikipedia.org/wiki/Shakespeare>

et :

[http://en.wikipedia.org/wiki/Shakespeare%27s\\_plays](http://en.wikipedia.org/wiki/Shakespeare%27s_plays)

puis en français :

[http://fr.wikipedia.org/wiki/William\\_Shakespeare](http://fr.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare)

e

À partir de ces deux pages de Wikipedia, on trouvera en anglais et en français des commentaires de chacune des pièces de Shakespeare et donc de celles que nous examinerons ensemble.

### **Quelques remarques d'introduction.**

Lors de cette première rencontre, je vous présenterai quelques remarques d'introduction placées sous trois rubriques ; elles sont, dans l'ordre : quoi ? pourquoi ? comment ? En somme, je vous expliquerai ce que nous ferons ensemble pendant les neuf semaines à venir, ensuite pourquoi nous le ferons, et enfin comment nous le ferons. En revanche, je me permets de chambouler tout de suite l'ordre de ces remarques pour signaler que je commencerai chaque rencontre avec des brefs extraits de films récents qui présentent des pièces de Shakespeare. Vous venez d'en voir le premier exemple.

Je vous offrirai aussi entre la première demie et la seconde demie de chacune de nos rencontres des chansons et des musiques qu'on a entendues ou qu'on pouvait entendre durant les pièces de Shakespeare, ou des œuvres musicales écrites et jouées à son époque.

### **Quoi ?**

Je commence donc avec ma première question : quoi ? En somme, que ferons-nous pendant près de vingt heures ? Nous examinerons, le titre du cours le dit, quelques thèmes philosophiques et dramatiques de l'œuvre de Shakespeare. Ce qui conduit à des sous-questions auxquelles je m'efforcerai de répondre.

### **1. Qu'est-ce qu'un thème philosophique ? Ou encore qu'est-ce que la philosophie ?**

Il semble que les philosophes, ou du moins les professeurs de philosophie (et les professeurs de philosophie à la retraite), ne font rien d'autre que de

répondre à cette question. Les mathématiciens n'ont pas à rendre compte de leur discipline ou la justifier, les astronomes et les économistes non plus ; ils peuvent d'autant mieux se consacrer aux mathématiques, aux astres et à l'économie. Mais les philosophes doivent expliquer (et souvent justifier) l'exercice intellectuelle qui porte le nom *philosophie*.

Allons-y donc. Qu'est-ce que la philosophie ? La philosophie est une discipline intellectuelle qui examine les fondements, d'abord les fondements des choses, mais aussi en conséquence les fondements des savoirs. Un exemple suffira : les mathématiciens examinent la quantité, par exemple les nombres et les figures et comment ils *fonctionnent* ; pour leur part, les philosophes se posent la question, et s'efforcent de répondre à la question : qu'est-ce que la quantité ?

On pourrait se demander pourquoi on ferait cela, et j'y reviendrai sous peu. Avant d'y répondre, je peux dire que les philosophes n'ont en fin de compte qu'une seule réponse à cette question du pourquoi de la philosophie : parce que la quantité est une partie essentielle de notre vie (le temps, l'économie, nos corps, les corps célestes et les figures mathématiques qui nous entourent sont tous déterminés par la quantité) et qu'une vie consciente est une meilleure vie qu'une vie inconsciente. Pour le dire autrement, ne pas connaître la quantité, c'est d'une façon ou d'une autre ne pas connaître ou mal connaître le temps, l'économie et les corps de diverses sortes, c'est-à-dire méconnaître la vie. Donc la philosophie s'interroge sur les fondements des choses, ce qui implique qu'elle porte sur les choses dans leur généralité, dans leur universalité, ou, selon la formule que je préfère, sur les choses dans leur totalité.

## **2. Les parties de la philosophie.**

La philosophie est donc une discipline bien vaste ; en conséquence, et malgré le fait qu'elle vise les choses dans leur universalité, elle comporte plusieurs secteurs.

Il y a, par exemple, la logique, qui examine comment l'être humain, l'animal raisonnable, raisonne sur tout. Grâce à la logique, on saura distinguer entre une comparaison et un exemple, entre un raisonnement valide et un sophisme, entre une induction et une déduction.

De plus, il y a, par exemple, l'épistémologie, qui étudie les sortes de savoir humain sur tout ce qui existe : un épistémologue examine, entre autres, comment les scientifiques font de la science et les différentes sortes de sciences et leurs différents degrés de certitude et de précision.

Il y a aussi les philosophes qui s'appellent métaphysiciens : ce sont des philosophes qui réfléchissent sur ce qui dépasse la nature (d'où les termes grecs *méta tês phusikês* qui est à l'origine du mot français) et dont dépend tout ce qui existe, que ce *dépassant* soit Dieu, ou l'éternité, et le non-matériel. Pour résumer tout cela, on peut dire que le métaphysicien porte sur l'âme.

Il y a en plus la philosophie de la nature : alors que les scientifiques étudient les parties de la nature, les philosophes de la nature cherchent à comprendre ce qu'est cette nature qui se trouve, semble-t-il, dans chacune des choses naturelles qui nous entourent, qui fait partie de nous êtres humains qui avons une nature humaine et qui englobe tous les êtres naturels et donc

les êtres humains. (C'est bien naturel, dit-on; ou encore, c'est la nature humaine. Un philosophe ne se satisfait pas de le dire et de hocher la tête: il essaie de comprendre cette nature en nous et autour de nous.)

Il y a donc aussi des philosophes qui se consacrent à l'étude de la nature de l'être le plus intéressant et le plus proche de nous: l'être humain. On dit parfois qu'ils font de l'anthropologie philosophique: ils font la science (*logos*) de l'être humain (*anthropos*). Or cet animal qui s'appelle l'être humain agit et agit en groupe, ce qui donne deux autres disciplines philosophiques: l'éthique et la politique. L'anthropologie philosophique porte sur la totalité de l'existence.

### **3. Quels thèmes philosophiques ?**

Lors de nos rencontres, nous aborderons des thèmes philosophiques. Lesquels? Je vous en signale trois: l'amour, la justice et le bonheur. En somme, ces thèmes philosophiques sont tirés de l'éthique et de la politique, soit de la réflexion sur l'action humaine, qu'on agisse seul ou en groupe. Vous remarquez sans doute que je ne souligne pas tous les thèmes annoncés dans le plan de cours.

Aussi, j'ajoute tout de suite que les thèmes philosophiques sont reliés entre eux: on ne peut traiter de l'amour sans examiner au moins en passant la nature humaine et le rôle de la raison et donc de l'éducation.

Et il est impossible de réfléchir sur la justice sans aboutir à la question du pouvoir et donc de la politique dans son ensemble, mais aussi à la question de la vie après la mort et donc de Dieu. Car nous savons qu'il y

a peu de justice en ce bas monde, que ce soit sur le plan politique et sur le plan naturel : les idiots et les menteurs gagnent les élections, et la nature tue bien d'honnêtes gens tout jeunes et laisse vivre des salauds pendant de longues années. Vous pouvez deviner par là une des dimensions les plus importantes de la philosophie, une dimension qui la distingue des autres disciplines : on peut étudier les triangles sans scruter les cercles ou les assurances sans examiner les banques ou la lune sans réfléchir sur les étoiles et les comètes ; mais les thèmes philosophiques, sans doute parce qu'ils sont fondamentaux, sont tous reliés entre eux. L'amour, la justice, le bonheur, Dieu, le pouvoir, l'art, l'éducation, ces thèmes conduisent les uns aux autres, et on *dérape* sans le vouloir, mais sans pouvoir faire autrement, de l'un à l'autre.

Voilà donc le premier tiers du titre explicité quelque peu. Mais le titre de ces rencontres comporte un autre mot : dramatiques. En somme, nous ferons de la philosophie, comme on le dit, mais nous le ferons à travers des œuvres dramatiques, des pièces de théâtre, des comédies et des tragédies.

#### **4. Le problème du théâtre.**

Cette série de rencontres examinera des thèmes dramatiques. Qu'est-ce à dire ? L'être humain est un animal étrange pour bien des raisons, mais tout particulièrement parce qu'il aime vivre dans la fiction, c'est-à-dire que l'être humain crée des fictions, y trouve du plaisir et peut même oublier la réalité pour s'occuper presque à temps plein de ce qui n'existe pas. La fiction, c'est sans doute les rêveries dont nous jouissons tous tant que nous sommes. Mais la fiction,



c'est aussi la fiction collective : la musique, le roman et le théâtre. (Le *théâtre* inclut le cinéma et les téléromans.) Quand on y songe, la chose est assez bizarre, même si elle est tout à fait commune. Je prends le cas du théâtre au sens large, mais il serait facile d'étendre mes remarques pour inclure la chanson et le roman, la poésie et la musique.

Quand nous nous allons à une pièce de théâtre, nous nous réunissons en un lieu prédéterminé à une heure prédéterminée pour un prix fixé par d'autres, mais qui tient compte d'ordinaire des subventions politiques, et nous regardons des êtres humains faire semblant de s'aimer et de se détester, de se blesser, physiquement et moralement, ou de lutter ensemble contre des ennemis, alors qu'ils ont ordinairement les émotions contraires de celles qui font semblant d'avoir, qu'ils ne font pas ce qu'ils feignent de faire et que ni eux ni leurs vis-à-vis ne sont ce qu'ils semblent être.

Pour le dire plus concrètement, nous savons bien que la princesse ne meurt pas sur la scène parce que nous la voyons respirer encore, et pourtant nous pleurons pour elle et pour son prince ; de plus, nous savons bien que le gars n'aime pas vraiment la fille devant laquelle il s'agenouille pour se déclarer, et nous le trouvons d'autant plus efficace comme comédien que nous savons qu'il ne l'aime pas ; mieux encore, nous regardons des êtres humains qui jouent à vivre et nous jouons à les prendre au sérieux, et nous applaudissons quand ils ont fini de jouer parce que nous savons depuis le début et tout au long que rien de cela n'est vrai.

Or, et voilà que le paradoxe du théâtre devient encore plus étrange, le théâtre, ça nous fait rire, ça

nous fait pleurer, mais surtout ça nous fait du bien. Et le bien principal qu'il nous fait est qu'il nous aide à comprendre ce qui nous arrive en vérité. Nous disons : « C'est donc vrai » en regardant quelque chose qui est faux, et nous avons l'impression que nous comprenons mieux les choses, notre vie, et que nous sommes plus vivants, parce que nous avons cessé de vivre pendant quelques heures pour regarder des gens faire semblant de vivre.

Si ce comportement était une lubie de quelques-uns, et un comportement honteux que nous cachons aux autres, il y aurait encore moyen de le comprendre. Mais nous ne faisons pas ceci seuls : le plaisir et l'utilité de la fiction est un fait connu, et reconnu par les instances politiques : nous avons un ministère de la culture, qui est au fond un ministère de la fiction. Bien mieux, presque toujours nous avons plus de plaisir à vivre dans la non-vie quand nous le faisons en groupe. Quand nous aimons une pièce de théâtre, nous exigeons que nos amis aillent vivre dans la non-vie pendant quelques heures. Le théâtre, c'est l'art de mentir, et assister à une pièce de théâtre, c'est se mentir en sachant qu'on le fait. Et surtout de le faire en groupe.

J'ai multiplié les façons paradoxales de parler du théâtre, mais aussi de toute fiction artistique. Mais je tiens à ce que vous saisissiez que ce n'est pas moi qui rend la chose paradoxale, mais la chose dont je parle qui est paradoxale d'emblée. Mes mots ne sont pas des verres déformants, mais des verres grossissants.

### **5. Les thèmes dramatiques.**

Or les pièces de théâtres (et les œuvres de fiction en général) portent sur des thèmes archi-connués : l'amour, la justice et le bonheur, ou plutôt la haine, l'injustice et le malheur. (N'est-il pas remarquable que 90% des chansons sont des chansons tristes? Et encore plus que nous avons un plaisir solide et répété au moyen de ses chansons tristes que nous fredonnons pour nous mettre de bonne humeur? Et comment expliquer la popularité des tragédies (où il y a des malheurs), des drames (où il y a des dangers) et surtout des films d'horreur (où il y a des monstres qui font des horreurs sur des corps à peu près sans défense?) Vous remarquez que les thèmes philosophiques de ces rencontres et les thèmes dramatiques les plus réguliers sont identiques. Vous devinez donc ce que je veux faire avec vous : réfléchir philosophiquement à partir de pièces de théâtre, parce que les pièces de théâtre et une certaine philosophie, l'anthropologie philosophique, ont les mêmes thèmes. Ce serait une des façons de dire ce que nous ferons. Mais nous pourrions le formuler tout à fait autrement, c'est-à-dire à l'envers : je chercherai pendant neuf semaines à éclairer avec vous des pièces de théâtre par des réflexions philosophiques.

Qu'on dise la chose d'une façon ou de l'autre, il faut bien comprendre qu'il ne s'agit ni de lire les pièces sur le pur plan esthétique (cela est-il bien dit? bien écrit? bien joué?) ni de plaquer sur les pièces des réflexions philosophiques (qu'est-ce que « Roméo et Juliette » nous apprend sur l'amour?). Il s'agit de faire comme nous faisons toujours quand nous allons au théâtre : d'examiner ce qui nous a plu, le personnage

qui nous a séduits, les émotions que nous avons senties pour mieux *remonter* aux questions de vie qui éclairent la pièce ou que la pièce illustre.

### **6. Shakespeare, l'homme.**

Le titre de nos rencontres comporte un troisième mot, qu'il s'agit d'examiner pour terminer ces remarques sur le « quoi ? ». « Shakespeare » signifie évidemment non pas l'homme qui s'appelait William Shakespeare, mais l'œuvre de Shakespeare. Il n'en reste pas moins qu'il faut savoir quelque chose de l'auteur pour mieux aborder ses pièces.

Qui est Shakespeare ? William Shakespeare est né en 1564 à Stratford en Angleterre ; il est mort 1616 dans le même village sans jamais avoir quitté l'Angleterre. Il a donc vécu toute sa vie adulte comme sujet de la reine Élisabeth I<sup>ère</sup> et du roi Jacques I<sup>er</sup>.

Il était le fils de ce qu'on appellerait aujourd'hui un bourgeois de Stratford. Nous ne savons rien de son éducation, mais nous pouvons supposer qu'il a été bien éduqué selon les standards de l'époque, c'est-à-dire, puisqu'il vivait durant la Renaissance, qu'il a étudié les grandes œuvres de l'Antiquité et la Bible et les traités théologiques des pères de l'Église.

Il a vécu de nombreuses années à Londres où il pratiquait le théâtre comme comédien, et où surtout il a été auteur officiel de quelques troupes de théâtre. L'essentiel de son œuvre dramatique (il nous reste 38 pièces) a été produit entre 1586 et 1612, soit en 26 ans. Cela veut dire qu'il a écrit environ une pièce par année, voire 1,5 pièces par année. Aucun grand auteur dramatique n'a écrit autant que lui, si ce n'est les dramaturges Athéniens du début du théâtre. Or il nous

reste de lui autant de pièces que d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide pris ensemble.

Or il n'était pas seulement un dramaturge fort actif: il était un copropriétaire des compagnies de théâtre; il était un comédien; il a écrit de nombreux poèmes publiés et appréciés de son temps, entre autres 154 sonnets qui sont considérés les plus beaux de la langue anglaise.

Il était le mari d'Anne Hathaway de Stratford, ou des environs, dont il a eu trois enfants, un garçon et deux filles. Nous savons peu de choses de sa famille. Par exemple, son fils, Hamnet, est mort jeune et avant son père William. Les deux filles de Shakespeare sont mortes sans avoir eu d'enfants.

En somme, nous ne savons pas grand-chose à son sujet. Ce qui est un avantage non négligeable: au lieu d'essayer d'expliquer les pièces de Shakespeare à partir de sa vie, nous sommes plus ou moins obligés de comprendre les œuvres par elles-mêmes. On peut même dire qu'on apprend à connaître la vie de Shakespeare par ses œuvres plutôt que vice versa. Mais, à partir de ses œuvres, on se pose bien des questions sur sa vie. Je vous en donne quelques exemples.

### **7. Questions shakespeariennes: sa religion, sa sexualité, son œuvre.**

Une des grandes questions de l'époque était la question religieuse. Non seulement y avait-il un débat (et même des luttes) autour de l'anglicanisme et du catholicisme, mais encore au sujet du protestantisme en général et de l'athéisme. Ces questions étaient graves parce que les régimes politiques et la vie des rois, et les guerres

civiles et internationales, ainsi que les conflits sociaux les plus importants étaient régis en partie au moins par la religion. (Nous n'avons pas inventé le problème des accommodements raisonnables, croyez-moi.) Or il est difficile de savoir ce que Shakespeare croyait : il est clair qu'il venait d'un milieu et d'une famille de catholiques *récusants* (comme il disait alors); mais il est clair aussi qu'il était bien vu de la reine d'Angleterre (Élisabeth I<sup>ère</sup>), ce qui était impossible à moins qu'il n'ait été, à la surface du moins, un bon anglican.

Il y a de plus la question de son orientation sexuelle. Dans ses œuvres poétiques, la plupart de ses sonnets sont des textes écrits à un homme et traitent de l'affection passionnée d'un homme pour un autre. De plus, dans ses pièces, les femmes sont souvent peu conformes au modèle de la femme, soumise ou passive ou respectueuse de la tradition qui régnait alors. À cela, s'ajoute que dans les troupes de théâtre de son époque les rôles des femmes étaient joués par des hommes. L'ensemble de ces détails, et d'autres encore, fait qu'on se demande souvent si Shakespeare n'était pas homosexuel ou même bisexuel; le moins qu'on puisse dire est qu'il était un hétérosexuel hors norme. Mais encore une fois nous n'en savons rien sur le plan biographique.

La plus bizarre de toutes les questions qui entourent la personne de Shakespeare est celle de son statut comme auteur des pièces. Il est clair qu'il y a eu un homme de théâtre qui s'appelait Shakespeare; il est clair que, de son vivant, plusieurs des pièces qui font partie du corpus shakespearien furent publiées sous le nom de Shakespeare; il est clair que, peu après sa mort, des compagnons de Shakespeare ont publié les

œuvres du corpus shakespearien sous le nom de l'homme de théâtre nommé Shakespeare. Malgré cela, depuis la mort de Shakespeare et à chaque génération, il y a eu des gens pour prétendre que Shakespeare n'est que le prête-nom d'un autre auteur qui se cachait et qui a été ignoré par l'histoire officielle. Il y a toutes sortes de théories ; une d'elles, par exemple, fait de Francis Bacon l'auteur des pièces de Shakespeare. Pour ce qui est de cette hypothèse précise, le fond des œuvres de Shakespeare, ou attribuées à Shakespeare, et de celle de Bacon semble être trop différents pour que cela soit pris au sérieux. Malgré tout, on publie encore aujourd'hui des livres qui prétendent, et surtout prétendent prouver, que William Shakespeare de Stratford-on-Avon n'est pas l'auteur des pièces qui lui sont attribuées.

### **8. Classification de l'œuvre.**

Pour ce qui est des œuvres attribuées à Shakespeare, on les classe depuis le début sous trois rubriques : comédies (par exemple, *La Mégère apprivoisée*), tragédies (par exemple, *Hamlet*) et histoires (par exemple, *Henri IV*). Depuis quelque temps, on parle aussi des romances (par exemple, *La Tempête*) et des pièces problèmes (par exemple, *Le Marchand de Venise*). Les rubriques *comédies*, *tragédies* et *histoires* n'ont pas besoin d'explication, et remontent à la toute première édition de son œuvre. Les romances sont des pièces qui ont des récits peu probables, avec à la fin un renversement spectaculaire qui sauve la situation. Les pièces problèmes sont des pièces difficiles à classer parce qu'on y trouve de tout : comédie, tragédie, lyrisme, violence, envolées poétiques.

En fin de compte, toutes ces distinctions sont plus ou moins utiles. La grande vérité au sujet des pièces de Shakespeare, c'est qu'elles sont toutes problématiques: il y a toujours des scènes terribles même dans les comédies les plus folles, et des scènes comiques dans les tragédies les plus sombres; de plus, l'histoire de Richard III, par exemple, porte le titre *Tragédie de Richard III* et comme toutes les tragédies comporte à côté des scènes les plus terribles des passages comiques. De plus, Shakespeare mêle souvent différentes classes sociales et donc différents niveaux de langage. Il n'y a rien de semblable dans la dramaturgie française. Voltaire, quand il y a découvert Shakespeare, a été emporté comme nous tous, mais il trouvait monstrueux le théâtre shakespearien, tout le théâtre shakespearien, et pas seulement les pièces problèmes. Dans le théâtre mondial, il n'y a qu'Euripide qui a mêlé les genres et innové autant que Shakespeare.

### **9. Quelles pièces examinerons-nous ?**

Il faut ici corriger quelque peu le libellé des rencontres. J'avais annoncé que nous verrions deux pièces historiques de Shakespeare, *Henri IV part I* et *Henri IV part II*, et que, parmi les pièces comiques, nous lirions *Beaucoup de bruit pour rien*. J'ai changé les deux premières pour *Titus Andronicus*, et la dernière pour *La Mégère apprivoisée*. S'il y a ici des inconditionnels de ces pièces, je leur demande pardon. Je peux expliquer un peu comment il se fait que j'ai choisi ses pièces et comment il se fait que je les ai changées pour d'autres.

Les deux *Henri IV* offrent un des personnages les plus importants de Shakespeare, à savoir Falstaff: il



est grossier, voleur, laid, vieux et vil ; mais il est aussi intelligent, drôle, profond, irrésistible et inoubliable. Pour offrir une sorte de preuve du pouvoir de ce personnage, sachez que lorsque Shakespeare a fait mourir Falstaff au début de *Henri V*, la reine Élisabeth I<sup>ère</sup> a exigé que Shakespeare écrive une pièce non historique dont Falstaff serait le héros ridicule.

Il est un personnage fascinant pour toutes sortes de raisons, la moindre desquelles n'est pas qu'il n'a jamais existé et qu'il fait partie pourtant de pièces qui sont dites historiques. De plus, ces deux pièces présentent l'éducation et le développement du modèle des princes anglais pour Shakespeare. Car Shakespeare était un nationaliste fervent (il y a des discours que tout Anglais connaît par cœur, discours qui vantent l'Angleterre) et il a présenté dans la personne de Henri V le roi anglais idéal. Or Falstaff, personnage fictif est présenté dans plusieurs pièces comme le compagnon et l'éducateur et en fin de compte le grand oublié du roi Henri V. Voilà pourquoi je voulais faire *Henri IV*. Mais les pièces sont difficiles à trouver en français, et il n'y a pas de DVD qui les présentent. J'ai donc pensé qu'on pourrait aborder les thèmes politiques de Shakespeare à travers d'autres pièces. Heureusement, toutes les pièces de Shakespeare, ou peu s'en faut, comportent une dimension politique. Mais j'en reparlerai plus tard en traitant du « pourquoi ».

Or il y a une pièce de Shakespeare qui présente les choses politiques d'une façon terrible, et efficace : *Titus Andronicus*. Or la pièce se trouve plus facilement en français. De plus, elle a été montée, et bien montée, pour le cinéma et est accessible en DVD. Et, c'est un

comble, le rôle principal est joué par le plus grand comédien vivant : Anthony Hopkins. J'ai donc décidé de changer le contenu des rencontres sur ce point : *Henri IV* est remplacé par *Titus Andronicus*.

Pour ce qui est des comédies à thèmes amoureux, les raisons du changement sont différentes. Car il y a une admirable version de *Beaucoup de bruit pour rien*, faite par Kenneth Branach avec Emma Thompson et plusieurs autres excellents comédiens. Mais la pièce est compliquée. Surtout il est peu probable que vous la verrez jouer un jour ou que vous l'avez déjà vu jouer, alors que *La Mégère apprivoisée* est présentée souvent dans nos théâtres. De plus, il y a une version exquise de cette dernière pièce, où s'affrontent Elisabeth Taylor et Richard Burton, qu'on peut trouver dans tous les clubs vidéos. Enfin, et c'est une raison peu respectable mais bien réelle, je suis épris de cette pièce parce qu'elle nous place devant le problème de la relation entre les hommes et les femmes et celui de la différence profonde qui existe entre les hommes et les femmes en ce qui a trait à l'amour. Pour le dire autrement, il est impossible de lire, ou de voir, *La Mégère apprivoisée* sans soulever les questions du féminisme et du machisme et tout ce qui les entoure. Car il est question d'un homme qui séduit (c'est le *apprivoisée* du titre) une femme insupportable (c'est la *mégère* du titre) en la maltraitant.

### **Pourquoi ?**

### **10. Pourquoi faire ceci ?**

Voilà ce que j'ai à dire au sujet du « quoi ? ». Qu'en est-il maintenant du « pourquoi » ? Pourquoi vouloir réfléchir philosophiquement avec l'aide du théâtre de Shakespeare ? Là encore il y a plusieurs sous-questions. Par exemple : pourquoi réfléchir philosophiquement ? pourquoi avec l'aide du théâtre ? pourquoi au moyen de Shakespeare ?

Je vous ai dit que les professeurs de philosophie doivent souvent répondre à la question « qu'est-ce que la philosophie ? ». Mais il y a une autre question qui leur est posée tout de suite après celle-là et qui est au fond de la première : pourquoi réfléchir philosophiquement ? J'aime bien la poser d'une façon brutale et bien québécoise : la philosophie, *kossa* donne ?

La réponse tout aussi brutale est : rien. Si, en posant cette question, vous voulez demander à quoi sert la philosophie sur le plan économique, la réponse est « Rien », à moins de devenir professeur de philosophie et de payer son hypothèque avec son salaire. Et même là, il devient clair pour la plupart des professeurs de philosophie, les sérieux disons, qu'il y aurait moyen, ou il y aurait eu moyen, de faire plus d'argent en travaillant moins fort à autre chose.

Mais la réponse brutale ne dit vrai que si on lui ajoute une autre réponse brutale : « *Kossa* donne ? – Ça donne, peut-être, son humanité ? » En somme, la philosophie est une discipline intellectuelle qui porte sur les fondements comme j'ai dit avant, mais qui examine ces fondements pour mieux vivre sa vie d'être humain.

Pour tenter d'expliquer cette idée, il n'y a pas meilleur moyen que de rappeler ce que disait celui qui a inventé le nom *philosophie* et qui fut un des premiers philosophes occidentaux. Cet homme s'appelait Pythagore. Vers 580 avant Jésus-Christ, Pythagore se trouvait dans une ville étrangère et parlait avec un homme puissant, un tyran nommé Léon. Le tyran avait été impressionné par les mots et idées de Pythagore – nous ne savons pas de quoi ils avaient discuté – ; Léon demanda à Pythagore ce qu'il était, et Pythagore lui dit qu'il était philosophe. Le tyran n'avait jamais entendu le mot et demanda ce qu'était un philosophe. Le philosophe lui rappela d'abord que trois sortes de personnes allaient aux jeux olympiques : les athlètes qui y cherchaient la gloire, les commerçants qui y cherchaient l'argent et les spectateurs qui applaudissaient et dépensaient de l'argent, mais qui en tiraient le plaisir de regarder et le profit de comprendre ce que faisaient les athlètes. Pythagore ajoutait que la vie était comme les jeux olympiques : bien de gens vivaient l'essentiel de leur vie pour se faire applaudir ou faire de l'argent, mais que les meilleurs cherchaient à comprendre ce qui se passait, c'est-à-dire leur vie et la vie de ceux qui les entouraient ; les philosophes étaient comme les spectateurs, et comme les spectateurs, les philosophes avaient la meilleure vie.

Quelle est la prétention des philosophes ? Quiconque veut vivre une bonne vie doit consacrer autant de temps que possible à comprendre ce qui lui arrive : sans doute faut-il tenir compte de sa réputation et de son compte en banque, mais il faut aussi comprendre ce qu'on fait et pourquoi on vit. Ils ajoutent

que la meilleure manière de comprendre ce qui lui arrive est de répondre aux questions philosophiques.

Les questions philosophiques peuvent être dites « les questions enfantines ». Les questions enfantines sont les questions les plus simples sur les choses les plus difficiles à expliquer ; les questions enfantines sont les questions auxquelles on répond en disant : « C'est comme ça » parce qu'on n'a pas le temps d'y répondre et parce qu'on sent que, si on y cherchait à y répondre, on aurait bien de la difficulté.

Les questions philosophiques peuvent aussi être dites « les questions existentielles ». Les questions existentielles sont celles dont les réponses décident de tout ce qu'on dit et de tout ce qu'on tait, de tout ce qu'on ressent et de tout ce qu'on réprime, de tout ce qu'on fait et de tout ce qu'on s'empêche de faire, que ce soit en public ou en privé, dans sa famille ou dans sa chambre, quand on est seul.

Les questions philosophiques pourraient être dites « les questions sans réponses toute faites ». Les questions philosophiques sont celles qui exigent qu'on trouve une réponse personnelle et non pas sociale, une réponse réfléchie, et non pas une opinion reçue.

Tout cela, la possession de ces réponses difficiles, profondes et personnelles, rend la personne plus heureuse, parce que plus consciente et donc plus complète. N'importe qui peut faire quelque chose ; ça prend quelqu'un d'excellent pour savoir ce qu'il fait. N'importe quel esclave peut faire ce qu'on lui dit de faire ; seul un homme libre sait pourquoi il fait ce qu'il a choisi de faire en connaissance de cause. Nous distinguons les bêtes de l'humain par la conscience qu'a l'un et qui manque aux autres.

### **11. Et le moyen ?**

Mais pourquoi passer par la littérature ? Pourquoi ne pas y aller tout droit, poser des questions philosophiques et y répondre à la manière des philosophes. Il paraît que la philosophie se trahit quand elle passe par une autre discipline. Cette apparence est fautive. Dans les faits, passer par la littérature est une façon philosophique de répondre aux questions philosophes. Les philosophes prétendent tous que la meilleure manière de penser est de consulter les sages, et ensuite de penser par soi-même. Or les sages les mieux connus des civilisations diverses sont les artistes, et surtout les créateurs littéraires. C'est si vrai que les philosophes ont souvent joué le rôle des créateurs littéraires. Je vais donner quelques exemples de cette façon de faire.

Platon est un des plus grands philosophes de tous les temps. Or il a présenté sa pensée sous la forme de pièces de théâtre qui s'appellent des dialogues. On y voit d'ordinaire Socrate discuter d'une question avec un, ou deux ou trois, interlocuteurs ; à la fin, les interlocuteurs, encouragés à cela par Socrate, avouent qu'on a pas de réponse indubitable, mais qu'on comprend un peu mieux la question qu'on s'est posée.

D'autre part, Francis Bacon, un des premiers philosophes modernes, et un des fondateurs de la science expérimentale, a écrit le premier roman de science fiction. Au lieu d'expliquer sèchement ce qu'est la science et quel bien elle peut faire et comment on peut la pratiquer, il invente par écrit une société où règne la science et, toujours par écrit, et donc dans une

fiction, la fait découvrir par des Européens qui s'étaient perdus sur les mers.

Enfin, Jean-Paul Sartre, un des philosophes les plus influents du vingtième siècle, était surtout connu comme dramaturge : ses pièces présentaient sous forme de drame bouleversants tous les grands problèmes sur lesquels il avait réfléchi et toutes les réponses qu'il croyait avoir trouvées. On n'a qu'à penser à la dernière réplique de *Huis clos*, la pièce la plus jouée de Sartre, dernière réplique tout le monde connaît à peu près : « L'enfer, c'est les autres. C'est bien. Continuons. »

## **12. Une autre raison pour ce moyen.**

Or il y a une autre raison qui justifie de passer par la littérature quand on veut réfléchir à la manière des philosophes : les créateurs littéraires se sont souvent inspirés des philosophes. Cela ne signifie pas que leur œuvre n'est rien de plus qu'une présentation littéraire de telle ou telle philosophie. Mais il est clair qu'un certain nombre de poètes et romanciers ont exprimé les choses après avoir étudié, ou du moins consulté, les philosophes. J'en ne donnerai qu'un seul exemple pour mieux passer à Shakespeare : Dante, le poète le plus important de l'Italie, est presque incompréhensible sans une bonne connaissance de la philosophie et même de la théologie de Thomas d'Aquin, et donc de la pensée d'Aristote.

L'essentiel à retenir de ceci est que la littérature de l'avis des philosophes est un excellent moyen d'aborder les questions philosophiques. Et les créateurs littéraires se sont souvent fondés sur une pensée pour comprendre la réalité qu'ils ont ensuite tenté de présenter à travers la fiction. Il est donc tout à fait

normal de philosopher à partir de la littérature. Mais il est évident que certaines œuvres sont plus proches de la philosophie que d'autres. Qu'en est-il de Shakespeare ? Ou pour poser la question autrement : pourquoi l'œuvre de Shakespeare plutôt qu'une autre ?

### **13. Pourquoi Shakespeare ?**

La première chose à signaler est l'importance de Shakespeare : elle est gigantesque (il n'y a pas d'autre mot). Il est l'auteur essentiel de toute la civilisation anglaise. Quiconque connaît un peu Shakespeare et la civilisation anglaise se rend compte que les œuvres de cet homme sont les plus influentes de toutes. Il y a plusieurs livres écrits sur les tournures, expressions et mots employés tous les jours par les anglophones, lesquels ont été inventés par Shakespeare. On pourrait dire que parler anglais, c'est parler Shakespeare. De plus, il est si important que tous les grands auteurs anglais reconnaissent qu'il est le plus important de leur classe. Je prends un seul exemple, que je pourrais multiplier.

Dans *Mansfield Park*, le roman de Jane Austen, un des personnages lit à haute voix des passages de Shakespeare. Il dit ceci : « On devient familier avec Shakespeare on ne sait comment. Ça fait partie de la constitution d'un Anglais. Ses pensées et ses beautés sont si bien distribuées ici et là qu'on les touche partout, et on devient son intime comme par instinct. Aucun homme qui a un peu de cervelle ne peut ouvrir une des bonnes parties d'une de ses pièces, sans tomber immédiatement dans le mouvement de sa signification. » Ce que dit monsieur Crawford est l'avis de tout anglophone et de tout auteur anglophone, sauf



exception. On pourrait ajouter ce détail historique : Alexis de Tocqueville, qui visita l'Amérique au début du 19<sup>e</sup> siècle, raconte dans *De la démocratie en Amérique* qu'il y avait deux livres qu'on pouvait trouver dans toute maison américaine, la Bible et les œuvres complètes de Shakespeare.

#### **14. Shakespeare, source commune de l'Occident et de l'humanité.**

Sans aucun doute, pourrait-on dire qu'il y a d'autres auteurs qui sont semblables à Shakespeare, mais pour d'autres langues et civilisations. Si l'anglais est la langue de Shakespeare, le français est la langue de Molière, comme l'espagnol est la langue de Cervantès et l'italien la langue de Dante. Et dans chaque civilisation, les œuvres de ces auteurs sont aussi importantes que celles de Shakespeare. Mais – et c'est ici que Shakespeare prend plus d'importance encore – il est l'auteur commun de la civilisation occidentale et même de la civilisation mondiale. Dans toutes les langues, on dit que des amoureux sont des Roméo et des Juliette ; dans toutes les langues on dit : « Être ou ne pas être, telle est la question », qui est un aphorisme que prononce Hamlet ; et l'expression « *much ado about nothing* », « beaucoup de bruit pour rien » est devenue un lieu commun dans un grand nombre de langues.

De plus, quand on fait un sondage pour établir l'auteur le plus connu et le plus lu du monde, c'est Shakespeare qui sort toujours gagnant. Pour ce dernier point, on peut se rappeler le numéro du Magazine Littéraire qui avait établi le palmarès des auteurs et qui avait donné la palme à Shakespeare. (Soit dit en passant, vous pouvez consulter le numéro 393 du mois

de décembre 2000 du Magazine Littéraire : on y trouve un dossier Shakespeare.) En somme, Shakespeare n'est pas seulement un auteur anglais, il est l'auteur mondial le plus connu et le plus lu. Il est, si vous voulez, le premier grand exemple de la mondialisation. Cela tient sans doute à la puissance de la langue anglaise et à la puissance des Américains. Mais il n'en reste pas moins que Shakespeare est un auteur incontournable pour un être humain.

### **15. Shakespeare philosophe.**

Or Shakespeare est un auteur très philosophique. Il est facile de montrer qu'il s'est inspiré de plusieurs philosophes, dont Plutarque et Montaigne. Il est facile de montrer qu'il est familier avec la littérature philosophique ancienne et de son temps et qu'il y fait référence comme allant de soi : les noms d'Aristote, de Platon, de Socrate, d'Épicure, de Machiavel paraissent dans ses pièces. De plus, les philosophes citent souvent Shakespeare quand ils veulent exposer une idée : il est certes le dramaturge le plus cité par les philosophes, et il y a une véritable industrie qui produit des livres écrits pas des professeurs de philosophie sur les pièces de Shakespeare.

Ce dernier point tient à plusieurs raisons. En voici quelques-unes. Il y a toujours dans les pièces de Shakespeare des moments où les personnages cessent d'agir, et même de parler aux autres, pour réfléchir à voix haute. Je vous en donnerai souvent des exemples à mesure que nous avancerons, mais je me permets de vous en donner un exemple tiré de la première pièce que nous examinerons ensemble, *La Tempête*. Dans la première scène du quatrième acte, Prospero interrompt

un spectacle qu'il a monté pour réfléchir à voix haute. Il dit : « *These our actors, / As I foretold you, were all spirits, and / Are melted into air, into thin air / The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself, / Yea, all which it inherit, shall dissolve, / And, like this insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind. We are such stuff / As dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep...* ». — « Nos comédiens / Comme je vous l'avais dit, étaient des esprits, and / Ont fondu dans l'air, dans l'air tout pur / Les tours chapeautées de nuages, les châteaux si beaux, / Les temples, le globe terrestre lui-même, / Mais oui, tout ce qui lui appartient, se dissoudra / Et, comme ce spectacle sans substance qui s'est évanoui / Ne laissera pas une brume derrière lui. Nous sommes cette étoffe / Dont sont faits les rêves, et notre petite vie / Est entourée de sommeil... » On prétend que les philosophes aiment bien prétendre que la substance de nos vies est peu de choses. C'est ce qui est dit aux moyens de ces mots magnifiques. Aussi quiconque entend ces mots de Prospero dit tout de suite : « Tiens, il fait le philosophe. »

Or si Prospero joue le philosophe dans cette scène, il y a beaucoup d'autres philosophes ou penseurs dans les pièces de Shakespeare : Hamlet, Cicéron, Brutus et Cassius dans *Jules César*, le frère Laurence dans *Roméo et Juliette*, Jacques dans *Comme il vous plaira*, et même Falstaff. Souvent ils sont ridicules, parfois ils sont méchants, mais ils sont nombreux.

Enfin, les pièces de théâtre de Shakespeare ressemblent souvent à des exercices abstraits de réflexion philosophique. Je vous en donne un exemple.

Dans la *Comédie des erreurs*, Shakespeare crée une situation tout à fait artificielle comme pour examiner quelles seront les conséquences. Voici l'essentiel de cette pièce : deux jeunes hommes, qui portent le même nom, sont des jumeaux identiques qui ne se sont jamais connus ; chacun d'eux est accompagné d'un jumeau identique qui ne connaît pas non plus son vis-à-vis, mais qui là encore porte son nom ; les quatre se trouvent par hasard dans la même ville ; l'un se fait prendre pour l'autre et l'autre pour l'un par tout le monde dans la ville, et même par son compagnon ou le jumeau de son compagnon. En raison de tout cela, on les accuse d'avoir fait des choses qu'ils n'ont pas fait ; on leur promet des choses, puis on ne les leur donne pas ; on leur parle comme s'ils étaient quelqu'un d'autre. C'est un imbroglio total et comique et bouleversant. Les pauvres sont sur le point de devenir fous, quand tout se résout en un tournemain. Voilà pour la pièce de Shakespeare.

Or un des thèmes philosophiques les plus anciens et les plus communs est celui du même et de l'autre, du fait que toute erreur est, à la base, un processus par lequel on prend une chose pour une autre, parce qu'elles se ressemblent et que l'un qui n'est pas l'autre paraît être l'autre : la pièce de Shakespeare est, comme le dit son titre, une comédie des erreurs, c'est-à-dire une pièce de théâtre sur l'erreur en autant qu'elle est causée par le même et l'autre et par le mélange de l'un avec l'autre. (J'ai développé une analyse philosophique de cette pièce dans un conférence qui porte le titre : « Shakespeare, Aristote et moi ».)

Si vous m'avez suivi jusqu'ici vous comprenez un peu mieux pourquoi j'ai choisi de réfléchir en philosophe à partir d'œuvres de fiction et plus particulièrement des œuvres de Shakespeare. Mais avant de passer au « comment de nos rencontres, je tiens à signaler une autre dimension des pièces de Shakespeare, qui pourrait vous échapper, mais qui est importante pour comprendre sinon sa pensée, du moins son esthétique.

#### **16. Shakespeare sur le théâtre.**

Shakespeare était tout à fait conscient des autres arts que le théâtre ; bien plus, pour lui le théâtre ne se fait pas sans les effets visuels et les effets sonores : il est conscient de la dimension spectacle du théâtre et, s'il avait vécu à notre époque, il aurait sans aucun doute été friand des effets spéciaux et du multimédia. Il faut ajouter que l'art le plus important pour lui, après le théâtre s'entend, c'est la musique. Il y a beaucoup de musiques, de chansons et de danses dans ses pièces, et même des musiques, chansons et danses qui jouent un rôle dramatique crucial. Je pense, par exemple, à la scène de la danse dans *Roméo et Juliette*.

De plus, ses personnages en parlent souvent. Je donne un exemple parmi cent. Dans la pièce *La Nuit des rois*, Orsino commence la pièce en disant : « *If music be the food of love, play on, / Give me excess of it, that, surfeiting, / The appetite may sicken and so die. / That strain again! It had a dying fall; / O, it came o'er my ear like the sweet sound / That breathes upon a bank of violets, / Stealing and giving odour!* » Ce qui donne à peu près en français : « Si tant est que l'amour se nourrisse de musique, / Poursuivez, que j'en sois repu ;

que, saturé, / L'appétit soit pris de nausée et qu'il en meure. / Cette phrase encore, qui se mourait dans sa cadence! / Oh! c'était, pour l'oreille, suave comme un zéphyr / Dont l'haleine, effleurant un lit de violettes, / Répand le parfum qu'elle dérobe.»

Ce que dit le duc ici pourrait être dit par Shakespeare: il est fou de musique, et les musiciens, anglais du moins, le lui ont bien rendu: il y a plusieurs airs qui ont été composés pour les pièces de Shakespeare ou après à partir des paroles de Shakespeare. Une pièce de Shakespeare sans musique ne serait pas une pièce de Shakespeare.

### **17. Les jeux de mot.**

Une des figures de la fascination shakespearienne pour la musique est son utilisation magnifique et régulière des jeux de mots. Les pièces de Shakespeare en sont pleines: que ce soit une comédie ou une tragédie, que ce soit quand quelqu'un parle d'amour ou que quelqu'un en tue un autre, que ce soit quand on organise les choses politiques, il y a souvent des jeux de mots.

Je vous en donne un exemple, le titre d'une de ses pièces, *Much Ado about Nothing*. On le traduit par « beaucoup de bruit pour rien », et c'est correct. Mais une telle traduction rate au moins deux jeux de mots qui se trouvent dans le mot *nothing*. Il faut d'abord noter que le mot anglais *ado* signifie non pas du bruit, mais de l'affairement (notez le mot *do* dans *ado*). Ensuite, *nothing* sonne comme *noting*, et les deux mots sonnaient encore plus l'un comme l'autre du temps de Shakespeare. En conséquence, à l'oreille le mot signifie en même temps *rien* et *connaître* ou *voir*. Le titre *Much*

*Ado about Nothing* signifie donc « beaucoup d'affairement pour rien » et en même temps « beaucoup d'affairement pour voir ». Or, dans la pièce, il y a tout plein d'évènements ridicules, qui sont causés parce que les gens voient ou entendent et croient avoir vu et entendu ou perçu et donc croient connaître : ils font des folies (ils s'affairent pour rien (*nothing*) parce qu'ils ont connu (*noting*), mais mal connu, quelque chose.

Il y a plus, et cette fois le jeu de mot est obscène. Pour un Anglais le sexe d'une personne, c'est son *thing*, son *affaire*. Plutôt, sur le plan sexuel, les hommes ont un *thing*, et les femmes ont un *no thing*, c'est-à-dire elles ont une non-affaire, ou elles n'ont pas l'affaire d'un homme, ou elles ont une affaire qui est une affaire manquée, ou elles ont une affaire qui, comme c'est intéressant, ressemble à un zéro, qui est le symbole de rien. Or la pièce est construite sur la passion des hommes pour les femmes, ou pour leur *nothing* : on veut percevoir, soit à la fois apercevoir et capturer leur affaire, qui n'est pas comme l'affaire des hommes ou même qui est le contraire ou l'absence de l'affaire des hommes.

Si vous pensez que j'exagère, je vous assure que les experts de Shakespeare s'appuient sur les jeux de mots nombreux et souvent obscènes des pièces de Shakespeare pour conclure que ces deux jeux de mots se trouvent dans le titre, *Much Ado about Nothing*. Soit dit en passant, s'il me fallait tenter de traduire le titre, je mettrais : « Beaucoup trop à faire pour l'avoir (la voir), l'affaire » ou « Bien trop d'affaires pour avoir perçu l'affaire » ou « De la voir, l'affaire, beaucoup trop d'affaires ». Ou « Pour l'avoir perçue, l'affaire, bien trop à faire ». De tout cela, on retiendra ceci : Shakespeare

aime les sons et la musique des mots sans doute, mais la musique tout court.

### **18. Shakespeare sur le théâtre.**

Mais il y a plus et plus important encore. Shakespeare est conscient de l'art dramatique: c'est l'auteur dramatique le plus conscient de son art; il réfléchit et fait réfléchir sur le théâtre, sur son utilité, sur ses dangers, sur ses techniques et sur le lien entre la vie et le jeu théâtral. Aussi il y a un grand nombre de pièces où l'on a des pièces de théâtre dans la pièce de théâtre. Une des pièces que nous examinerons, *La Mégère apprivoisée*, n'est rien de plus qu'une pièce très longue à l'intérieur d'une pièce qui sert de cadre. C'est comme si pour Shakespeare une des manières les plus efficaces de comprendre la vie, c'est de réfléchir sur ce que nous faisons lorsque nous jouons des pièces de théâtre.

Un des passages les plus célèbres en ce sens est le suivant. C'est Jacques qui le dit dans *Comme il vous plaira* (Acte 2, scène 7).

*«All the world's a stage, / And all the men and women  
merely players; / They have their exits and their  
entrances, / And one man in his time plays many parts,  
/ His acts being seven ages. At first, the infant, /  
Mewling and puking in the nurse's arms. / Then the  
whining schoolboy, with his satchel / And shining  
morning face, creeping like snail / Unwillingly to school.  
And then the lover, / Sighing like furnace, with a woeful  
ballad / Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier, /  
Full of strange oaths and bearded like the pard, /  
Jealous in honour, sudden and quick in quarrel, /*



*Seeking the bubble reputation / Even in the cannon's  
mouth. And then the justice, / In fair round belly with  
good capon lined, / With eyes severe and beard of  
formal cut, / Full of wise saws and modern instances; /  
And so he plays his part. The sixth age shifts / Into the  
lean and slippered pantaloons, / With spectacles on nose  
and pouch on side; / His youthful hose, well saved, a  
world too wide / For his shrunk shank, and his big  
manly voice, / Turning again toward childish treble,  
pipes / And whistles in his sound. Last scene of all, /  
That ends this strange eventful history, / Is second  
childishness and mere oblivion, / Sans teeth, sans eyes,  
sans taste, sans everything. »*

On notera que la description de chaque âge commence en plein milieu d'un vers.

En français, cela donnerait à peu près :

« Le monde entier est un théâtre / Où tous – les  
hommes, les femmes – sont de simples acteurs. / Ils y  
ont leurs entrées, leurs sorties, et chacun / Joue bon  
nombre de rôles dans sa vie, et les actes / Y délimitent  
sept âges. D'abord, le nourrisson / Qui vagit et vomit,  
dans les bras d'une nounou. / Puis l'écolier geignard –  
face luisante le matin, / Cartable au dos – Qui se  
traîne, lent comme l'escargot, / Jusqu'à l'école.  
Ensuite, l'amoureux soupire / Tel un soufflet de forge  
et d'une triste ballade / Chante le sourcil de sa  
maîtresse. Vient le soldat – / Plein de jurons étranges,  
barbu comme léopard, / Jaloux de son honneur, vif,  
prompte à la querelle – / Qui s'en va conquérir cette  
chimère qu'est la gloire / Jusque dans la gueule du  
canon. Puis, c'est le juge – / Ventre bien arrondi,

doublé de bon chapon, / L'œil sévère et la barbe en  
forme et bien taillée, / Plein de sages dictons,  
d'exemples rabâchés - / Et tel, il joue son rôle. Le  
sixième âge figure / Le vieillard de la farce, tout maigre  
et en pantoufles, / Sur le nez: les bésicles, au côté:  
l'escarcelle; / Ses chausses d'adolescent, bien  
conservées, ballottent / Sur son maigre mollet, et sa  
voix mâle et forte, / Retrouvant le fausset du gamin, a  
le timbre / Flûté et chevrotant. Le tout dernier tableau,  
/ Qui clôt cette chronique étrange et mouvementée, /  
C'est la retombée en enfance, l'oubli total / Sans  
dents, sans yeux, sans goût, sans rien du tout. »

Encore une fois, que faut-il conclure de tout  
ceci? Le théâtre, la fiction, est un des sujets de  
prédilection de Shakespeare: il est un dramaturge  
conscient de son art et donc conscient de soi, et il est  
même, je crois, le dramaturge le plus conscient de soi.

### **Comment ?**

Voilà donc que deux questions ont trouvé réponse  
partielle. Après quoi et pourquoi, il reste à répondre à  
la question « comment? ». En somme, comment faut-il  
procéder pour que les pièces de Shakespeare servent à  
une réflexion philosophique? La réponse viendra en  
vérité, comme pour les deux autres questions, en  
faisant l'expérience de la lecture des pièces de  
Shakespeare et de leur effet sur nous. Mais il y a quand  
même quelques conseils que je puis vous donner.

**19. Le théâtre, c'est du théâtre.**

Le premier est de ne jamais oublier que ce sont des pièces de théâtre: il faut donc suivre l'action et les personnages de près et, seulement après avoir fait cet exercice d'examen méticuleux – j'allais dire d'*espionnage* –, commencer à réfléchir sur ce qu'ils peuvent nous apprendre. Voilà pourquoi pour chaque pièce, je commencerai en vous demandant ce qui vous a intéressés ou intrigués ou choqués dans la pièce que vous avez lue. Je vous demanderai chaque fois quelle action vous a intrigués, quel personnage vous avez aimé (ou détesté), quelle parole vous a touchés. Quand nous aurons fait le tour de vos premières impressions de la pièce en tant que telle, je m'astreindrai à faire un résumé de la pièce pour être sûr que nous avons tous en tête la même histoire et les mêmes personnages principaux. C'est seulement à la fin que je vous signalerai quelques thèmes qui me paraissent importants et quelques réflexions que nous pourrions faire à partir de l'histoire qui nous est racontée, à partir des personnes que nous avons rencontrées, à partir des paroles que nous avons entendues.

**20. Shakespeare est intelligent.**

Le présupposé des remarques que je proposerai est simple: Shakespeare est un homme intelligent et son œuvre est faite pour nous éduquer. Son intelligence est prouvée par le fait que son œuvre a duré plus de 400 ans et qu'elle a rejoint les êtres humains de tous les pays. Encore une fois, il reste à faire la preuve par l'expérience qu'il nous a éduqués et qu'il nous a rejoints.

Mais que signifie dans la pratique ce présupposé? Voici au moins quelques principes que j'appliquerai en lisant et en réfléchissant.

1. Quand je trouverai quelque chose d'étrange dans le texte, je supposerai qu'il y a moyen en réfléchissant un peu de découvrir le pourquoi de cette étrangeté. Par exemple, pourquoi au début de la pièce le père de Juliettete dit-il qu'il veut que sa fille choisisse son époux, alors qu'au milieu de la pièce il lui impose un mari? Est-ce une inconséquence de Shakespeare, ou y a-t-il quelque chose à comprendre à cette incohérence paternelle que Shakespeare a proposée à notre regard?

2. Quand je lirai les pièces, je n'exclurai aucune des dimensions de la pièce telle qu'elle m'est présentée. Par exemple, même si je n'aime pas les préjugés, racistes et sexistes, ou la politique ou la religion, si Shakespeare parle de ces trois choses dans *Roméo et Juliettete* et dans *Othello* et dans *Titus Andronicus* et dans *Le Marchand de Venise*, je tenterai d'en tenir compte. C'est-à-dire j'essaierai de comprendre quel rôle les préjugés, la politique et la religion ont joué ou jouent encore dans la vie humaine. Pour le dire autrement, même si Shakespeare propose des gens ou des actions ou des paroles avec lesquelles je ne suis pas d'accord, il est possible que je puisse apprendre quelque chose du fait que, tout bêtement, Shakespeare nous dit que des gens, des évènements, des mots, comme ceux-là, existent, ont existé de son temps et même existent encore aujourd'hui, malgré le fait que je vis dans le moment le plus glorieux de l'histoire humaine, le troisième millénaire.

3. Quand je verrai des jeux esthétiques, je me poserai la question s'ils sont présents pour le seul plaisir de l'artiste et du spectateur ou s'ils ont un sens. Par exemple, je me poserai la question si le fait qu'il y a une pièce de théâtre à l'intérieur d'une pièce de théâtre dans *La Tempête* et *La Mégère apprivoisée* est significatif, et je supposerai que cela a affaire avec le sens même de la pièce dans l'espoir de découvrir quelque vérité sur la vie telle que Shakespeare la comprend. Le fait que Prospero, le magicien, monte une pièce de théâtre peut m'enseigner quelque chose au sujet de lui, de sa magie et en fin de compte de la pièce. Le fait qu'une pièce que je vois, *La Mégère apprivoisée*, est vue par un type un peu épais, ivrogne et qui en tire la leçon qu'il peut battre sa femme pour la contrôler, est peut-être important pour comprendre tout ce que Shakespeare propose dans cette folie enchantée où s'affronte un homme et une femme. En tout cas, je tiendrai compte de ce fait dans l'espoir de comprendre ce que Shakespeare entendait en me présentant les batailles épiques entre Petruccio et Catarina.

### ***La Tempête***

#### **Remarques des étudiants.**

#### **Résumé de la pièce**

Acte I. Durant un tempête, sur un navire qui transporte les membres de la cour du roi de Naples, les marins et les courtisans se disputent; les courtisans retournent auprès du roi, alors que les

matelots se rendent compte que la tempête est trop forte et que leur navire coulera. – Sur une île tout près de là, Miranda, la fille de Prospero, plaint les gens qui se trouvaient sur le bateau. Prospero lui apprend qu’il a causé la tempête dans le dessein de lui faire du bien. Il remonte dans le temps et lui apprend qu’elle a déjà été princesse, et lui duc, de Milan. Il lui apprend ensuite qu’il a été détrôné et exilé par son frère Antonio avec l’aide de roi de Naples. Il endort Miranda et fait venir Ariel, un esprit qu’il contrôle et qui a causé la tempête et ses suites ; il lui donne d’autres tâches à accomplir. Lorsque Ariel se rebiffe, Prospero lui rappelle que c’est lui qui l’a libéré d’un sort et qu’il pourrait l’y soumettre de nouveau. Quand Ariel accepte de travailler encore quelque temps pour Prospero, celui-ci réveille Miranda et fait venir Caliban, le bâtard du diable et d’une sorcière. Caliban maudit son maître, mais se soumet à lui à cause de son pouvoir. – Ariel fait venir Ferdinand, fils du roi de Milan, qui tombe sous le charme de Miranda. Prospero le traite durement et le maîtrise quand il essaie de se révolter.

Acte II. Gonzalo essaie de consoler Alonso, roi de Naples, pendant qu’Antonio et Sebastian se moquent du vieux courtisan. Mais Alonso ne peut oublier son fils qu’il croit perdu. Ariel les fait dormir sauf Antonio et Sebastian, qui complotent contre le roi. Au moment d’agir, Ariel réveille ceux qui dorment. Alonso part à la recherche de son fils. – Caliban râle contre Prospero et ses esprits. En voyant Trinculo, il feint le mort et s’étend par terre. Pour éviter un orage, Trinculo se cache sous le manteau de Caliban. Stephano, ivre, découvre son copain Trinculo et Caliban, dont il fait

son sujet. Après avoir bu de la bouteille de Stéphano, les trois partent chercher à refaire le plein de vin.

Acte III. Ferdinand travaille à empiler des bûches pendant que Miranda le plaint. Ils se promettent l'un à l'autre. – Tout en buvant avec Caliban et Trinculo, Stephano décide de tuer Prospero pour jouir de l'île et de sa fille. Ariel foment le trouble entre les conjurés, les attire au loin et part annoncer à Prospero ce qu'ils trament. / Alonso et ses courtisans voient apparaître, puis disparaître, une table pleine de nourriture. Après ce sortilège, Prospero fait paraître Ariel devant Alonso, Antonio et Sebastian ; il leur reproche leurs crimes. Les trois coupables quittent la scène, suivis qu'ils sont des autres.

Acte IV. Prospero offre sa fille à Ferdinand, en lui recommandant de la respecter en attendant le mariage. Il offre un spectacle où des divinités fêtent les jeunes fiancés et leur promettent la prospérité. Puis Prospero se souvient du complot de Caliban et des deux autres. Il commande à Ariel de les faire venir, observe leur tentative de meurtre et les fait chasser par des esprits déguisés en chiens de chasse.

Acte V. Après avoir libéré par anticipation ses esprits, Prospero fait venir la cour napolitaine. Il parle à Alonso, Gonzalo, Antonio et Sebastian, alors qu'ils sont tous dans une sorte de rêve. Alonso demande pardon et Prospero lui révèle Ferdinand et Miranda en train de jouer aux échecs. Il fait entrer les trois conjurés et promet d'expliquer ce qui est arrivé de façon à ce qu'on en soit satisfait. Épilogue. Prospero demande aux spectateurs d'applaudir pour faire du vent et ainsi pousser les bateaux vers Naples.

## **Mes remarques**

### **1. Le titre.**

La pièce s'appelle *La Tempête*, mais il n'y a de tempête que dans la première scène. Quand on examine cette scène, on y découvre deux réalités : la nature déchaînée, et les hommes qui disputent du pouvoir. Le premier à parler est le maître, le maître du navire qui donne des ordres au chef qui donne des ordres aux matelots. Le maître est en principe inférieur au roi et aux courtisans. Mais ici il est le maître de tous, parce qu'il est celui qui sait ce qu'il faut faire pour *gérer* la nature déchaînée. Le pouvoir de la nature est plus puissant que toutes les hiérarchies politiques, et en conséquence le savoir (technique au moins) qui porte sur la nature est plus puissant non pas en droit, mais en fait sur toute hiérarchie inventée par les humains. Qui contrôle la nature (comme Prospero) ou qui sait gérer la nature (comme le maître du navire) est plus puissant que les rois et leurs lieutenants quand la nature se montre dans toute sa force.

Par ailleurs, la tempête est le symbole de la révolution politique. Il y a plusieurs révolutions politiques dans cette pièce. La première a fait perdre le pouvoir à Prospero, alors qu'il était duc de Milan. La dernière lui fait retrouver le pouvoir. Entre les deux, il y a trois révolutions appréhendées : la révolution qui viendrait de ce que Alonso étant mort, Ferdinand deviendrait le roi de Naples ; la révolution qui viendrait de ce que Ferdinand étant mort et Alonso assassiné, Sebastian deviendrait le roi de Naples ; la révolution qui



viendrait de ce que Stephano ayant assassiné Prospero, il deviendrait le roi de l'île.

Or on voit par là au moins deux sources ou causes du pouvoir politique : la tradition et le sang, d'une part, la force, la ruse et le crime, d'autre part. En revanche, il faut bien voir d'abord que l'anecdote de la pièce rétablit la légitimité, ou l'effectivité, de la tradition et du sang ; mais elle fait comprendre aussi que si ce n'était de la magie de Prospero, ce serait la force, la ruse et le crime qui règleraient les choses, en se cachant sous les dehors de la tradition et du sang. Antonio a volé le pouvoir à Prospero, Sebastian l'a presque volé à Alonso et Stephano à Prospero.

## **2. L'admirable Miranda.**

En entendant le nom de Miranda (acte III scène 1), Ferdinand souligne qu'il y a là un jeu de mot : Miranda, c'est celle qui doit être admirée. Il faudrait sans doute la regarder un peu, mais avec des yeux plus objectifs que ce jeune homme.

Il n'en reste pas moins qu'elle est belle. Dès le premier coup d'œil, elle bouleverse Ferdinand, qui en a vu d'autres ; Caliban sait qu'elle est belle comme une déesse, ce que Ferdinand a vu lui aussi. De plus, elle est jeune, respectable et bien éduquée : sa beauté physique est complétée par la beauté morale, ou spirituelle. On comprend Alonso d'être ravi par sa belle fille.

De plus, elle a une qualité tout à fait remarquable : elle est émue par la pitié, par une pitié active. C'est la première chose dont elle parle, et elle y revient sans cesse, par exemple quand elle veut aider Ferdinand à finir son travail. Caliban est le seul être

dont elle n'a pas pitié : il a essayé de la violer, et la capacité de pitié de Miranda semble trouver là sa limite ; ce qui suggère qu'il y a une valeur sacrée pour Miranda, la pureté, ou sa pureté, l'intégrité sexuelle ou son intégrité sexuelle. Je signale que cette intransigeance est, pour beaucoup d'êtres humains de bien des époques et de bien des cultures, une beauté supplémentaire de Miranda.

En tout cas, à travers la personnage de Miranda la question de la pitié et du pardon est au cœur de la pièce. Elle permet de voir qu'elle est en jeu en particulier dans la personne du bon Gonzalo, mais aussi de façon plus importante dans celle de Prospero.

Certes, il est clair que Prospero est encore tout ému par la trahison de son frère : il y revient souvent quand il parle du passé à sa fille ; il est ému une autre fois dans la pièce quand il pense au complot des trois ivrognes ; Ariel lui dit qu'il pardonnerait aux Napolitains s'il était humain ; Prospero répond qu'il leur pardonnera s'ils sont repentants. Pourtant il est clair que même si ni Sebastian ni Antonio ne se repentent, Prospero ne les punit pas plus.

Une des jeux de mots de la pièce est le mot *kind*. Il apparaît dans la première scène du cinquième acte, mais aussi dans la troisième scène du troisième acte. *Kind* veut dire *espèce*, mais aussi *bon*. Ainsi *human kind* peut signifier *bonté humaine* ou *espèce humaine*. On trouve le même jeu de mots dans le mot français *humain* : c'est le propre de l'être humain que d'être humain. C'est là un des mystères de la pièce : comment se fait-il qu'il y a des êtres humains comme Alonso, Sebastian et Antonio qui ne sont pas humains, alors que d'autres êtres humains le sont ou le deviennent,

comme Miranda, Gonzalo et Prospero ? L'humanité des humains est liée aussi au fait qu'ils se savent dépassés, petits, seulement humains. En tout cas, la pièce nous met devant le rôle de la pitié dans les relations humaines, et dans la politique.

Pour revenir à Miranda, elle a une autre qualité qui a à faire avec l'admiration : elle a des yeux d'enfants : elle admire tout de suite ; elle trouve tout beau. Dans la phrase la plus connue de la pièce elle dit que le monde est beau, alors qu'elle voit des tueurs en puissance, des menteurs, et des lâches. Prospero lui répond « Tout beau, tout nouveau. » En somme, Miranda est bien jeune et donc bien innocente.

Pour continuer sur le thème de l'admiration, ou de l'étonnement, il y a dans ce bas monde bien des choses étonnantes. Il y en a qui nous font rire, comme les monstres et les clowns. Il y en a qui nous attirent, comme les belles personnes, et Miranda est une d'elles. Mais il y en a aussi qui nous font peur, comme Ariel sous forme de harpie. Comment réagit-on devant les choses qui nous font peur ? Si on s'en tient à la pièce de Shakespeare, on conclurait comme suit. Certains pensent aux autres, comme Miranda ; certains deviennent plus justes, comme Alonso ; certains demeurent méchants, comme Sebastian. On peut le dire comme ceci : le fait que Sebastian se moque de la conscience dans la première scène du deuxième acte annonce qu'il ne sera pas touché par les forces mystérieuses qu'il observe.

### **3. Le théâtre dans le théâtre.**

Il y a trois pièces dans la pièce, et chacune a à faire avec Prospero : pour les coupables (troisième scène du

troisième acte), pour les jeunes (première scène du quatrième acte), et pour les spectateurs. Prospero est à la fois un magicien, un penseur et un artiste. L'épilogue est telle qu'on ne sait plus si c'est le comédien qui joue Prospero qui parle ou le personnage Prospero, car on ne sait plus s'il (le comédien qui joue Prospero ou Prospero) parle de la pièce qu'il vient de jouer ou de l'action politique qu'il est en train de terminer. Mieux encore, il y a bien des gens qui lisent cette fin de pièce comme un discours prononcé soit par Prospero, soit par le comédien, mais où l'auteur, Shakespeare parle à son public. Il n'en reste pas moins que les dernières paroles sont prononcées par Prospero, qu'il soit le personnage, le comédien, ou l'auteur parlant à travers l'un ou l'autre, et surtout que la personne qui parle parle du théâtre et des spectateurs d'une pièce de théâtre et de leur pouvoir.

Supposons que celui qui parle est Prospero, et tantôt de comprendre ce qu'il dit. Pour ce faire, il faut se souvenir de la personne qu'il est. Qui est Prospero ? C'était un homme politique. Mais un homme politique qui étudiait. Plus exactement un homme politique qui se perdait dans l'étude. Aussi parce qu'il étudiait et qu'il étudiait trop, il a perdu le pouvoir à Milan. En revanche, parce qu'il avait acquis beaucoup de savoir, il est devenu un magicien sur l'île et a reconquis son pouvoir. (Il semble qu'il est devenu magicien, une fois sur l'île, sans doute en lisant les livres de la sorcière qui y vivait, Sycorax.)

Une fois qu'il a reconquis son pouvoir, il promet de s'occuper de la mort (un tiers), de Miranda, et de Milan. On dirait qu'il a abandonné les études. Mais s'occuper de sa mort, c'était une expression codée pour

dire étudier, et même étudier la philosophie, car l'étude de la philosophie est un nom de code pour *philosophie*. Il faut donc croire qu'il a fait deux grandes découvertes : qu'il doit prendre soin de ceux qu'il aime et qu'il doit prendre soin de ses affaires, soit des ses affaires politiques, en plus d'étudier : la vie lui a enseigné qu'il ne peut pas se perdre dans l'étude, mais il semble que Prospero ne pourra pas être un homme politique et un père de famille à temps plein.

Mais, pourrait-on objecter, Prospero, et ceux qui réfléchissent à partir de ce qu'il dit, ont oublié quelque chose de bien important, le savoir magique de Prospero. Il faudrait réfléchir sur cette dimension du personnage. La magie de Prospero pourrait être une image pour parler de la réflexion ou encore du théâtre. Ce qui est sûr, Prospero utilise son pouvoir magique pour produire des scènes théâtrales au moins deux fois dans la pièce, et que son acte magique initial, la production d'une tempête, est une sorte de pièce de théâtre elle aussi, comme il l'avoue à sa fille qui est remplie de pitié. On notera cependant qu'il y a un autre pouvoir qu'il semble avoir : le pouvoir de produire de la musique. Un des enchantements principaux de cette île (Stephano en parle à la fin de la scène deuxième du troisième acte), c'est la musique.

Comment mettre ensemble magie, théâtre et musique. On serait tenté de dire quelque chose comme ceci : Prospero est celui qui dirige les humains avec du théâtre et de la musique ; il les éduque, il les contrôle par la fiction ou la culture ou les arts. Il est une sorte de penseur devenu puissant par les arts. Je crois qu'il y a une image de Shakespeare et de son intention offerte par Shakespeare.

## ***Roméo et Juliette***

### **Remarques des étudiants.**

#### **Résumé de la pièce**

Acte I. Des membres du clan de Montagues et des membres du clan des Capulets se battent sur la place publique. Le prince fait cesser la bataille et proclame une sentence de mort pour le prochain qui participera à une rixe. Le père de Roméo, Montague, s'inquiète pour son fils, qui est dépressif depuis plusieurs jours. Roméo parle en termes voilés d'une femme qu'il aime et qui le désespère. – Capulet repousse, pour le moment, Paris qui demande la main de Juliette. Roméo apprend que Rosaline sera de la fête des Capulets. Tenant compte de la suggestion moqueuse de Benvolio, il décide d'assister à la fête. – Lady Capulet apprend à Juliette qu'elle est l'objet de la demande de Paris et fait la louange du jeune homme. Juliette dit qu'elle sera soumise. – Roméo badine avec Mercutio et les autres avant d'entrer chez les Capulets. Il pressent le malheur. – Durant la fête, Roméo découvre Juliette et, sidéré par sa personne, l'approche. Elle aussi l'aime du premier coup d'œil. Tybalt, qui veut du mal à Roméo, est retenu par Capulet. Roméo apprend qui est Juliette, et vice versa.

Acte II. Mercutio, obscène, se moque de Roméo qui se cache de ses amis. Roméo et Juliette se jurent un amour éternel. Roméo accepte d'épouser Juliette. – Roméo informe frère Laurence de son amour pour

Juliette. Le prêtre accepte de les marier parce qu'il y voit un avantage politique. – Roméo et Mercutio, grivois, badinent sur l'amour. Roméo apprend à la nourrice, envoyée par Juliette, qu'il épousera Juliette devant le frère Laurence. – La nourrice livre ce message à Juliette. – Roméo et Juliette se rencontrent chez le frère Laurence pour s'épouser.

Acte III. Mercutio, qui attend Roméo, provoque Tybalt. Roméo, insulté par le même, refuse de se battre. Mercutio et Tybalt se battent, et Mercutio, blessé par un coup lâche, meurt. Roméo le venge en tuant Tybalt et s'enfuit. Le prince le condamne à l'exil. – Juliette apprend la mort de Tybalt et l'exil de Roméo. La nourrice accepte de chercher Roméo pour le conduire au lit de Juliette. – Dans la cellule du frère Laurence, Roméo menace de se suicider. Le frère Laurence envoie Roméo dans le lit de Juliette avec l'approbation de la nourrice. Lorsque le mariage sera consommé et que Roméo se sera caché quelque temps à Mantoue, le frère prédit que le mariage causera une réconciliation politique générale. – Capulet promet sa fille à Paris. – Roméo et Juliette se séparent après leur nuit d'amour. Juliette apprend qu'elle doit épouser Paris. Elle résiste d'abord, puis, abandonnée de tous, elle feint de céder pour pouvoir rencontrer le frère Laurence.

Acte IV. Dans la cellule du frère Laurence, Juliette badine avec Paris, puis montre la profondeur de son désespoir amoureux au frère Laurence en annonçant qu'elle se suicidera. Elle accepte avec courage le stratagème du prêtre : elle prendra un poison qui causera une mort simulée, puis, après 44 heures, le frère la cherchera dans le caveau des Capulets pour la conduire auprès de Roméo. – Capulet reçoit la feinte

soumission de sa fille avec joie. – Juliette réfléchit sur les dangers et les horreurs de ce qu'elle s'apprête à faire, puis boit le filtre. – On découvre son *corps*. Chacun pleure Juliette. Le frère Laurence organise son enterrement. Scène comique entre Peter et les musiciens du mariage, qui restent aux funérailles pour manger.

Acte V. Roméo apprend la mort de Juliette. Il décide de se suicider sur son corps et achète du poison. – Ayant appris que Roméo n'a pas reçu son message, le frère Laurence part en toute hâte pour le caveau des Capulets. – Paris vient pleurer sur le corps de Juliette. Roméo l'interrompt. Il tue Paris, visite le caveau, pleure sur Juliette et se suicide. Le frère Laurence arrive trop tard. Juliette se réveille, le frère Laurence l'abandonne, et elle se suicide. Tous découvrent la scène et les explications sont livrées.

## **Mes remarques**

### **1. L'amour, la beauté fine et la grivoiserie.**

La pièce *Roméo et Juliette* est très poétique. On y trouve partout des vers d'une beauté forte, mais un peu précieuse. J'en signale quelques dimensions évidentes.

Il y a plusieurs sonnets dans la pièce : au début des actes I et II et dans la cinquième scène de l'Acte I, lors de la rencontre entre Roméo et Juliette. (Sonnet italien : abba abba cdecde ; sonnet anglais : abab cdcd efef gg.) De plus, la versification est soutenue : les vers en pentamètres iambiques sont nombreux, réguliers et souvent rimés. On notera, par exemple, l'Acte II scène 2, où tous les vers de la discussion entre Roméo et le



frère Laurence sont des couplets réguliers. D'ordinaire, la métrique de Shakespeare est bien moins régulière, et seuls les derniers vers d'une scène sont rimés.

Sur un autre plan, sur le plan de l'imagerie, Shakespeare joue de façon cohérente et continue avec le contraste entre la lumière et la noirceur : Juliette, l'amour, la jeunesse, c'est la lumière, ou le soleil levant. Mais toujours est présente la noirceur, la nuit, la mort. Souvent la noirceur sert à accentuer la lumière, mais elle sert aussi à menacer la lumière. Deux exemples : les paroles de Roméo sous le balcon de Juliette (II 1 44 et ss.), et les paroles de Roméo qui descend dans le caveau des Capulets (V 3 83 et ss). – On notera qu'en plus de l'opposition entre la lumière et la noirceur, il y a dans la pièce des oppositions entre le haut (monter vers Juliette) et les bas (descendre de chez elle ou descendre dans la tombe).

On pourrait dire que cette finesse poétique va bien avec le thème de la pièce, soit l'amour. Quoi de plus accointé que la poésie et l'amour. Mais il faut bien noter, et Shakespeare y tient, que l'amour, c'est aussi le sexe et donc l'obscénité : la pièce traite aussi beaucoup de ce thème. Et cela apparaît dès le début. Comme le montrent les mots de Roméo, Rosalind a fait vœu de chasteté ; Roméo veut la baiser et ne le peut pas, voilà le problème pour lui, voilà pourquoi il est triste. Cette remarque sur la chasteté *excessive* de Rosalind introduit à une autre dimension de l'amour dans la pièce de Shakespeare et la pièce la plus célèbre sur l'amour.

Car l'obscénité, ou la grivoiserie, presque systématique de la pièce est spectaculaire. Mercutio est sans aucun doute le porte-parole de cette dimension de

la pièce. Comme quand il se moque de Roméo qui s'est caché dans les arbres du jardin. (II.1.23 et ss.) Mais il faut voir que Roméo est capable de grivoiserie lui aussi, sans parler de la nourrice de Juliette. Même Juliette est bien au fait des dimensions physiques de l'amour : elle sait que l'amour implique le sexe, et elle s'en réjouit. (III.2.1 et ss).

Au sujet de la sexualité qui fait partie de l'amour, il faut sans doute noter que Juliette change durant la pièce. En I.3, Juliette apparaît comme une enfant qui obéit. On l'appelle : elle vient ; ces premiers mots sont pour savoir ce qu'on veut d'elle ; lorsque sa mère lui dit qu'elle aura peut-être à se marier, elle dit oui tout de suite, ou à peu près. Assez tôt, elle découvre l'amour et la sexualité. À la fin de la pièce, c'est une femme qui peut résister à un prêtre, après avoir rejeté son père, sa mère et sa nourrice. Juliette devient adulte devant nos yeux. Je signale que ses derniers mots sont une dernière allusion à la sexualité, à la dimension physique de l'amour. Il me semble clair que Shakespeare montre chez Juliette le passage de l'enfant à l'adulte à travers la découverte de la sexualité, voire à cause de la découverte de la sexualité.

Je trouve la conscience de la sexualité, l'acceptation exubérante de la sexualité saine ; en tout cas, il me semble que c'est ainsi que Shakespeare le voit et le montre. On pourrait croire, conformément au préjugé contemporain, que cette acceptation de la sexualité, voire cette appréciation, voire cet éloge de la sexualité n'appartient qu'à notre époque... La pièce de Shakespeare montre que c'est faux. (Je signale que des œuvres comme le *Décameron* de Boccace font la preuve que notre *découverte* n'est vraiment pas nôtre : et que

notre opinion sur nous est assez ridicule. Mais je passe.)

Quelle que soit la source de cette attitude, elle sert de contrepoids à l'enthousiasme éthéré de l'amour, et peut-être à l'influence de la spiritualisation de la passion. Dans *Roméo et Juliette*, l'amour est poésie et sentiment, mais l'amour est aussi corps et sexualité; l'amour est douloureux sans doute, mais c'est merveilleux en même temps; et, c'est un comble, c'est drôle aussi. N'est-ce pas là un équilibre qu'on perd de vue avec le romantisme? Après Rousseau, on ne rit plus du corps en amour ou on rit par ironie, on rit jaune. Et ensuite, on compense pour cette spiritualisation excessive par une hyper-sexualisation de l'amour. On n'a qu'à comparer Roméo et Juliette à Titanic et penser ensuite à l'industrie de la pornographie, pour comprendre comment l'attitude de Shakespeare peut être saine.

Et si cela est vrai de l'époque qui suit celle de Shakespeare et Boccace, soit la Renaissance, il me semble que cela est vrai, d'une autre façon, de l'époque qui précède celle de Shakespeare, soit le Moyen Âge, où la sexualité était liée à la question religieuse. Ce qui est sûr, à toutes les époques, les êtres humains ont eu à évaluer le rôle de sexualité et de l'amour dans la vie humaine, et ils semblent l'avoir fait avec des équilibres différents, avec des insistances différentes.

Puisque je viens d'aborder, le thème de la religion, je signale qu'à la grivoiserie générale de la pièce, s'ajoute son impiété tout aussi générale: il y a de nombreux jurons, bien sentis. Mon préféré se trouve en III.5.176. Par là, la pièce montre qu'elle est bien ancrée dans la réalité de l'Italie de la Renaissance, et peut-être

de toute société telle qu'elle est vraiment. Or il me semble clair que la sexualité telle que Roméo et Juliette la vivent est encadrée peut-être par la religion (le frère Laurence n'est jamais loin, et la question d'un mariage devant l'Église et Dieu est toujours un enjeu essentiel), mais elle n'est pas religieuse de l'intérieur.

Voilà donc Roméo et Juliette : une poésie raffinée, tout à fait contrôlée, qui souligne la dimension spirituelle de l'amour, mais aussi de la grivoiserie et même des obscénités, qui soulignent la dimension physique de l'amour, et de l'impiété, qui éveille à une autre dimension de toute la question, son contexte cosmique, métaphysique ou religieux.

## **2. Le destin ou la Providence.**

On peut dire qu'en Occident, et ce depuis les Grecs, la tragédie illustre la faiblesse humaine : pour prendre l'exemple le plus connu, Œdipe, celui qui devient roi parce qu'il sait déjouer un monstre, la sphinx, se détruit devant nos yeux médusés, parce qu'il ne comprend pas qu'il a tué son père, qu'il couche avec sa mère et qu'il a engendré des enfants avec elle. Le héros qui se croyait intelligence et fort et en droit d'être roi se révèle, et se découvre, faible, et ignorant et un monstre humain.

La fragilité humaine se révèle aussi par la mort des héros. Une bonne tragédie finit avec des morts. Et dans *Roméo et Juliette*, le spectateur est servi : Mercutio et Tybalt meurent assassinés devant nous yeux, ainsi que Paris. Puis Roméo et Juliette se suicident devant nous. La mère de Roméo meurt de chagrin, apprend-on à la fin, et on ne donne pas cher pour la peau du frère Laurence. Or ces morts sont liées à la faiblesse

humaine : Roméo se trompe, il agit trop vite ; le frère Laurence croit qu'il peut tout contrôler, mais il se montre la dupe des événements ; le prince avoue à la fin qu'il a mal géré la situation et qu'il est puni lui aussi. Le thème de la mort est présent dans les paroles dès le début de la pièce : avant même que l'action ne commence, on nous dit que Roméo et Juliette mourront.

Donc dans la tragédie, la faiblesse humaine apparaît contre un fond non-humain qui souligne cette faiblesse. On peut appeler ce fond l'absurde, comme dans les tragédies contemporaines (*Antigone* d'Anouilh, ou *Oh! les beaux jours* et *En attendant Godot* de Beckett). On peut appeler ce fond la Providence ou le destin. Il faut noter tout de suite que dans un monde chrétien, il n'y a pas de tragédie parce que la faiblesse humaine est rachetée par la Providence et que tous les méchants sont punis et tous les bons sont récompensés par Dieu. Pour avoir une tragédie à l'ancienne, il faut qu'il y ait faiblesse humaine sur un fond de dureté ou de stabilité, une dureté naturelle ou cosmique qui fait que parfois des gens honnêtes sont punis (et que des salauds s'en tirent ou ne souffrent moins que les bons).

Quelle est la force derrière toute l'action de la pièce *Roméo et Juliette*? Certes, on est dans un monde chrétien, comme le prouvent les jurons. Mais il me semble que même le frère Laurence ne se réfère pas à la Providence. «*heaven*», c'est-à-dire «le ciel» ou encore «*a greater power* (V.3.153)», c'est-à-dire «un pouvoir plus grand», ce n'est pas, ou ce n'est pas tout à fait, ou ce n'est pas sans l'ombre d'un doute, le Dieu chrétien. Ou plus exactement, ça peut être simultanément Dieu

ou la Providence et le destin ou le ciel. Par contraste, dans les scènes cruciales, quand il est question de leur mort, Juliette prie l'amour (IV.1.125) et Roméo fait allusion à la mythologie grecque et romaine (V.3.116-119). Ils ne prient pas Dieu ou le Christ, et le frère Laurence laisse les choses dans l'ambiguïté.

Cette attitude du frère Laurence n'est pas seulement la sienne. C'est aussi celle du narrateur, comme le montre l'introduction : l'histoire racontée est le sujet d'une sorte de nécessité... Nous savons dès le début tout ce qui arrivera ; c'est comme si nous regardions le Soleil se lever ou se coucher. À la fin de la pièce, le prince prend le même ton : il reconnaît sa faute, mais il regarde et présente les événements comme s'ils se déployaient avec une sorte de nécessité, pour ainsi dire sur fond de nécessité.

Par ailleurs, quand on regarde la pièce, on voit que c'est le hasard, les circonstances qui décident de ce malheur. Si le père de Juliette avait décidé de marier Juliette avant la soirée, si le père de Juliette n'avait pas décidé de marier Juliette à un autre que Roméo après la soirée, s'il n'avait pas accéléré le mariage contrairement à ce qu'il avait d'abord décidé, si le frère envoyé par le frère Laurence avait pu joindre Roméo, si Roméo avait attendu une demi-heure encore, si le frère Laurence était arrivé un peu plus tôt, si, si, si, il n'y aurait pas eu le drame final. C'est hasardeux sans doute, mais en même temps, on a l'impression qu'il n'y a rien à faire, que ce hasard est comme une machinerie. Mais, et c'est l'essentiel ce n'est pas une machinerie chrétienne, parce que dans le monde chrétien, c'est la volonté de l'individu en autant qu'elle est morale, qui est l'enjeu nécessaire.

Tout cela fiat que le frère Laurence devient plus intéressant puisqu'il est le représentant officiel du christianisme. Or il est un personnage intrigant. C'est un Franciscain, qui semble plus intéressé par les choses naturelles que par la religion. De plus, il est prêt à utiliser la religion pour tenter d'affecter la politique, mais il ne parle jamais de Dieu, du Dieu chrétien. Je vois en lui à la fois le prêtre et le philosophe, soit un homme non politique qui tente de faire du bien. Il rate son coup de la façon la plus terrible. Certes, le frère Laurence est moins que courageux, certes il ment, certes, et pis encore, il est hypocrite. Tout cela se voit à un fait bien simple : il aurait dû dire à Capulet et donc au prince que Juliette ne pouvait pas épouser Paris, parce qu'il avait marié Roméo et Juliette et que le mariage était consommé et qu'il avait conseillé et soutenu le projet des deux jeunes. Il ne le fait pas, et on le comprend : ça prend du courage pour détourner vers soi la colère des hommes puissants, même quand c'est pour sauver quelqu'un de faible et de moins coupable de soi. Malgré tout cela, son intention est louable, et n'était-ce de quelques hasards malheureux, son projet aurait pu faire beaucoup de bien.

### **3. La violence.**

La première scène du premier acte donne le ton de la pièce en ce qui a trait à la sexualité, mais en même temps en ce qui a trait à la violence. Que voit-on ? De jeunes hommes qui veulent baiser et se battre. Il y a un terme pour cela : des *machos*... Nous avons parlé de la sexualité de la pièce, parlons de la violence. Tybalt veut se battre, mais Mercutio aussi ; Roméo tue non

seulement Tybalt, mais encore Paris, et Paris est prêt à se battre lui aussi. Mais cela remonte aux patriarches : quand une rixe part entre les jeunes, les vieux veulent s'en mêler malgré le fait qu'ils en sont incapables sur le plan physique et qu'ils se font disputer par les femmes qui sont bien plus réalistes qu'eux. On pourrait croire que les femmes sont moins violentes. C'est vrai. Et pourtant... Quand dame Capulet apprend que Roméo a tué Tybalt, elle veut la peau de Roméo.

Dès le début, on montre donc au spectateur qu'il y a de la violence dans ce monde, et même qu'il est un facteur essentiel de la vie, ou du moins de la vie à Vérone. Mais on se bat non pas pour soi, mais pour une maison, pour un nom, pour un passé. Nous serions tentés de dire que tout cela est dépassé : la violence est idiote, et les individus doivent poursuivre leur bien privé, et le moins possible au moyen de la violence. Je crois que les événements des dernières années nous montrent que c'est là une illusion. Et je ne compte pas le nombre de fois que depuis plus de trente ans de paix en Occident, on nous présente des femmes qui hurlent au bord des tombes des leurs en priant Dieu qu'il y ait des mâles, des vrais, qui vengent ces morts, leurs morts.

Tout le monde trouve que Shakespeare est un sage parce qu'il montre que l'amour ne peut exister sans la sexualité, que le « cul », pour employer un terme que Shakespeare ne craignait pas, fait partie de la vie. En revanche, nous croyons que la violence ne fait pas partie de la vie, ou qu'elle ne devrait pas faire partie de la vie. Quand nous voyons la violence dans *Roméo et Juliette*, nous disons que Shakespeare n'est plus un sage, qu'il est le victime de sa société, qu'il est aveuglé



par les préjugés de son époque. Il faut lire la pièce de Shakespeare en se demandant si le sage qui inclut le sexe dans l'amour n'est pas aussi le sage qui inclut la violence dans la vie. Pour le dire autrement, il me semble que la merveilleuse pièce Roméo et Juliette, qui fête l'amour et la sexualité comme dimensions essentielles de l'existence humaine, fête en même temps, ou du moins *dé-couvre*, la violence, et la présente comme une dimension tout aussi essentielle. Je signale d'abord les nombreuses remarques sur le poison, qui commence dès le début de la pièce et qui sont reprises quelques fois avant d'en arriver à la fin où le poison, un instrument de violence, et en plus de violence sournoise par opposition à l'épée, mettons, où le poison donc triomphe.

Mais encore une fois, la violence n'est pas une violence sans loi et surtout pas une violence individuelle: c'est une violence de clan, c'est une violence pour le nom de la famille, c'est une violence qui a ses codes. Il y a ici des Capulets contre des Montagues. Et quoi que semble en dire Juliette, le nom, le nom de famille, de quelqu'un est quelque chose d'important. Toute la pièce est là pour le prouver. Le désarroi de Juliette dans l'acte III, où elle balance entre Roméo et Tybalt, en est la preuve directe sur elle.

Mais il faut noter que Juliette est bien consciente dès le début que le nom est important et qu'il constitue un obstacle à enlever ou à dépasser. Son amour pour Roméo *veut* que le Montague en lui et le Capulet en elle ne comptent pas; mais cette volonté est la preuve que l'obstacle est réel et qu'elle le perçoit. On pourrait le dire comme suit: l'amour plein, l'amour dans sa vérité existentielle, est lié à la famille et au clan, et le clan

implique la violence et la politique. Ou encore comme suit : dame Capulet qui veut empoisonner Roméo a aimé Capulet et a fait des enfants avec lui. On dirait que le machisme et la famille et la violence on des liens secrets, et pas si secrets que cela, avec l'amour. Si vous touchez au machisme ou à la violence pour les faire disparaître, vous touchez à la famille et à l'amour. Il y a une sorte d'écologie de l'amour qu'il faut développer. Si ce que je suggère est le cas, *Roméo et Juliette* est le manuel de l'écologie amoureuse, qui montre que la chose amour est liée à toutes sortes d'autres choses et qu'il y a un équilibre qu'il faut respecter.

Je tiens à signaler que tout ceci est plus difficile à voir pour des gens qui vivent dans une société où l'individu est roi, ou le clan ne compte pas, ou la famille est pour ainsi dire détachée de la sexualité, que la famille se trouve avant ou après la sexualité. Mais la pièce de Shakespeare est là pour nous rappeler, qu'il n'en a pas toujours été ainsi, qu'il n'est pas partout ainsi encore aujourd'hui et que nous Modernes nous comprenons malgré nous cette figure de l'amour d'autrefois et d'ailleurs.

Comment tous ses thèmes sont liés, cela peut être saisi par un détail important. Tybalt est une tête chaude, c'est clair. Mais il est aussi est des fiers-à-bras de la famille des Capulets ; il est sans doute vu comme une sorte de garde ou de policier de la famille ; par exemple, il agit ainsi durant le banquet, quand il veut faire le *bouncer* et chasser ce malappris, ce *crasher*, de Roméo. Après la mort de Tybalt, la famille Capulet n'a plus son fier-à-bras principal. Capulet semble déterminer à se trouver un nouveau protecteur. Cela explique, me semble-t-il, son renversement par rapport

au mariage de Juliette. (Quand on compare I.2 et III.4-5 fin, on se rend compte que par rapport à la demande en mariage que lui adresse Paris, Capulet se fait prier d'abord et en laisse la décision à sa fille ; mais après la mort de Tybalt, il devient prompt ou irrité, comme s'il était inquiet, et impose sa volonté à sa fille, pour rattacher un autre fier à bras, Paris, à son clan.) Sans doute est-il lui aussi une tête chaude, mais son acte est incompréhensible sans l'explication d'un besoin du clan ou d'un besoin politique. Mercutio qui est de la famille du prince est lié aux deux familles, mais il est sans aucun doute plus près des Montagues à cause de Roméo : il y a donc un problème politique, ou clanique, que le vieux chef de clan tente de résoudre. Sans doute, Capulet veut-il renverser la situation en liant le prince Paris à sa famille par le *corps* de Juliette.

Un autre élément de l'amour qui est lié à la violence est la compétition. En I.2, on parle deux fois de comparer les femmes entre elles : Capulet, père, et Roméo, amant, sont sûrs que Juliette ou Rosalind sera jugée la plus belle. (Voir aussi I.5.40 et ss.) Et on compare (par exemple, la nourrice) les hommes entre eux sur le plan sexuel. Shakespeare est implacable : le rêve contemporain typique, la norme sociale nouvelle, d'une sorte de plaisir sexuel, ou d'une vie amoureuse, sans compétition, où tous s'aiment, tour à tour, sans jalousie, sans comparaison, sans frustration, dans une sorte de supermarché sexuel neutre, ce rêve, cette norme, cet idéal, si vous le voulez, est mis en mal dans sa pièce. On peut toujours dire que c'est Shakespeare qui se trompe et que le désastre qu'il présente dans sa pièce est la preuve de notre supériorité. Mais je crois qu'au fond de notre cœur nous donnons raison à

Shakespeare au moins pendant que dure le charme de sa pièce. Toute la question en un sens est de savoir si sa pièce nous charme et nous trompe, ou si elle nous charme et nous libère d'une illusion.

**Remarques qu'il faudrait développer un jour.**

La société, enfin la haute société, de Vérone est bien petite. Les Capulet invitent des gens de la famille du prince (Mercutio et Paris), alors que Roméo est le meilleur ami de Mercutio et qu'il aime Rosalind qui est la nièce ou la petite nièce de Capulet père.

Noter la perfection de la lamentation de la nourrice (IV.4.80-84). Cette femme sans éducation est laissée sans mot ou plutôt ne fait que répéter les mêmes mots. Shakespeare fait de la poésie avec les mots des gens qui n'ont pas de mots. C'est le signe d'un grand artiste.

Balthasar ment : il n'a pas rêvé, il a bel et bien vu Roméo et Paris se battre (V.3.138). Je me demande pourquoi il le fait, et surtout pourquoi Shakespeare le lui fait faire ce mensonge.

***Othello***

**Une première remarque.**

La pièce *Othello* offre un exemple clair de l'utilisation shakespearienne du jeu de mots et du comique, utilisation assez surprenante, mais typique. *Othello* est une tragédie : on n'a qu'à compter les corps dans la dernière scène pour se le prouver. Mais déjà le ton de l'ensemble de la pièce ne laisse aucun doute : tout y est

sombre et angoissé et violent, sauf peut-être le premier acte. Et pourtant non : en plein milieu de la pièce juste après le moment où Othello se transforme pour devenir fou de jalousie et juste avant qu'Othello ait une première preuve physique de l'infidélité de son épouse, il y a une scène curieuse entre Desdémone et un personnage qui est appelé le Clown.

Or la discussion entre les deux est fort simple : il s'agit d'envoyer quelqu'un pour avertir Cassio que Desdémone fait tout ce qu'elle peut pour réhabiliter l'ancien lieutenant d'Othello (III.4.1 et ss.) Le Clown joue avec le mot *lie*. En anglais le même mot *lie* signifie *coucher*, mais aussi *mentir* et enfin *calomnier*. Et voilà l'enjeu anecdotique de la pièce : Iago calomnie Desdémone et ment à son sujet en disant qu'elle ment à Othello et qu'elle couche avec Cassio. La scène comique, qui est inutile au point d'être exclue de certaines éditions de la pièce, est l'occasion de *dire* sur un ton en contradiction avec l'essentiel de celui de la pièce, l'essentiel de l'action de la pièce. Ce genre de jeu, jeu de mots et jeu de contraste, est impensable dans le théâtre classique français ; encore une fois, il est typique du théâtre shakespeareien.

Il faut ensuite souligner un autre jeu de mot (III.3.305). Cela est utile pour ceux qui douteraient que Shakespeare pouvait s'abaisser à faire des jeux de mots aussi obscènes et gratuits que ceux qui tournent autour du mot *thing*.

### **Remarques des étudiants.**

### **Résumé de la pièce**

Acte I. À Rodrigue, irrité d'apprendre sur le tard qu'Othello a épousé Desdémone, Iago explique pourquoi il sert Othello qu'il hait pourtant. Ils éveillent Brabantio et lui apprennent le mariage de sa fille Desdémone avec Othello. Iago part retrouver Othello. Brabantio, irrité, suit Rodrigue à la recherche d'Othello. – Iago questionne Othello pour savoir s'il saura résister à Brabantio. Cassio annonce que le doge veut voir Othello au plus vite pour une affaire de guerre. Brabantio arrive et veut faire arrêter Othello qui aurait enlevé sa fille. Tous partent pour paraître devant le doge. – On apprend que les Turcs attaquent l'île de Chypre. Brabantio avertit le doge que Desdémone est mariée contre son désir à lui. Othello explique la *séduction* de Desdémone. Celle-ci, en toute liberté, reconnaît qu'elle est l'épouse d'Othello. Ce dernier doit partir défendre Chypre. Othello et Desdémone exigent qu'elle accompagne son époux. Iago la guidera à Chypre. Rodrigue veut se suicider. Iago se moque de lui, lui promet de l'aider à conquérir Desdémone. Laissé seul, il imagine un stratagème pour se venger : qu'Othello devienne jaloux de Desdémone en raison de Cassio.

Acte II. Une tempête a détruit la flotte turque. Cassio, Desdémone, Iago arrivent sur l'île de Chypre. Iago badine avec sa femme Emilia et Desdémone au sujet de la lubricité des femmes. Othello arrive enfin et se réjouit de retrouver Desdémone. Iago annonce à Rodrigue que Desdémone commence à aimer Cassio. Il embarque Rodrigue dans un complot contre Cassio. Laissé seul, Iago explique son projet et ses intentions. – Othello fait proclamer une fête. – Othello et Desdémone

se retirent dans leur chambre nuptiale, pour consommer leur mariage. Iago organise une beuverie, calomnie Cassio, puis orchestre une rixe, durant laquelle Montano est blessé par Cassio. Othello exige qu'on lui explique ce qui s'est passé. Iago dénonce à demi-mot Cassio, qu'Othello chasse. Iago suggère à Cassio, plein de repentir, de chercher l'intercession de Desdémone. Laissé seul, Iago explique la suite de son plan. Il encourage Rodrigue qui désespérait et qui commençait à critiquer Iago.

Acte III. Cassio s'approche de Desdémone à travers Emilia. – Othello règle les problèmes de son mandat sur l'île. – Desdémone promet de parler sans arrêt en faveur du rétablissement de Cassio. Desdémone importune Othello jusqu'à ce qu'il accepte de recevoir Cassio sous peu. Tout en condamnant à chaque pas la jalousie, Iago suggère à Othello que Cassio et Desdémone sont amants. En la revoyant Othello décide de ne plus douter d'elle. Emilia ramasse le mouchoir de Desdémone et le donne à Iago qui le veut depuis un certain temps. Fou de jalousie, Othello revient: il exige une preuve de l'infidélité de Desdémone. Iago lui raconte comment dans un rêve Cassio aurait parlé de faire l'amour à Desdémone. Iago lui rappelle le mouchoir que Cassio aurait en sa possession. Othello est convaincu: il veut tuer Desdémone et faire tuer Cassio. Iago accepte d'être son lieutenant. – Desdémone envoie avertir Cassio que sa réhabilitation est entamée. Othello demande à Desdémone de montrer son mouchoir et réagit mal quand elle ne le peut pas. Emilia s'étonne de la jalousie d'Othello. Cassio redemande à Desdémone d'être réhabilité, et Desdémone avoue que son influence a

baissé. – Bianca, un peu jalouse, reçoit de Cassio le mouchoir qu'elle doit faire copier.

Acte IV. Encore plus fou de jalousie, Othello imagine de lui-même Desdémone couchant avec Cassio. Iago suggère qu'Othello est comme tous les autres amoureux : un cocu. Othello, caché, voit Iago et Cassio parler de Bianca en croyant que c'est de Desdémone. Prise de colère, Bianca rapporte le mouchoir de Desdémone à Cassio. Cassio la suit. Othello veut assassiner Desdémone et faire assassiner Cassio par Iago. Othello frappe Desdémone devant Ludovico, un envoyé du doge arrivé de Venise. Celui-ci s'inquiète au sujet d'Othello, et Iago l'y encourage. – Othello vérifie certains *faits* auprès d'Emilia, qui défend Desdémone. Dans un tête-à-tête, mari et femme souffrent de jalousie et du sentiment d'être incompris. Malheureuse, Desdémone fait venir Iago. Emilia dénonce celui qui a fait tourner la tête d'Othello. Desdémone proteste de sa fidélité. Iago la console, puis il embarque Rodrigue, de nouveau insatisfait, dans le meurtre de Cassio. – Emilia et Desdémone discutent de la possibilité d'être infidèle. Emilia défend le fait, voire la bonté, de l'infidélité dans certaines circonstances.

Acte V. Rodrigue et Iago attendent Cassio pour le tuer. Rodrigue et Cassio sont blessés sérieusement. Croyant que Cassio est mort, Othello est satisfait et part tuer Desdémone. Iago tue, croit-il, Rodrigue et aide à sauver Cassio. Il se retire pour questionner Bianca. – Othello examine Desdémone qui dort et se prépare à l'assassiner. Othello et Desdémone s'affrontent au sujet de son infidélité présumée. Il l'assassine. Emilia apporte la nouvelle de l'assassinat de Rodrigue et de l'attentat contre Cassio. Elle constate la mort de



Desdémone. Othello dénonce Desdémone et en appelle à Iago. Emilia dénonce Iago et Othello. Elle révèle la vérité sur le mouchoir. Iago la tue et s'échappe. Othello se réarme. On ramène Iago. Othello le blesse. Puis il se suicide.

## **Mes remarques**

### **1. Rodrigue, ou l'amoureux sans vertu**

Rodrigue est le premier personnage à paraître dans la pièce *Othello* ; il est même le premier à parler. Il est si lâche et stupide qu'on serait tenté de ne pas trop en parler : il est loin d'être un héros sur lequel on focalise tout de suite son attention. Pourtant, il est utile de l'examiner pour mieux comprendre les autres personnages.

Durant toute la pièce, il reçoit des preuves qu'il ne devrait pas se fier à Iago, et pourtant il s'y fie ; durant toute la pièce, il se montre incapable d'agir à moins d'être épaulé, voire entraîné, par Iago. Il est difficile d'imaginer un homme moins attirant. Pourtant cette loque me semble être bien importante, au moins parce que Rodrigue permet de mieux comprendre Iago, qui lui est sans aucun doute un personnage important de la pièce : en voyant Iago agir sur Rodrigue, on comprend mieux Iago. Mais il est intéressant aussi parce qu'il rend manifeste une des différences profondes entre Shakespeare et les autres dramaturges classiques.

Rodrigue est un jeune Vénitien, riche, bien né et surtout amoureux de Desdémone : à un moment donné, il parle de se suicider tellement il est

malheureux en amour. Il a engagé Iago pour l'aider à gagner Desdémone ; il lui a donné de l'argent, il lui a donné des bijoux pour la séduire, il fait toujours, parfois en maugréant, ce qu'Iago lui dit de faire. Par exemple, au tout début de la pièce, il accepte de crier dans la nuit pour réveiller Brabantio, le père de Desdémone, et lui révéler que sa fille vient d'épouser Othello.

Rodrigue est un personnage typique des comédies italiennes et ensuite des comédies françaises classiques. Chez Molière, il est le jeune homme qui veut marier la jeune fille et qui en est empêché par un père ou un vieil amant de la belle. Ce personnage se trouve aussi dans une pièce connue de tous, écrite par Machiavel, qui s'intitule la *Mandragore*. Dans cette pièce, le jeune homme s'appelle Callimacco, qui est amoureux de Lucrezia, épouse du vieux Nicia : lui aussi parle de se suicider quand il croit qu'il ne pourra pas avoir Lucrezia. Or Callimacco engage un homme rusé qui s'appelle Ligurio pour l'aider à coucher avec Lucrezia et à devenir son amant pour toujours. Ligurio est un autre personnage typique des comédies italiennes et françaises : le fourbe. (Il est le renard dans les poèmes de La Fontaine.) Il s'appelle Sganarelle, ou Scapin ou, par exemple, dans *le Tartuffe*, change de sexe et devient la servante Dorine.

Or il y a toujours un problème avec cet arrangement pourtant classique : comme les jeunes n'ont pas les moyens intellectuels, sociaux et souvent économiques, on se demande toujours pourquoi les fourbes choisissent d'aider les jeunes plutôt que de se faire les alliés des gens riches et puissants, les pères, les maris et les chefs. Certes, on pourrait tout aussi

bien imaginer que le fourbe aide les vieux ou les gens en place, ou encore qu'ils agissent dans leur propre intérêt ; certes, ce serait plus facile à expliquer sur le plan psychologique : à moins qu'on suppose une sorte de sympathie naturelle entre les fourbes et les jeunes, il n'y a aucune raison pour qu'un fourbe se donne de la peine pour avoir des récompenses moins grandes. Aussi dans la pièce de Machiavel, Ligurio donne à Callimacco, qui s'inquiète de la fidélité de son fourbe, de ce fourbe précis, la justification suivante : mon sang et ton sang vont bien ensemble. Ce qui est bien beau, mais ce qui n'explique rien, surtout quand on a affaire à un fourbe. Or Ligurio s'organise pour que Callimacco couche avec Lucrezia sans jamais le trahir, malgré le danger, et malgré le fait qu'il a lui aussi des désirs sexuels, sans parler du fait qu'il pourrait tirer de l'argent avec plus de facilité et moins de danger de Nicia, le mari à cocufier.

Ce problème, celui des motifs du fourbe, qui n'est jamais adressé dans les comédies italiennes et françaises, est au cœur du problème de la pièce *Othello*. Car le problème de Rodrigue est le problème d'Othello, qui emploiera Iago à son tour. Othello a l'avantage de penser qu'Iago est honnête, alors que Rodrigue sait bien et par expérience qu'Iago ne peut être fidèle qu'à lui-même. Posons une question qui illustre bien ce problème : comment Rodrigue peut-il être sûr qu'Iago travaille, c'est-à-dire qu'il est fourbe, pour lui et seulement pour lui ? La réponse shakespearienne est la suivante : il ne le peut pas ; au contraire, il peut être sûr qu'un fourbe travaille dans son propre intérêt d'abord et avant tout. En un sens, on pourrait dire que la pièce de Shakespeare, à travers

le personnage de Rodrigue qui fait confiance à Iago, déconstruit la pièce de Machiavel, et les pièces à venir de Molière.

## **2. Iago, ou l'honnêteté fausse**

Malgré ce que dit Iago contre Cassio, la pièce indique que Cassio est meilleur soldat que ne l'est Iago. Ce dernier est un grand parleur, un homme qui sait badiner et se trouve souvent *en charge des* femmes, alors que Cassio est en vérité un homme de guerre. Par exemple, quand il s'agit de partir pour Chypre on confie les femmes à Iago et les soldats à Cassio. Je vois Iago comme un entremetteur plutôt qu'un soldat. Sa position sociale est celle d'enseigne: il est le porte-parole d'Othello, celui qui gère sa vie privée, celui qui prépare ses vêtements, disons. Or – c'est un des ironies délicieuses de la pièce, l'enseigne est faux (ou si vous voulez l'enseigne est fausse) – ce porte-parole est un menteur: il ment presque tout le temps, et, quand il dit des vérités, c'est pour mal faire; il ne dit presque jamais ce qu'il pense, et, quand il dit ce qu'il pense, c'est pour mieux tromper. Dès le début, il se définit d'une façon admirable. (I.1.56 et ss.) L'expression finale qu'il emploie est la plus importante: pour se dire il utilise des mots qui constituent le renversement de la définition que Dieu donne de lui-même dans l'*Exode*. Or le diable, ou Satan, est celui qui veut renverser Dieu. Iago est une figure humaine de Satan. D'ailleurs, on dit beaucoup de lui, à la fin de la pièce, qu'il est le diable incarné.

Dans le monde chrétien, Satan est la figure même de la méchanceté, et en principe on n'a pas besoin de réfléchir sur ses raisons. Mais Iago est un

être humain, et on ne peut s'empêcher de se demander pourquoi il fait autant de mal à Othello. Il donne trois raisons : il semble en vouloir à Othello parce qu'il ne lui a pas donné le job de lieutenant et qu'il lui a préféré Cassio ; il prétend qu'Othello l'a trompé avec sa femme, ce qu'Emilia lui dit être une folie ; il s' imagine enfin qu'il veut profiter de Desdémone.

Je dis bien qu'il imagine, qu'il prétend, qu'il semble en vouloir, parce qu'on ne peut s'empêcher de trouver que ces raisons ne sont pas bien sensées. À la fin de la pièce, quand on lui demande de s'expliquer, il refuse de parler ; on nous annonce qu'on le torturera pour lui arracher la vérité avant de le mettre à mort, mais on sent bien que ça ne donnera rien, ou bien peu de choses : au mieux, il expliquera ce qu'il a fait, mais il ne dira pas pourquoi il l'a fait. On dirait qu'il cherche des raisons, qu'il aime détruire, qu'il aime dire non. Pour ceux qui veulent bien en tenir compte, le mot *diable* vient du nom grec, *diabolos*, qui signifie *menteur* et *calomniateur*.

Iago est un mystère en fin de compte. Mais on peut dire qu'il nous fait penser à certaines personnes (et à nous-mêmes certains jours) : nous nous sommes levés du mauvais côté du lit, comme on dit ; nous sommes d'humeur massacrate, comme on dit ; nous en voulons à tout le monde ; nous prenons plaisir à voir les gens souffrir autour de nous. Or il y a, nous le savons, des gens dont l'émotion fondamentale est cette humeur douloureuse et violente que nous connaissons de façon passagère. S'il y a une explication à Iago, on la trouvera là. D'ailleurs, il le dit lui-même au moins une fois (V.1.18 et ss.). Il faut donc avouer au moins ceci :

tout mystérieux qu'il soit, le personnage d'Iago permet de comprendre quelque chose de la condition humaine.

La chose la plus intéressante au sujet de ce diable d'homme est le mot qui revient souvent pour le définir : *honest* (*honnête*). Les mots *honest* et *honesty* (*honnêteté*) reviennent 47 fois dans la pièce. La moitié du temps, ils sont appliqués à Iago, soit par les autres, soit par lui-même. Les trois dernières fois que *honest* est dit, c'est par Othello à Emilia au sujet d'Iago (V.2.155 et ss.). Il est clair que l'ironie de Shakespeare est non seulement voulue, mais appuyée.

La réponse d'Emilia au sujet d'Iago est la vérité toute nue. Il vaut mieux traduire le texte : *He lies to the heart*, ce qui donnerait à peu près ceci : « Il ment jusqu'au cœur de lui-même. » (Pour les amateurs de grivoiseries, il faut noter le mot *lie*, qui veut dire aussi qu'il couche.) Mais ce qu'Emilia dit au sujet de son mair, ce qu'elle prétend c'est qu'il est menteur de bord en bord tellement son mensonge est grossier et injustifié. On notera que la même Emilia dit que Desdémone n'est pas *false*, qui est le contraire de *honest* : elle prétend que Desdémone n'est pas fausse et donc qu'elle est honnête. Il n'est pas un hasard, si le deuxième sens de *honest* est fidèle sur le plan sexuel et que le deuxième sens de *false* est infidèle sur le plan sexuel. Or presque toutes les autres apparitions du mot *honest* vise Desdémone et sa fidélité sexuelle. Nous y reviendrons.

Tenons-nous-en pour le moment à l'honnêteté d'Iago. Il parle beaucoup, il s'explique beaucoup : il s'explique à Rodrigue, comme nous l'avons remarqué, mais aussi dans des soliloques presque aussi profonds et nombreux que ceux de Hamlet (I.1, I.2, II.1 et II.2).

En revanche, il est silencieux, voire buté à la fin de la pièce. Par opposition aux soliloques de Hamlet, qui est un homme qui réfléchit et n'agit pas, qui réfléchit au point de ne pas pouvoir agir, les soliloques d'Iago appartiennent à un homme d'action, car il parle de ce qu'il prévoit faire et pourquoi il le fait. Iago voudrait dire, depuis le prénom espagnol, Jacques, on l'a déjà signalé. Cela est étrange puisqu'il est Florentin. En revanche, le nom *Jack* en anglais a toujours des connotations péjoratives. Cela est conforme au côté machiavélien du personnage : s'il y a une grande vérité dont Machiavel se fait l'apôtre, c'est bien la nécessité d'agir, et d'agir efficacement, pour réussir, c'est-à-dire pour vivre conformément à la nature.

*Suspect* est un autre mot important pour comprendre Iago. Il revient aussi très souvent. Il est clair que pour Iago, la vie doit être vécue dans le soupçon (entre autres I.3.360 et ss.). Aussi, le mot est important pour comprendre la psychologie d'Iago. D'ailleurs, les deux mots, *honest* et *suspect*, vont très bien ensemble. Celui qui peut se faire tromper par le mot *honest* n'a pas compris l'importance du mot *suspect*. Et le drame d'Othello, qui est celui de la jalousie, est le problème de la folle *suspicion* au sujet de la *honesty* de Desdémone. Et Desdémone est une victime parce qu'elle ne sait pas soupçonner assez, tout en étant tout le contraire de *false*, ou malhonnête, ou infidèle. Celui qui soupçonne est attentif, mais celui qui est soupçonneux peut déformer la réalité. Il faut savoir regarder par-delà les apparences, sans croire que tout est apparence, ni que toute apparence cache quelque chose de méchant.

### **3. Othello, ou la jalousie inhumaine**

Othello n'est pas humain : si Iago est une sorte de démon, Othello est une sorte d'être divin. C'est ce que suggère Iago : il dit qu'Othello est celui qui est ce qu'il est (IV.1.258), ce qui est la définition biblique de Dieu, et le contraire de la définition biblique de Satan l'adversaire de Dieu. La quasi divinité d'Othello est suggérée pas Desdémone pendant qu'elle meurt sous sa main : elle l'appelle trois fois « mon seigneur » (IV.2.153 et ss, et V.2.93.). Mais pour mieux comprendre cette image de Dieu qu'est Othello, il faut examiner le personnage de plus près.

Othello commence sa justification face à Branbanzio (I.3) en disant qu'il est homme de guerre et qu'il ne sait pas parler. Mais il prouve tout de suite après qu'il sait parler lorsqu'il décrit comment il a séduit Desdémone, et il reconnaît qu'il l'a séduite par la parole, par des mots dits sur la guerre sans doute, mais par des paroles et rien de plus, puisque Desdémone ne connaît de lui que ce qu'il a dit et qu'elle connaît fort peu la guerre, et certes pas du tout par expérience. On serait tenté de dire qu'il ressemble au Dieu de la révélation chrétienne, qui dit qui il est et qui attire à lui des adhérents par ce qu'il dit qu'il est et ce qu'il dit qu'il a fait et par ce qu'il dit qu'il fera. Car par définition la Dieu de la Bible chrétienne ne peut pas prouver ce qu'il dit. Il est le Dieu de la foi et de l'espérance.

Ce qui est sûr, Othello est la *parfaite* figure de la jalousie. Or la jalousie est une des caractéristiques du Dieu biblique. Car le thème de la jalousie est constant dans les Ancien et le Nouveau Testaments : Dieu est d'abord et avant tout le Dieu jaloux (par exemple,



*Exode* 20.5 ; 34.7 ; 34.14 ; *Nombres* 25.11 ; *Deutéronome* 4.24 ; 5.9 ; 6.15 ; 32.16 ; 32.21 ; *Ezéchiel* 8.3-5 ; 39.25 ; *Zacharie* 1.14 ; *Osée* 2.21 ; *Actes* 2.23 ; *Romains* 10.2 ; *Galates* 1.13-14 ; *I Corinthiens* 10.22 ; *II Corinthiens* 11.2 ; *Philippiens* 3.6.). (Il faut noter ici que le zèle du croyant n'est rien de plus que la reprise, même nominale, de la jalousie de Dieu : *zèle* et *jalousie* ont la même racine grecque.) Or pour un chrétien, devenir chrétien implique quitter les dieux anciens, les dieux traditionnels pour choisir un nouveau Dieu dont on n'a entendu la parole, c'est-à-dire la prédication. C'est le cas de Desdémone par rapport à Othello. Il faut noter qu'elle abandonne sa famille pour épouser un homme qui vient d'ailleurs et qui est très différent des siens, un peu comme les Romains, et surtout les Romaines, qui ont abandonné leurs dieux ancestraux pour un Dieu venu des limites de l'Empire. Il faut conclure que chaque remarque sur la jalousie d'Othello peut avoir une sorte de redondance théologique.

Pourquoi Othello devient-il jaloux ? Sans doute parce qu'il est fragile, parce qu'il n'est pas bien dans sa peau, comme on dit. Pour comprendre sa fragilité, il faut sans doute partir de sa peau, de la couleur de sa peau et du fait qu'elle est ridée. En somme, il est noir et vieux. Une autre indice de sa fragilité se trouve dans le titre de la pièce : *Othello, le More de Venise*. Or en principe il n'y a pas de More à Venise, les Mores ne viennent pas de Venise. En somme, Othello est un étranger, un immigrant, un étrange, pour parler québécois. La liste des *désavantages* d'Othello, lesquels ne peuvent que fragiliser son idée de soi comme amoureux et époux de Desdémone comporte les éléments suivants : vieillesse, négritude ou africanité,

étrangeté politique, inculture, bassesse sociale, statut de converti. La liste des *avantages* de Desdémone est l'envers de la liste d'Othello : jeunesse, blancheur ou *européanité*, *autochtonéité*, éducation, noblesse, christianisme de naissance. Cette opposition est bien connue d'Iago (II.1.220 et ss. ; III.3.235 et ss. ; 268 et ss.). À partir de ces observations, il est plus facile de comprendre pourquoi il devient jaloux ? Malgré ce qu'il dit, il ne se sent pas sûr de lui. Au fond, il faudrait peut-être dire que le personnage le moins honnête de la pièce n'est pas Iago, mais Othello : il se ment, et il ment aux autres, quand il dit qu'il ne sera pas jaloux ; il est le parfait candidat pour la jalousie en raison de sa fragilité psychologique, ou psychosociale.

Othello dit qu'il ne sera pas jaloux s'il découvre que Desdémone lui a été infidèle. On voit bien qu'il ne dit pas vrai. Mais il faut se demander non seulement pourquoi il peut se sentir assez fragile pour devenir jaloux à partir de si peu de preuves, mais encore pourquoi une fois jaloux, il le demeure, pourquoi il a tant besoin d'être aimé par Desdémone.

On voit ce dernier point au fait que même quand il est sûr qu'elle l'a trompé, il continue de douter et d'espérer un tout petit peu qu'elle soit fidèle. (Sa beauté n'explique pas tout.) Il faut reprendre les mêmes remarques de tantôt et les voir d'un autre côté : qu'est-ce qu'Othello a gagné en se gagnant Desdémone ? Par l'amour de Desdémone, il a reçu la preuve que ses désavantages n'en sont pas ou du moins qu'ils ne sont pas rhédibitoires, qu'il y a quelqu'un qui peut le regarder et l'aimer malgré la couleur de sa peau, malgré son statut social bas, malgré son âge, malgré le fait qu'il n'est pas un Vénitien de souche, malgré son

inculture, malgré le fait qu'il n'est pas un chrétien depuis toujours : l'amour de Desdémone est pour ainsi dire sa preuve et son ticket de respectabilité vénitienne. D'ailleurs, et ceci est terrible et ne peut pas ne pas affecter ses sentiments pour, ou plutôt contre Desdémone la Vénitienne parfaite, au moment où il doute le plus de Desdémone, il reçoit un message de la ville de Venise : il doit quitter l'île, où il est maître, et rentrer à Venise, où l'attendent tous ces Vénitiens qui le regardent de haut, pour laisser Cassio, un vrai Vénitien, chef de l'île ; il est en train de redevenir rien, et le monde de Venise est en train de se refermer devant lui qui veut en faire partie, qui veut être le More de Venise. Othello ne comprend pas grand-chose de sa situation, mais il sait au moins ceci : il dépend de Desdémone, ou plutôt il dépend au plus profond de lui du fait qu'elle l'aime et l'admire (IV.2.59 et ss.).

#### **4. Desdémone, ou l'honnêteté sans défense**

Le nom de Desdémone qui se trouve dans l'original italien dont Shakespeare a tiré son histoire semble provenir du mot grec *dusdaimonia*, qui signifie *infortune*. Et certes elle est infortunée. Mais son nom pourrait tout aussi bien venir d'un autre mot grec, *déisidaimonia*, qui signifie soit crainte de Dieu (son sens mélioratif) soit superstition (son sens péjoratif). Or la pièce peut être lue comme une sorte de réflexion sur les problèmes qui viennent du passage d'une religion traditionnelle à une religion monothéiste innovatrice, comme le christianisme. Car en aimant Othello le More, Desdémone est une croyante : elle croit en Othello plus que tout, ou du moins plus que tout ce qu'on lui a appris à aimer, son père, sa cité, voire sa religion. Si

Iago est l'image du démon, et Othello l'image de Dieu, d'un dieu qui remplace les autres dieux, elle est l'image du chrétien ou de la personne fidèle. D'ailleurs, toute la pièce ne tourne-t-elle pas autour de la question de sa fidélité sexuelle, qui est comme l'image de la fidélité religieuse. (Il penser ici au *Cantique des Cantiques*.)

Desdémone, la femme et non le symbole, a bien des qualités : sa beauté n'est pas le plus grand de ses avantages, même si elle est très belle. Elle est fidèle, elle est bonne, elle est raffinée. Mais elle a au moins trois défauts qu'il faut bien voir pour pouvoir la comprendre tout à fait. Elle est volontaire et aime faire à sa tête : son père signale qu'elle a refusé toutes les avances des jeunes Vénitiens les plus éligibles pour choisir Othello ; aussitôt qu'elle apprend qu'Othello doit partir, elle demande de partir avec lui, ce qui est bien audacieux pour l'époque, ce qui est l'exact contraire de ce que son père veut.

De plus, elle aime diriger son homme, ce qui est une suite naturelle de son amour, tout autant que de son volontarisme. Car il y a quelque chose de naturel à faire comme Desdémone l'amoureuse : quand on aime à la folie, ne veut-on pas que l'autre prouve qu'il aime à la folie à son tour ? Mais il est aussi dangereux de vouloir faire comme elle, c'est-à-dire de se mêler des décisions politiques au nom de l'amour, et de prendre plaisir à *manipuler* son homme au nom de son amour. Il est naturel de manipuler son homme parce que l'amour fait croire que c'est possible, et même parce que cette jeune femme, qui est allée contre toutes les conventions en épousant Othello, ne peut pas penser que les conventions, ou ce qu'elle croit être des conventions, qui séparent le privé du public, devraient

résister à son pouvoir, et qui en imposent à presque tous les autres. Et Othello ne peut pas trouver *facile* cette jeune femme qui veut se mêler de gouverner contre ses décisions à lui. Il est possible qu'il regrette très tôt sa folie amoureuse.

Je note qu'elle a le culot d'ajouter après avoir arraché le consentement d'Othello : *Whatever you be, I am obedient*, ce qui donnerait à peu près : « Je te suis obéissante peu importe ce que tu deviens (III.3.90). » Encore une fois, Iago en est tout à fait conscient : il dit que Desdémone est maintenant le général du général Othello (II.3.280). Iago est un homme méchant, mais pour être aussi efficace qu'il est il faut qu'il soit observateur.

Enfin, Desdémone est une innocente : elle ne peut pas voir les choses telles qu'elles sont. Elle est donc pire que Miranda, ou elle est une Miranda qui refuse de se corriger. On le découvre à plusieurs signes. Je souligne une scène, une conversation entre elle et sa dame d'honneur Emilia (IV.3.58 et ss.). Desdémone ne peut pas croire qu'une femme a déjà trompé son mari ; elle ne peut pas croire qu'il y aurait des circonstances qui justifieraient un comportement semblable. Et quand Emilia lui a expliqué non seulement le fait est un fait (il y a eu des femmes qui ont été infidèles), mais encore le pourquoi du fait, elle refuse de la croire. On a donc le paradoxe de voir que Desdémone qui aime Othello à partir de ce qu'il dit (et dont elle n'a aucune expérience), mais elle refuse de croire ce que dit Emilia qui parle de choses qui sont plus de son ressort et qui ne sont pas du tout difficiles à croire.

Desdémone est tout à fait innocente, c'est-à-dire qu'elle veut le demeurer, sans doute parce qu'elle tient

à ce que le monde soit beau, au moins dans son esprit. Cela va très loin. Après avoir a été assassinée par Othello, elle revient à la vie (!) pour dire qu'Othello, son seigneur, n'est pas coupable (V.2.130 et ss.). Non seulement veut-elle se mentir, mais elle est prête à mentir aux autres pour conserver ses illusions, et ce jusque dans la mort. Elle est une martyre de l'amour pour son Seigneur. (Les mots français *martyr* et *martyre* vient du grec *marturos*, qui signifie témoin.)

La question ultime est donc la suivante : Desdémone est-elle honnête, dans le sens ordinaire du terme ? Dit-elle la vérité au sujet du monde dans lequel elle vit ? Il faut bien comprendre que nous sommes tous tentés de dire qu'il faut de l'idéal pour vivre et que les gens qui disent bêtement les choses telles qu'elles sont méchants, n'ont pas de cœur, font mal de dire ce qui est. Dans la pièce *Othello*, Iago ment, ce qui va pour ainsi dire de soi ; mais Othello ment aussi, ce qui est plus grave ; mais surtout Desdémone ment, ce qui est l'élément le plus grave, à mon sens. On pourrait dire que le personnage de Desdémone est une question ambulante ; elle demande : « Mesdames (ou messieurs), voulez-vous être innocente comme moi ? » Cette question est importante d'autant plus qu'il y a au moins une personne qui dit vrai dans la pièce : elle dit vrai parce qu'elle est clairvoyante et courageuse.

### **5. Émilia, ou la clairvoyance courageuse**

La pièce présente trois personnages qui ont des positions de principe différentes quant à la fidélité féminine (et humaine) en matière sexuelle. Iago dit que toutes les femmes trompent tout le temps (II.1.125 et ss.) ; Desdémone croit que c'est impensable en général

et impensable pour elle en particulier (IV.3.58 et ss et 79); mais Emilia croit que l'infidélité en certaines circonstances est non seulement possible, mais même bonne (IV.3.80-99), mais elle croit aussi que la fidélité n'est pas dans les faits le seul comportement des femmes, et que cela est même tout à fait normal. On pourrait dire que la position d'Emilia est celle du bon sens. Je vais donc aller très loin : à mon sens, Emilia est l'héroïne de la pièce. Le fait qu'elle est l'épouse du salaud de la pièce, et peut-être du plus grand salaud de toutes les pièces écrites en Occident, ce fait ajoute à la beauté de ce que je crois être la vérité du personnage.

La suggestion que je fais est susceptible d'au moins une objection : Emilia ne voit pas clair dans le jeu d'Iago, et elle ment au sujet du mouchoir qu'elle a volé pour faire plaisir à son homme. Cela est vrai. Emilia aurait dû dire dès le début des difficultés de Desdémone que le mouchoir n'était pas perdu, mais qu'elle l'avait ramassé et donné à Iago. Un tel aveu demandait du courage sans doute, et son manque de courage a causé bien du mal. Elle ressemble en cela au frère Laurence de *Roméo et Juliette*. De plus, elle vit avec Iago, mais elle ne devine pas à quel point il est méchant, alors qu'il faut qu'elle ait eu des occasions de la voir et qu'elle ait subi les contrecoups de sa méchanceté bien avant le dénouement terrible de cette pièce.

En revanche, il faut, je crois, expliquer tout cela et défendre Emilia en répondant au moins deux choses. Emilia est assez clairvoyante pour comprendre tout de suite qu'il y a quelqu'un qui est en train d'empoisonner l'esprit d'Othello et que cette personne doit avoir des raisons à lui (IV.2.134). Bien mieux, elle sait qui l'a fait,

mais elle ne connaît pas encore son nom (IV.2.149 et ss.). En conséquence, aussitôt qu'elle apprend que c'est Iago qui a dit que Desdémone a été infidèle (*dishonest* ou *false*), elle se dresse pour dire que c'est Iago qui est *dishonest* ou *false* et elle crie au meurtre. Devant son mari armé, elle refuse de céder, elle se fait tuer, et elle meurt en disant la vérité (V.2.253 et ss.). Pour témoigner en faveur d'Emilia, je crois que tout homme qui a du bon sens devrait aimer Emilia plus que Desdémone. Emilia est le personnage le plus *honest* de la pièce.

On serait tenté de croire qu'Emilia et Iago sont de véritables cyniques en matière d'amour et de sexualité. Certes, elle est très dure au sujet des hommes (III.4.95 et ss.). Et Iago est tout à fait obscène plus souvent qu'autrement quand il parle des femmes (II.1.111 et ss.). Mais il y a une différence entre elle et son homme. Je dirais qu'Iago est pour ainsi dire incapable de voir autre chose que la bassesse humaine. Et quand il voit autre chose, il est incapable de ne pas soupçonner que le pire se cache sous des dehors honnêtes : pour lui, l'honnêteté est un masque, un masque qu'il sait bien porter. Et ce qu'il croit, que l'honnêteté est toujours un masque lui permet d'en parler avec éloquence et de faire croire le pire aux autres. En somme, Iago est le maître du soupçon, qui lui fait découvrir tout le mal possible et qui lui fait perdre de vue tout le bien qui existe. Emilia est capable d'aimer, même quand elle constate le pire, parce qu'elle est capable aussi de voir ce qu'il est beau, ou respectable. Et de plus, dans certaines circonstances, elle n'est pas capable de mentir, même si cela lui coûterait la vie.



**Remarques qu'il faudrait développer un jour.**

Il est étonnant de voir avec quelle facilité Brabantio abandonne ses propres suggestions que sa fille a été envoûtée par le noir Othello. Pourquoi ? Parce qu'il n'y croit qu'à demi. Parce qu'il sent qu'il perdra de toute façon étant donné que Venise a besoin du bras d'Othello. Parce qu'il est aussi *facile* à persuader d'une chose qu'à persuader de son contraire.

La suggestion qu'Othello n'aime pas la musique (III.1.15) est-elle significative ? Ceci du moins est sûr : pour Shakespeare, la musique est une chose merveilleuse. Dans *The Merchant of Venice*, Lorenzo disait que ceux qui ne savaient pas apprécier la musique étaient des hommes dangereux. *Let no such man be trusted*, ce qui ne donnerait : « Que personne n'ait confiance en un homme semblable (V.1.88). » En supposant que Lorenzo parle au nom de Shakespeare, et il y a de bonnes raisons de le croire, il faudrait l'appliquer à Othello dès le début de la pièce.

Qu'Othello soit un jaloux, va de soi. Mais pourquoi est-il jaloux ? On sait que Mercutio, personnage de *Roméo and Juliette*, ne serait pas jaloux. On sait qu'Emilia ne le serait pas non plus. Quand devient-on jaloux ? Pourquoi ? Il faut croire que le jaloux est un homme au fond incertain de lui et qui valorise beaucoup le regard amoureux. Est-ce bien le cas du valeureux guerrier Othello ? Sans doute, mais quel paradoxe ! Celui qui se présente toujours en public comme une sorte de géant calme et efficace est le héros de la fragilité et donc de la jalousie.

Dans la même ligne de pensée, le renversement d'Othello est si rapide en III.3, que même en tenant compte de la condensation du temps qui est une des

caractéristiques de la pièce, tout indique que le Maure change d'idée sur la chose la plus importante de sa vie, l'amour de Desdémone, en un clin d'œil. Il faut donc croire qu'il était prêt à changer d'idée, qu'il était fragile en somme. Non moins troublant est le fait que les preuves irréfutables qu'il exige sont très loin d'être celles qu'il reçoit et approuve. Il ressemble à Branbanzio, son beau-père, mais en plus tragique. Car au fond si les preuves sont si faibles et pourtant si efficaces, c'est que sa décision (on ne peut pas dire *son jugement*) que Desdémone était coupable est indépendante des preuves.

Othello et Desdémone ne font l'amour qu'une fois arrivés sur l'île. Et même leur première nuit est troublée par la rixe où Cassio perd la tête et en conséquence son poste. Le rythme de la pièce suggère qu'ils ont pu faire l'amour au plus quelques fois. Quoiqu'il en soit, il y a lieu de croire que les performances sexuelles de l'un et de l'autre peuvent être au moins en partie en jeu dans la jalousie d'Othello. Après avoir fait l'amour avec cette jeune femme, il a pu voir qu'elle était bel et bien jeune et ce que cela signifiera à long terme. Sans suggérer qu'il n'a pas pu satisfaire sa femme, le fait qu'il ait appris à craindre cette possibilité peut aider à comprendre la grande crainte qu'il exprime face à la *lubricité* féminine.

### ***Titus Andronicus***

#### **Une première remarque.**

La pièce *Titus Andronicus* est violente, d'une violence à peine supportable. Mais avant qu'on dise que cela est de l'époque de Shakespeare et qu'aujourd'hui on ne souffrirait pas cette violence dans une œuvre d'art majeure, il faut se souvenir que le succès littéraire principal de la France cette année est un roman intitulé *les Bienveillantes* de Jonathan Littell. C'est le succès la plus bizarre des cent dernières années. Un Américain de 35 ans écrit un premier roman de 900 pages et en vend 700 000 copies en France, en plus de signer des contrats importants pour l'Allemagne, l'Angleterre et les Etats-Unis. Son roman reçoit le prix Goncourt, qui en fait le livre à lire cette année. Or ce roman décrit l'holocauste, vu du point de vue allemand. Les scènes d'horreur sont nombreuses et dépassent largement tout ce qu'on peut voir dans *Titus Andronicus*.

À cela il faut ajouter que le XXe siècle, notre siècle à nous les *boomers*, a été peut-être le siècle le plus brutal de l'histoire de l'humanité. Le roman de Littell ne fait que décrire en long et en large une partie de la Seconde Guerre mondiale dans une section de l'Europe. Or c'est bien la Seconde Guerre mondiale, ce qui veut dire qu'elle vient après la Première Guerre mondiale, qui fut une boucherie terrible aussi, mais qui concernait plutôt des soldats, mais des millions de soldats. Et la Seconde Guerre mondiale a été accompagnée et suivie de la Guerre Froide, durant laquelle du côté des communistes des centaines de millions d'être humains ont été torturés et tués, comme

les documents les plus sûrs nous l'indiquent. (Il faut lire *L'Archipel du Goulag*, entre autres.) Et nous savons que ce qui s'est passé en Chine, et au Cambodge et ailleurs ne nous a pas encore été rapporté. Comparé à la violence de la fiction *Titus Andronicus* nous savons que le monde a été bien plus violent.

Il n'en reste pas moins que la pièce de Shakespeare est bel et bien violente. Si violente qu'elle a été peu jouée, jusqu'au vingtième siècle. La violence de la pièce tient non seulement aux morts nombreuses auxquelles ont fait référence (sont morts selon les affirmations diverses de la pièce, 21 fils de Titus Andronicus, Mucius, Martius, Quintus, Lavinia, Titus ; Bassianus, Saturninus ; Alarbus, Chiron, Demetrius, la nourrice et la sage-femme, Tamora, Aaron [et une mouche]), mais aussi aux sortes de violence qu'on y voit (on coupe des mains, on arrache une langue, on coupe des têtes qu'on offre au père, on sacrifie aux dieux un corps humain, on saigne à blanc des êtres humains, on hache menu leurs corps, on fait manger la chair humaine, un père assassine sa fille, on enterre un homme vivant...) Enfin, et peut-être surtout on parle sans arrêt de la violence qu'on a fait et qu'on fera, qu'on se souvient et qu'on craint de subir, qui exige vengeance ou justice.

Pourtant, j'ose suggérer que la pièce n'est pas au sujet de la violence. La violence, évidente, scandaleuse, multiforme, cache les vrais sujets de la pièce, et le véritable intérêt psychologique et humain de la pièce. Ou pour le dire autrement, la violence de la pièce pour être comprise doit pointer au-delà d'elle-même. Ainsi le personnage central est sans aucun doute Titus : la violence de la pièce transforme cet homme, attaque cet

homme dans tout ce qu'il est, dans tout ce qu'il a d'essentiel; il cesse d'être un homme qui est violent selon les règles et pour sa patrie (Rome est le second mot qui sort de sa bouche quand il revient de la guerre) pour devenir une sorte de monstre de la violence. Pour comprendre la pièce, il faut non pas faire abstraction de la violence, mais comprendre comment la violence est rattachée à Titus, comment la violence le transforme, comment la violence, en fin de compte, transforme Rome, la ville dont Titus est le protecteur.

Pour vous conforter dans la compréhension de ce que je veux suggérer, je vous signale quelques auteurs qui ont parlé de la violence et de son rôle dans la vie. René Girard est un ethnologue-philosophe français qui a connu une longue et glorieuse carrière aux États-Unis. Il a beaucoup écrit sans doute et a eu une influence importante. Ses deux livres principaux sont : *La Violence et le Sacré* et *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Sa thèse centrale est la suivante : la religion est le phénomène humain fondamental et que la religion est fondée dans la violence.

Un autre penseur important, allemand cette fois, a une position analogue. Friedrich Nietzsche est peut-être le penseur le plus influent de notre époque; on peut dire que les vingtième et vingt-et-unième siècle sont et seront nietzschéens. Dans un premier livre *Naissance de la tragédie*, écrit au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, Nietzsche prétend que le phénomène humain fondamental est l'art et que l'art est fondé dans la violence humaine, dans la découverte humaine de la violence de la vie. Cette thèse se trouve dans tous les livres de Nietzsche. Plus tard, Nietzsche allait proposer la théorie que toute vie est volonté de puissance et donc

que la violence est présente partout dans le monde, et particulièrement dans le monde humain.

Bien avant Nietzsche, un penseur italien du nom de Nicolas Machiavel avait proposé une idée différente, mais encore une fois assez semblable. Selon Machiavel, le phénomène humain fondamental est la politique, ou le pouvoir politique, ou la relation entre le prince (le chef) et son peuple (ses sujets); or, toujours selon Machiavel, ce phénomène s'enracine dans la violence, dans la façon de gérer la violence, dans l'utilisation intelligente de la violence: il ne peut pas y avoir de société sans violence.

En somme, voilà trois penseurs bien respectables, ou, en tout cas, bien connus, qui proposent la violence comme élément essentiel de la vie humaine, que ce soit à travers une compréhension de la religion, de l'art ou de la politique. Je vous suggère que Shakespeare propose quelque chose de semblable dans *Titus Andronicus*: sans doute ne pense-t-il pas comme Girard et Nietzsche qui viennent plusieurs siècles après Shakespeare (il est remarquable que les deux admirent Shakespeare et prétendent qu'on peut beaucoup apprendre de lui); de plus, il est clair que si Shakespeare connaît Machiavel qu'il a presque certainement lu, le Grand Dramaturge pense la vie autrement que ne le fait le Grand Secrétaire. Mais si Girard, Nietzsche et Machiavel valent la peine d'être lus et compris malgré le fait qu'il parle de violence et même de la violence comme phénomène fondamental, il faut accorder la même *politesse* à Shakespeare.

## **Remarques des étudiants.**

### **Résumé de la pièce**

Acte I. Saturninus et Bassianus s'affrontent devant les portes de Rome au sujet de l'empire. Revenu de la guerre contre les Goths, Titus Andronicus salue sa patrie, enterre ses fils morts pour Rome et est accueilli par sa fille Lavinia. Il est choisi comme empereur par le peuple, mais il concède son pouvoir à Saturninus. Bassianus, avec l'aide des fils et du frère de Titus, enlève la femme qu'il aime, Lavinia, laquelle vient d'être promise à Saturninus. Saturninus pardonne à tous, à la suggestion de Tamora reine des Goths, sa nouvelle épouse.

Acte II. Aaron, le conseiller de Tamora, se réjouit de la victoire de son amante, cette même reine et impératrice Tamora. Chiron et Demetrius, fils de Tamora, s'affrontent au sujet de Lavinia qu'ils croient aimer. Conseillés par Aaron, ils se décident à violer la jeune femme. – La partie de chasse, organisée par Titus en honneur de Saturninus, commence. – Découverte dans un bosquet avec Aaron, Tamora subit les insultes de Bassianus et de Lavinia, qui lui reprochent ses amours illicites. Les fils de Tamora arrivent et assassinent Bassianus et partent violer Lavinia, malgré les supplications de cette dernière. Deux fils de Titus sont impliqués à tort dans le meurtre de Bassianus, et ce par Aaron. – Les fils de Tamora, après avoir violé la jeune femme et lui avoir coupé la langue et les mains pour qu'elle ne puisse pas dénoncer ses agresseurs, se moquent d'elle. Marcus, le frère de Titus, découvre sa nièce Lavinia et la plaint.

Acte III. Titus supplie les tribuns de gracier ses deux fils. Ils le quittent sans l'écouter. Lucius, dernier fils de Titus, est banni pour avoir voulu défendre ses frères. Lavinia, accompagné de Marcus, présente son corps martyrisé à Titus. Aaron propose un marché à Titus : les têtes de ses fils (c'est-à-dire leur vie) en retour d'une de ses mains. Titus se laisse couper une main : on lui ramène les têtes de ses fils assassinés. Après avoir juré devant les dieux qu'ils se vengeront, procession macabre de la famille des Andronici. Lucius se rend chez les Goths pour venger ses frères, sa sœur et son père en conduisant les armées barbares contre Rome. – Lamentations sur Lavinia et épisode de la mouche.

Acte IV. Par divers signes, Lavinia révèle le crime qu'on a perpétré contre elle et l'identité de ses bourreaux. Les Andronici jurent de nouveau vengeance. – Les fils de Tamora reçoivent en cadeau des armes de Titus. Aaron, qui n'est pas dupe du cadeau, ne dit rien. Le fils nouveau-né de Tamora est un bâtard noir. Aaron défend son fils et tue la nourrice qui pourrait révéler le secret. Aaron, aidé des fils de Tamora, cache le double crime. – Titus, qui semble être devenu fou, fait des demandes de justice loufoques aux dieux. Il envoie un message à Saturninus, par lequel il l'accuse d'avoir assassiné ses fils. – On apprend que les Goths, menés par Lucius, attaquent Rome. Tamora revigore l'empereur désespéré en lui suggérant une façon de duper Lucius et son père Titus.

Acte V. Lucius dirige les Goths qui en veulent à Rome et à leur ancienne reine Tamora. On a découvert Aaron avec son fils : il se rendait chez les Goths. Aaron avoue tous ses crimes en échange pour la vie de son



fiis. Au moyen d'un envoyé, Saturninus invite Lucius chez son père Titus. – Tamora paraît devant Titus ; elle prétend être la Vengeance accompagnée de Meurtre et de Viol (ses fils). Titus feint de croire ce qu'elle lui raconte ; il peut ainsi garder auprès de lui les fils de Tamora. Titus les assassine et en fait la nourriture du festin qu'il offre à l'empereur et à l'impératrice. – Titus reçoit Saturninus, Tamora et son fils Lucius chez lui. Suite à la réponse de Saturninus sur le viol de Lavinia, Titus tue Lavinia, puis révèle la nature du festin qu'il a préparé pour Tamora, qu'il tue aussi. Saturninus le tue. Lucius tue Saturninus. Lucius et les Andronici se lamentent sur Titus. On condamne Aaron à une mort terrible. On annonce que Rome sera sauvé.

### **Mes remarques**

#### **La pièce dans son ensemble.**

La pièce *Titus Andronicus* est remplie d'incohérences. Il s'agit dans un premier temps d'en signaler quelques-unes en les décrivant. Sur le plan temporel : tout semble se passer en quelques jours, alors que c'est impossible que Tamora produise un enfant qui puisse être celui de Saturninus en si peu de temps, alors que c'est tout aussi impossible que les Goths vaincus puissent attaquer Rome et accepter le direction de Lucius, alors qu'il est impossible que Lucius puisse arrêter aussi vite l'attaque qu'il porte contre Rome avec l'aide des Goths. Sur le plan religieux : on vit dans un monde qui est tout à fait païen (rituels, noms des dieux), mais où les paroles et faits liés au christianisme sont nombreux. Enfin, sur le plan psychologique : on

dirait que Saturninus peut changer en quelques minutes et aime Tamora après avoir aimé Lavinia ; on dirait, par exemple, que Titus est fou et en même temps rusé ; on dirait que Aaron est un homme sans morale et qu'il aime son fils jusqu'à la mort. On pourrait tenter d'expliquer toutes ces incohérences, et bien des commentateurs l'ont fait de diverses façons. Mais il ne reste pas moins qu'à la surface ces incohérences sont nombreuses et qu'elles rendent la pièce moins persuasive.

Par certains côtés (les scènes de folie, entre autres), cette pièce *annonce* la pièce *Le Roi Lear*. Par d'autres côtés (la déchéance de Rome, qui se fait attaquer par un de ses fils, parce qu'il n'a pas été respecté), elle *annonce* la pièce *Coriolan*. Par ces deux côtés à la fois et par la violence finale qui ressemble à du ressentiment contre le monde dans son ensemble, elle *annonce* la pièce *Timon d'Athens*. Mais *Titus Andronicus* est intéressant parce que la pièce touche en même temps aux thèmes des trois pièces de trois périodes différentes de la vie artistique de Shakespeare.

### **Titus, ou l'homme patriotique.**

Le titre de la pièce indique déjà un des thèmes essentiels de la pièce. Rome est au cœur de l'action de la pièce ; ou plutôt la place de Rome dans le cœur de Titus est un des enjeux essentiels de ce drame fou. Un détail l'indiquera. Le thème de l'honnêteté est central à la pièce *Othello* ; comme je l'ai indiqué, les *honest* et *honesty* apparaissent plus de 40 fois. Or les mots *Rome* et *Roman* apparaissent 67 fois dans le premier acte de *Titus Andronicus*. Dans la même lignée, on notera, comme je l'ai déjà signalé, que le deuxième mot que dit

Titus est *Rome*. D'ailleurs les premières lignes de son premier discours disent déjà l'essentiel du problème (I.1.70 et ss.), soit celui de sa fidélité à Rome.

Quel est le problème donc? Rome est tout pour Titus. Ou plutôt, toute sa vie, et donc ses enfants, est au service de Rome. Il s'attend à ce que Rome soit reconnaissante. D'ailleurs, comment apparaît Titus au tout début de la pièce? Il revient chez lui: Rome, c'est *home*, comme disent les Anglais, c'est chez lui, ou encore c'est sa patrie. La patrie, c'est le lieu des pères, c'est le lieu où sont enterrés ses parents et ses enfants et soi-même; la patrie, c'est un lieu où on peut se sentir en sécurité après les dangers de l'extérieur, où on peut se reposer après l'effort.

La grande découverte de Titus est que son patriotisme, son amour de la patrie, et la bonté de la patrie sont problématiques. On n'a qu'à penser à l'attachement de chacun de nous pour le Québec et le Canada pour comprendre combien cela nous tient à cœur; on n'a qu'à penser un peu plus pour se rendre compte que la patrie peut nous trahir, ne pas être la patrie.

Une autre façon de comprendre le problème de Titus le patriote apparaît dans la situation politique qu'il rencontre quand il arrive à Rome. Deux hommes s'affrontent pour le contrôle de Rome: Saturninus et Bassianus. Il est clair que Saturninus est le prétendant légitime au trône impérial: il est l'aîné. (On peut noter d'ailleurs son nom, qui rappelle le dieu Saturne, l'aîné de Jupiter.) Bassianus ne peut que prétendre au droit de la vertu. Les discours des deux prétendants expriment tout à fait cette différence. Or Titus est choisi par le peuple pour être l'empereur. Après

l'annonce de l'élection de Titus, malgré les apparences, ni Bassianus, ni surtout Saturninus n'abandonnent l'espoir de régner : ils doivent savoir que le vieux ne voudra pas de ce qui lui offre le peuple.

Et comme de fait, Titus décide de ne pas être empereur : il dit qu'il est vieux et qu'il est fatigué, ce qui est sans doute vrai, mais il est aussi un patriote et donc un conservateur. Mais il demande de choisir le prochain empereur plutôt que de laisser les deux prétendants se battre. Il est clair aussi qu'il connaît bien Bassianus et qu'il l'approuve puisque ce dernier est le prétendant de la main de Lavinia. Il est presque certain que Titus sait que Bassianus est supérieur à son frère Saturninus. Mais Titus refuse de faire ce qui serait le plus intelligent, ce que lui suggère Bassianus et ce qui ferait de sa fille l'impératrice de Rome. D'ailleurs, c'est là en un sens l'erreur personnelle et non seulement politique de Titus : s'il avait choisi Bassianus (mais le pouvait-il étant donné sa grande piété et son patriotisme et son conservatisme ?), Rome n'aurait pas connu tous ces malheurs. Pourquoi choisit-il Saturninus ? Je l'ai déjà dit : parce que Titus vit selon les règles : il est vieux, il a réussi toute sa vie en *jouant* selon les règles, il croit que le monde est bien organisé, il a un préjugé pour les anciennes façons de faire qui valorise les aînés (soit les plus vieux, les pères et les premiers-nés.)

On notera que ce problème (celui de la rivalité entre les frères est régulier) comme l'illustre le fait suivant. Au début du deuxième acte, les deux fils de Tamora imitent les deux frères Saturninus et Bassianus : ils s'affrontent au sujet de Lavinia, comme

Saturninus et Bassianus se sont affrontés au sujet du pouvoir politique.

Donc Titus est un patriote romain et un conservateur. Mais Titus n'est plus un patriote dès le milieu de la pièce : il supplie les citoyens romains de ne pas tuer ses fils et ne reçoit aucune réponse. Il en conclut que les pierres sont moins dures que Rome. Et il envoie son dernier fils faire la guerre à Rome. La violence de la pièce lui a appris qu'il est un père avant d'être un citoyen. Mais il va découvrir beaucoup plus que cela. Ce citoyen parfait aura perdu tous ses enfants mâles et femelle. C'est une mesure de son patriotisme de signaler que ça prend rien de moins que cela pour qu'il devienne un père d'abord.

### **Titus, ou l'homme pieux.**

Selon les indications assez imaginaires de la pièce, on se trouve à Rome pendant l'ère impériale, mais vers la fin de l'empire. Les nobles, comme Titus sont encore païens. Mais le peuple est chrétien, comme on le voit à certaines indications (IV.4.) Ce qui est sûr, c'est que la question des dieux est au centre de la pièce. Titus reçoit d'emblée le surnom *pius*, c'est-à-dire *pieux*. Et la première scène parle souvent de rites et de religion. De plus, au milieu de la pièce, lorsque Titus se rend compte de son malheur, il lance des messages aux dieux. À la fin de la pièce, lorsque Aaron est pris, il avoue son athéisme, mais suppose que les hommes, pour la plupart, sont croyants et donc respectueux de leur serment.

Titus est pieux donc. Mais il est pieux à la façon des Romains, à la façon des païens : sa religion est brutale, rituelle, civile.

Titus est transformé par la pièce parce qu'à la fin, les dieux ne signifient plus rien pour lui. Il invente un nouveau rituel, qui est une sorte de parodie des rituels du début lorsqu'il a sacrifié le premier des enfants de Tamora.

Au fond peut-être faudrait-il examiner la pièce à partir de la question suivante : est-elle follement violente parce que les dieux disparaissent ou sont remis en question ? ou la folle violence de la vie, de certaines vies, mène-t-elle *avec raison* vers l'impiété ? Ceci semble être sûr : la compréhension de cette pièce du début de la carrière de Shakespeare semble aussi décousue et terrible que les pièces qu'on place à la fin de sa vie. Les grands thèmes de l'existence des dieux, de la violence humaine, de l'injustice souvent victorieuse, de grandeur des hommes quand ils s'avouent petits (pères, ou fils, ou fous), et de la possibilité que l'espoir survive à l'usure de la vie, ces grands thèmes sont présents dans la pièce : ne pas les affronter, ne pas les mettre ensemble, est une recette pour ne rien apprendre en lisant *Titus Andronicus*.

**Remarques qu'il faudrait développer.**

Titus découvre l'importance de la famille, ou du moins la vanité du monde politique. Ce père de famille *idéal* sacrifie ses fils à Rome, et voit qu'il a sacrifié, malgré lui peut-être, sa fille à Rome. Même à la fin, devant la souffrance de celle-ci, il est possible qu'il n'aime pas comme telle sa fille : il la sacrifie à la tradition romaine, au jugement de Saturninus. Certes, cela peut être vu comme un terrible acte ironique où Titus joue son rôle en se moquant de lui-même et juste avant de mourir ; ou comme un acte de terrible pitié pour cette fille

détruite à cause de lui et des salauds qui l'ont violée et torturée. Il me fait penser à Créon dans l'*Antigone* de Sophocle, si ce n'est que le roi grec reconnaît à la fin l'importance de la famille, si ce n'est que le roi grec ne tue pas son propre fils.

Aaron est un être machiavélique, beaucoup plus machiavélique qu'Iago, par exemple, puisqu'il cherche le pouvoir et non seulement la vengeance. Mais il est un machiavélique qui aime son enfant plus que lui-même. On dirait qu'il commence en occupant la position si souvent représentée par Shakespeare du mécontent violent, pour prendre soudain avec la naissance de son enfant la position de l'être humain prêt à souffrir pour les siens. En tout cas, il y a quelque chose de plus humain dans le second Aaron, et même quelque chose de plus humain que chez le second Titus.

On serait tenté de voir en Aaron une espèce de caricature du Dieu de la Bible chrétienne : il sauve son fils en avouant ses fautes, alors que Dieu le Père reçoit le sacrifice de son Fils pour sauver les hommes, lesquels doivent avouer leurs fautes. Il serait peut-être l'image du père de l'Ancien Testament. Aaron prépare au personnage de Shylock dans *Le Marchand de Venise*.

Aaron, le conseiller machiavélique de Tamora, porte un nom biblique. En autant qu'il est associé à l'argent et qu'il aime son fils plus que tout, il me rappelle Shylock. Donc une image du Juif. Ou même un juif.

***Le Marchand de Venise.***

**Quelques remarques initiales.**

En abordant la pièce, il y a au moins trois *détails* sur lequel je voudrais que vous focalisiez, et d'abord le titre. Cette pièce parle d'un marchand de Venise. Or il n'y a qu'un seul personnage qui mérite ce titre : Antonio. Portia n'est pas Venise, Shylock est un prêteur d'argent et Bassanio est un aristocrate qui ne se mêle pas d'affaires. Pourquoi souligner le personnage d'Antonio ? En quoi peut-il être une clé de lecture de la pièce ?

Le titre comporte aussi un autre mot important, soit *Venise*, mais Venise identifiée pour ainsi dire à l'économie. Or il est beaucoup, beaucoup question d'argent dans cette pièce (des affaires, des emprunts, des usuriers, de l'intérêt, les lois économiques). Venise, une ville de l'Italie et donc une ville chrétienne, la ville de saint Marc, a un empire militaire sans doute, mais surtout un empire économique. Or elle est une ville proto-moderne : sur le plan des lois, elle est tolérante et accepte des noirs et des juifs (et plusieurs autres ethnies, comme les Allemands (*Tedeschi*) et les Slavons (*Schiavoni*) en autant qu'ils peuvent être utiles à la cité ; mais elle est malgré cela, ou pour cette raison, une ville où les différences raciales et sociales ont une grande influence. Il y a à Venise un conflit entre la nécessité de l'empire ou la logique des lois qui fait abstraction des clans, d'une part, et la nécessité sociale ou la logique des clans qui s'impose par-delà ou à côté des lois, d'autre part.

De plus, il me semble que cette pièce est, comme bien des pièces de Shakespeare, bizarre (pour quelqu'un qui est formé par et pour le théâtre français)



du fait d'avoir des éléments comiques plus ou moins gratuits qui accompagnent la dimension dramatique ou tragique de l'anecdote. Or il est possible que ces éléments comiques sont plus que des moments de légèreté gratuits. Souvent me semble-t-il ils reprennent ou annoncent des thèmes plus sérieux.

Le dernier détail tient au nom des juifs de la pièce : Shylock, Jessica, Tubal. Tous ces noms se trouvent dans la Bible, ce à quoi il fallait s'y attendre. En revanche, il est étonnant qu'ils se trouvent tous dans une partie bien précise de la Bible : le chapitre 11 de la *Genèse*. Dans cette partie de la *Genèse*, il y a une aventure dont tout le monde connaît l'essentiel : le tour de Babel (un grand projet théologico-politique et la punition divine contre l'orgueil humain qui consiste à diviser les hommes selon leurs langues. Je vous suggère que cette histoire est au cœur de *Marchand de Venise*. La tour de Babel illustre le problème de la présence de plusieurs peuples ensemble, qui sont susceptibles de se diviser et de s'opposer et de rendre les tâches communes impossibles.

De tout cela, je fais une suggestion générale. Supposons qu'une partie du message du *Marchand de Venise* est que le clan, la religion, la langue sont des forces avec lesquelles il faut composer (mettons que cette pièce aide à comprendre la question des accommodements raisonnables). Si la logique de l'empire ne peut pas vaincre la nécessité sociale, comment peut-on dépasser la logique des clans ? Par une religion universelle, comme le christianisme qui est la religion de l'amour *international* ? Par la philosophie, laquelle est l'amour de la sagesse, qui est par définition transnationale ? Par l'amour sexuel qui fait que les

différences culturelles et sociales ne comptent plus du moins aux yeux des amoureux eux-mêmes? Qu'on pense à tous les Roméos et toutes les Juliettes qui sont capables, croient-ils, de transcender leur appartenance clanique.

Il y a au moins deux de ces moyens qui sont explorés par la pièce. Le moyen le plus évident est l'amour sexuel: l'amour de Jessica pour Lorenzo, par exemple. Mais l'exemple du christianisme ne peut être compris qu'en examinant bien Antonio. Pour ce qui est de la philosophie, il est possible qu'il est représenté par l'amour de Bassanio pour Portia, qui vit dans un pays qui est par-delà tous les pays et qui peut recevoir toutes les races et tous les membres de toutes les sociétés.

### **Remarques des étudiants.**

#### **Résumé de la pièce**

Acte I. Bassanio apprend à son mélancolique ami Antonio qu'il espère se rétablir sur le plan financier en épousant Portia, riche héritière. Malgré le fait que tous ses fonds sont employés dans des entreprises à hauts risques, Antonio croit trouver l'argent nécessaire pour le projet de Bassanio en empruntant d'un ami (sans intérêt), ou d'un usurier (avec intérêt). – Portia, impatiente, rappelle à sa servante Nerissa qu'elle *choisira* un mari selon la loterie que son père a établie. Un seul de ses soupirants trouve grâce à ses yeux: Bassanio. Nerissa lui apprend que quatre autres candidats, mal aimés et pas assez courageux, quittent

Belmont. Un messager annonce l'arrivée du Prince du Maroc, que Portia ne désire pas non plus comme époux. – Shylock, usurier juif, accepte de prêter trois mille ducats à Antonio, qu'il déteste, dans l'espoir de le renverser s'il fait défaut lors du paiement de la dette. Antonio et Shylock s'affrontent au sujet de la question du prêt à intérêt. Shylock offre l'argent nécessaire, et ce sans intérêt, mais avec une punition sanglante pour dédit : une livre de la chair d'Antonio. Antonio accepte malgré les protestations de Bassanio.

Acte II. Le Prince du Maroc accepte les conditions de la loterie. – Lancelot débat de son avenir, alors que, dit-il, le démon lui dit de quitter Shylock et que sa conscience exige qu'il lui soit fidèle. Il décide de quitter le juif, mais rencontre son père, qui lui ne le reconnaît pas. Il badine avec lui, avant de se révéler à lui. Puis il s'offre à Bassanio comme homme à tout faire. Bassanio l'accepte. Il demande à Gratiano de l'accompagner à Belmont, mais en se montrant plus respectueux des bonnes manières. Gratiano le promet, mais fait exception pour cette dernière nuit avant le départ. – Lancelot quitte la maison de Shylock en apportant avec lui une lettre de Jessica, la fille de l'usurier, pour Lorenzo qu'elle veut épouser. – Lorenzo, qui préparait l'enlèvement de Jessica avec ses amis, reçoit la lettre de Jessica et décide de mettre le *complot* à exécution. – Shylock se prépare à partir manger chez Bassanio. Il ordonne à Jessica de bien fermer les portes de sa maison et de ne pas même regarder les passants chrétiens dans la rue. – Lorenzo reçoit Jessica déguisée, qui quitte la maison de son père avec quelques sacs de ducats et des bijoux. Antonio annonce que le bateau de Bassanio part. – Le Prince du

Maroc réfléchit devant les trois coffrets, choisit celui en or et choisit mal. Il se retire pour toujours, à la grande satisfaction de Portia. – Salerio et Solanio se moquent des malheurs de Shylock. Ils devisent du départ de Bassanio, qui ne semble pas avoir été mêlé au rapt de Jessica et des sentiments d'Antonio. – Le Prince d'Aragon choisit le coffret d'argent et choisit mal. On apprend qu'est arrivé un gentilhomme Vénitien (Bassanio), qui est gracieux et généreux.

Acte III. Solanio et Solerio ont appris qu'Antonio a perdu un navire. Shylock peste contre Antonio et proteste de son humanité devant les Vénitiens racistes. Shylock, qui a fait chercher sa fille, rage au sujet de ses pertes. Il apprend qu'un deuxième bateau d'Antonio a fait naufrage. Il balance entre la rage joyeuse contre Antonio et le souvenir douloureux de sa fille chargée de son argent et de ses bijoux. – Portia avoue son amour à Bassanio, lequel veut au plus tôt concourir pour la main de Portia. Elle fait jouer une chanson qui lui suggère le bon choix. Il choisit le coffret de plomb et choisit bien. Portia se donne de bon cœur à Bassanio et lui fait cadeau d'un anneau. Gratiano et Nerissa annoncent qu'ils s'aiment et qu'ils s'épouseront aussi. Salerio apporte une lettre d'Antonio qui révèle que sa situation économique est désastreuse et que Shylock veut sa livre de chair selon le contrat signé entre eux. – Shylock refuse les demandes d'Antonio; il tient à ce qu'on respecte les conditions du contrat. Antonio refuse de supplier le vieux juif et reconnaît qu'il devrait mourir. – Portia laisse à Lorenzo et à Jessica le contrôle de Belmont pendant qu'elle vivra, censément, dans un monastère. Elle organise un *complot* pour voir Bassanio et si possible sauver Antonio par amour pour Bassanio.

– Lancelot badine avec Jessica sur le sort de son âme en tant que fille d'un juif. Il badine avec Lorenzo sur le souper à préparer. Lorenzo et Jessica badinent sur la vertu de Portia.

Acte IV. Antonio et Shylock s'affrontent en cour. Le duc de Venise invite Shylock à la pitié. Shylock refuse au nom de l'indifférence des lois aux intentions des hommes. Antonio refuse l'offre de Bassanio de prendre sa place. Portia arrive déguisée en docteur de la loi. Elle demande à nouveau à Shylock d'être miséricordieux comme il voudrait qu'on soit miséricordieux envers lui. Bassanio demande au docteur de faire une entorse à la loi au nom de la justice, ce que Portia refuse... en paroles. Shylock proteste à tort et à travers qu'il faut que la décision soit rendue selon la lettre de la loi. Antonio et Bassanio se disent adieu. Portia établit que Shylock ne peut faire saigner Antonio sous peine capitale. Shylock essaie de ravoir au moins son argent. On le lui refuse et on le condamne à perdre la moitié de ses biens et à se convertir. À la suggestion d'Antonio, son argent ira à Lorenzo et à Jessica après sa mort. Bassanio prie le docteur d'accepter un cadeau. Portia demande l'anneau qu'il a reçu d'elle. Il refuse, mais à l'invitation d'Antonio il le lui envoie. – Gratiano apporte à Portia l'anneau de Bassanio. Nerissa promet de soutirer à Gratiano l'anneau qu'elle lui a donné.

Acte V. Jessica et Lorenzo parlent d'amour et de mythologie. Stephano annonce l'arrivée de Portia. Lancelot annonce l'arrivée de Bassanio. Lorenzo parle de la musique des sphères. Tous se rencontrent dans la joie. Épisode des anneaux.

**Mes remarques.**

**Retour sur le titre.**

Le titre de la pièce est assez bizarre. Au fond le personnage principal n'est pas Antonio, le marchand de Venise, mais Bassanio ou Portia et Bassanio, dont l'amour est, comme le montre tout à fait le dernière acte, le sujet de la pièce.

Tant qu'à chercher un titre qui souligne le conflit entre Antonio et Shylock, *Le Juif de Venise* ferait un bien meilleur titre, puisque Shylock est bien plus intéressant que le fade Antonio. D'ailleurs c'était à peu près le titre d'une pièce dont Shakespeare aurait tiré certains éléments de sa pièce.

Mais si la pièce est au sujet du christianisme, alors le titre est bien choisi parce qu'Antonio, le marchand de Venise, est une sorte d'archétype du chrétien, il est une caricature du Christ. (Noter qu'il refuse que Bassanio le remplace, alors que le Christ remplace les hommes lors du paiement de la dette de la rédemption.)

En revanche, le terme *marchand* est tout à fait important. La ville de Venise avait un empire, et qui dit empire dit liens commerciaux. On pourrait donc dire que Venise est d'abord et avant tout une ville marchande ou encore que ces citoyens typiques sont des marchands. D'ailleurs, ce n'est pas seulement Antonio qui est marchand dans le sens ordinaire du terme, Bassanio doit se trouver une femme riche, une aristocrate disons, parce qu'il a raté à plusieurs reprises dans ses entreprises commerciales.

**Le problème des pères, ou le problèmes des filles désobéissantes.**

Le père de Portia a-t-il été un sage, comme le dit Nerissa? Je trouve plutôt qu'il a tenté de contrôler la vie de sa fille par-delà la tombe. Ce qui n'est pas très sage. Et il impose aux jeunes hommes qui viennent une punition vraiment trop lourde. (D'ailleurs, sait-on qu'ils ne chercheront pas une autre épouse plus tard? En tout cas, ils peuvent avoir des concubines. Et par quel dieu fait-on jurer à la fois un Prince du Maroc et un Prince d'Aragon?)

On ne peut que sympathiser avec Portia qui critique son père. Et si j'ai bien compris, le projet du père ne réussit pas vraiment faire parce que la prudente Portia s'organise pour que Bassanio qu'elle aime devine où se trouve le coffret qui contient son image et gagne ainsi sa main. (On peut douter aussi que Nerissa qui est intéressée par le succès de Bassanio a pu dire quelque chose à Gratiano qui a certes dit quelque chose à Bassanio.)

Quant à la probable imprudence du père de Portia, ne trouve-t-on pas des échos dans le cas du père de Lancelot, qui se moque gentiment de lui, et celui de Jessica, qui le vole?

Quant à la sagesse de Portia, n'y a-t-il pas une image comique de sa situation dans la discussion initiale de Lancelot qui argumente à partir de sa conscience chrétienne et de la suggestion du diable, et qui choisit, intelligemment, de suivre la suggestion du diable? Et que dire de Jessica et de Lorenzo qui badinent sur la vertu de Portia? Ne suggérerait-il pas que Portia est moins vertueuse qu'elle n'en a l'air?)

La finesse de Portia a un contrepied: la désobéissance brutale et malhonnête de Jessica. On a tendance à ne pas voir à quel point cette jeune femme est une enfant détestable sans doute à cause de la bêtise et de la violence de Shylock. Mais il faut voir que les deux jeunes femmes sont des miroirs l'une de l'autre. D'une façon ou d'une autre, il ne faut pas oublier que Jessica désobéit à son père et le vol et trahit sa religion par amour. Et que tout cela est une version, moins admirable sans doute, de ce que fait Portia.

**Shylock, ou le problème du judaïsme.**

Il me paraît significatif que Shylock qui avait dit qu'il ne mangerait pas avec les chrétiens (I.3.29) part pourtant manger avec eux (II.5.11). Quand il s'explique on devine les deux motifs: il déteste les Chrétiens tellement qu'il prend plaisir à les *affronter*, et il veut en tirer un repas gratis. Mais il est puni deux fois pour cette faute (selon la loi judaïque et selon les commandements du christianisme): il perd son argent en plus de perdre sa fille. Il faut bien voir que cette seconde punition est grave, parce qu'on ne peut avoir d'enfant légitime que par la femme, du moins chez les Juifs. Or il n'a plus d'épouse, et sa fille le quitte et épouse un chrétien. Quand il sera forcé de devenir chrétien à la fin, cela ne fera qu'accomplir son anéantissement, ou plutôt sa *déjudéisation*.

Pourquoi Lancelot badine-t-il avec Lorenzo au sujet du repas? Cela est-il lié de quelque façon avec Shylock et le repas, ou avec l'Eucharistie? Ce qui me semble clair, c'est que Lancelot n'est pas un pur et



simple clown qui dit des pitreries. Ou encore, les pitreries de Lancelot sont significatives.)

Antonio est presque aussi typiquement chrétien que Shylock est typiquement juif. C'est un homme mélancolique, qui n'aime pas ce monde, qui refuse l'amour féminin, qui, dirait-on, a hâte de mourir, qui veut qu'on se souvienne qu'il est mort par amour. Le marchand Antonio est bien peu mondain : on dirait qu'il veut sortir du monde, mourir, aller au ciel.

Il faut bien voir qu'en laissant à Shylock la moitié de ses biens, mais en l'obligeant de se convertir on lui enlève en même temps le seul moyen qu'il connaît de faire fructifier son argent : le prêt à intérêt. Au fond, on l'oblige à devenir non seulement un chrétien comme Antonio, mais aussi un marchand de Venise, puisqu'il ne pourra plus être usurier.

Shylock est un usurier méticuleux qui sait tout ce qui se passe sur le *parquet*. Il connaît très bien son Ancien Testament. Le bien pour lui, c'est l'argent et la famille, soit une récompense en ce monde. Il s'identifie totalement à sa *sacred nation* (sa nation sacrée), à sa *tribe* (sa tribu), lequel mot fait référence sans doute aux douze tribus d'Israël, qu'on connaît par l'Ancien Testament. En conséquence, Shylock n'est pas un Vénitien, ou il ne l'est que parce qu'il peut y faire de l'argent, et les Vénitiens le lui rendent bien puisqu'ils lui permettent de vivre à Venise, à la condition qu'il rentre chez lui le soir dans son ghetto. (Le mot ghetto et la chose qu'il nomme sont des inventions vénitiennes.) Shylock déteste les chrétiens, mais particulièrement Antonio, qui le déteste tout autant : pour l'un comme pour l'autre, l'adversaire est réduit à sa religion. Le monde de la neutralité politique moderne n'est possible

que si des hommes comme Shylock et Antonio sont neutralisés. Le monde érotique de Belmont ne peut pas recevoir Shylock et doit faire taire Antonio. Mais le monde de Belmont n'est justement pas Venise. La pièce *Le Marchand de Venise* pourrait être la présentation antipathique de la ville marchande chrétienne ; la pièce comporterait une sorte de négation dramatique de Venise, et du commerce et du christianisme.

**Comment transcender Venise.**

Dans cette pièce, les bons ne sont bons que parce que les méchants sont aussi peu attirants que possible. Ce qui me rappelle le film *The Good, the Bad and the Ugly*, dont on a dit que le personnage de Clint Eastwood n'est le bon que parce qu'il ne peut pas être le méchant et le laid. Antonio est insupportable, Jessica vole son père, Bassanio risque la vie de son ami pour de l'argent, Portia pervertit la loi, la plupart des personnages, comme Salerio, Salanio et Lancelot, sont des racistes de la pire espèce. Seule la folle méchanceté de Shylock, qui au moins aussi raciste que Salerio, Salanio, Lancelot et Portia, peut cacher tout ça au moins un moment. Par ailleurs, plusieurs passages nous aident à sentir l'humanité de Shylock et à sympathiser avec lui. Or la pièce ne finit pas avec la condamnation de Shylock et la victoire des demi-racistes vénitiens. En bout de piste, on préfère de loin un monde où règne l'amour et la passion, Belmont, à un monde d'argent et de passion religieuse, Venise. C'est une autre façon de résumer la morale de la pièce. Dans cette réfutation dramatique, il faut sans doute, parce que nous sommes des Québécois qui croyaient avoir transcendé la

religion, focaliser sur la dimension religieuse pour mieux y réfléchir.

Shylock (Dieu le père, le Dieu de l'Ancien Testament) veut la mort d'Antonio en paiement pour une faute qui n'en est pas une ou est une faute qui pourrait être *rédimée* plus simplement que par une mise à mort. Celui-ci (le Christ, doux et humble de cœur) est prêt à mourir au nom de l'amour pour son ami. S'il l'avait fait, Bassanio aurait été pris toute sa vie par le souvenir de la mort de son ami qui a payé sa dette. Or cette dette a été nécessaire pour gagner l'amour de Portia. Portia, en jouant avec la loi, sauve Antonio certes, mais peut-être plus encore Bassanio en l'arrachant à un remords qui aurait empoisonné sa vie, son cœur et son amour pour Portia. *Le Marchand de Venise* propose peut-être une sorte de réfutation du christianisme (l'incarnation et la rédemption) par le cœur et l'anecdote théâtrale, non par la raison et l'argumentation théologique ou philosophique sur l'existence de Dieu. Ce qui signifierait que quelque part Shakespeare serait d'accord avec la phrase de Nietzsche : «Le christianisme donna du poison à Eros : il n'en mourut pas, mais dégénéra en vice.» Le travail de Portia est le pendant modéré, mesuré du travail de sape de Nietzsche.

Dans le même sens, il faut tenir compte de la loufoque argumentation de Lancelot au sujet de l'inévitable condamnation de Jessica parce qu'elle est la fille de Shylock. Si on résiste comme naturellement à sa *théologie*, que faire alors du dogme du péché originel, qui est le fondement de la doctrine de l'incarnation et de la rédemption. Cette scène, comique, fait alors tout à fait partie de la pièce.

**La beauté du mensonge, ou la belle et ses mensonges.**

Dès le début, Portia badine avec Nerissa sur la possibilité de diriger le choix d'un de ses soupirants (I.2.85-89). Elle le fait bel et bien, par amour pour Bassanio. Ce qui est sûr : elle se sent coincée par le testament de son père ; elle sait au plus tard, et peut-être au plus tôt, lors du choix de Bassanio quel coffret est le bon ; dans son discours avant le choix de Bassanio, elle *trahit* deux fois au moment même où elle assure qu'elle ne sera pas parjure et qu'elle ne trahira pas le secret de son père ; les premières rimes de la chanson, en *ed*, suggèrent le plomb ; la fin de la chanson suggère que notre imagination est trompée par les apparences et qu'alors l'amour meurt ; Bassanio part de cette dernière suggestion pour choisir le plomb plutôt que l'or ou l'argent. Plus tard, quand Portia se fait avocat, elle joue de la façon la plus éhontée avec la lettre de la loi pour arriver à une conclusion qu'elle veut.

Portia est une maîtresse du mensonge : elle feint d'aller au monastère (donc elle utilise la religion) et elle feint d'être un docteur de la loi et elle feint de rendre un jugement légal. Et pourtant tous ces mensonges sont charmants. Et si le mensonge faisait partie de la vie, comme la respiration...

**Une dernière remarque.**

Je suis très touché par la condamnation de l'homme qui n'est pas sensible à la musique (V.1.70-88), et finalement à l'amour. C'est peut-être là la raison profonde de la condamnation de Shylock, qui, de son

propre aveu, n'est sensible qu'aux choses du corps. Mais alors Antonio mérite tout autant d'être puni. Et d'ailleurs à Belmont on ne parle pas de lui, et lui ne parle que pour remercier Portia, reine de l'amour. S'il était permis d'y ajouter l'insensibilité aux arts, je dirais que c'est très vrai d'après mon expérience. Même la philosophie, sans sensibilité au beau, ne peut pas être tout à fait humaine.

### ***La Mégère apprivoisée***

#### **Remarques des étudiants.**

#### **Résumé de la pièce**

Induction. Un lord qui entre d'une partie de chasse découvre le corps de Sly ivre mort. Il organise une ruse élaborée par laquelle l'ivrogne sera conduit à croire qu'il est un lord récemment rétabli après une longue crise de folie. Il engage une troupe de comédiens à jouer une pièce pour le supposé seigneur et lui procure même une fausse épouse. – Sly se réveille et après un rien de résistance embarque de bonne foi dans la quasi pièce de théâtre qu'on lui sert comme réalité. Comme il ne peut pas faire l'amour avec sa *femme*, il accepte de voir une pièce de théâtre pour passer le temps.

Acte I. Lucentio se réjouit d'être à Padoue où il pourra étudier la philosophie et ainsi se rapprocher du bonheur. Tranio lui suggère plus de modération dans ses études de façon à laisser de la place à l'amour, ce qu'il accepte de faire. Il voit Baptista établir que personne ne pourra épouser sa fille Bianca tant que

son aînée Katherina ne trouve pas époux. Hortensio et Gremio s'entendent pour trouver un mari à Katherina et ainsi libérer Bianca pour eux. Lucentio, fou amoureux de Bianca, se transformera en professeur de musique pour être auprès d'elle, et Tranio jouera à être Lucentio. Les deux font croire à Biondello qu'il doit être le serviteur de Tranio-Lucentio pour sauver la vie de Lucentio. Lucentio demande à Tranio de se présenter comme un des amoureux de Bianca. [Pendant ce temps, Sly impatient de coucher avec son épouse, s'ennuie et cogne des clous devant la pièce.] – Petruchio, ami de Hortensio, se cherche une femme riche. Hortensio lui suggère Katherina tout en l'avertissant qu'elle est une mégère. Hortensio demande à Petruchio de le présenter à Baptista comme un professeur pour Bianca. Gremio arrive avec Lucentio, déguisé en Cambio le professeur. Il accepte de subventionner Petruchio qui courtisera Katherina. Tranio-Lucentio arrive pour courtiser Bianca. Il accepte lui aussi de subventionner Petruchio.

Acte II. Katherina torture Bianca, qu'elle jalouse. Petruchio se présente comme amoureux de Katherina et offre Hortensio-Licio comme professeur pour Katherina. Gremio présente Lucentio-Cambio comme professeur pour les filles de Baptista. Tranio-Lucentio offre des livres et un luth pour l'éducation des filles. On envoie les professeurs et les instruments aux filles. Petruchio offre de marier Katherina suite à un contrat de mariage. Baptista exige que Petruchio se fasse aimer de Katherina. Hortensio-Licio revient après avoir été battu par Katherina. Petruchio s'explique et explique comment il fera pour se *gagner* Katherina. Ils s'affrontent à la fois physiquement et par l'esprit.

Petruchio affirme devant Katherina qu'il l'épousera et l'annonce au père malgré les protestations de la fille. Gremio et Tranio-Lucentio s'affrontent pour *acheter* Bianca. Tranio-Lucentio gagne à la condition qu'il puisse avoir la caution de son père. Tranio-Lucentio décide d'*inventer* un père de Lucentio et ainsi gagner la fille pour son maître.

Acte III. Hortensio-Licio et Lucentio-Cambio s'affrontent pour instruire Bianca. Celle-ci choisit de recevoir d'abord les leçons de Lucentio-Cambio. Celui-ci lui apprend qui il est et qu'il entend l'épouser. Elle ne le refuse pas. Hortensio-Licio fait de même. Elle refuse ses avances. – Petruchio est en retard pour le mariage. Humiliée, Katherina rentre chez elle. Petruchio arrive enfin, mais habillé de la façon la plus folle. Lucentio-Cambio et Tranio-Lucentio s'entendent pour inventer un père qui cautionne l'offre de Tranio-Lucentio. Gremio décrit le mariage de Petruchio et de Katherina, une farce monumentale. Petruchio annonce qu'il doit partir. Katherina résiste. Il la prend sur l'épaule et feint de la protéger contre une foule qui lui veut du mal. Les autres rentrent fêter le mariage absurde.

Acte IV. Grumio organise la maison de Petruchio pour recevoir les mariés. Il raconte leur voyage, alors que Petruchio a encore une fois fait des siennes. Arrivé chez lui, il continue, battant et insultant ses serviteurs. Il s'explique et explique sa tactique, qui vise à dresser Katherina. – Hortensio montre à Tranio-Lucentio comment Lucentio-Cambio et Bianca sont passionnés l'un pour l'autre. Les deux compères promettent de ne jamais épouser Bianca. Tranio-Lucentio trompe un pédagogue afin qu'il feigne d'être Vincentio le père de Lucentio. – Katherina se plaint de son sort entre les

mains de Petruchio. Petruchio lui apporte à manger, mais il lui enlève la nourriture avant qu'elle n'ait fini. Il l'habille, mais détruit ses habits. Il s'apprête à partir pour rentrer à Padoue, mais quand Katherina proteste sur un détail, il remet le voyage au lendemain. – Le pédagogue, feignant d'être Vincentio, confirme devant Baptista les promesses de Tranio-Lucentio. Pendant que les trois hommes se retirent Biondello invite Lucentio-Cambio à se rendre à l'église marier Bianca. Lucentio décide d'agir et d'épouser la fille de Baptista. – Petruchio insiste pour que Katherina soit d'accord avec lui, même contre l'évidence des faits. Elle cède. Il joue, et elle aussi, avec Vincentio qui voyage vers Padoue. Il leur apprend que son fils Lucentio doit épouser Bianca la sœur de Katherina.

Acte V. Vincentio en arrivant à Padoue évalue la ruse de son fils le concernant, mais personne ne le croit. Avant qu'il ne soit jeté en prison, Lucentio et Bianca annoncent aux pères qu'ils se sont épousés. Petruchio et Katherina s'embrassent dans la rue. – Lors du repas de mariage, tous badinent. Les trois nouveaux mariés envoient chercher leurs femmes, mais seule Katherina revient. À la demande de Petruchio elle cherche et ramène les deux autres nouvelles épouses. Petruchio gagne sur toute la ligne.

### **Mes remarques**

#### **Un titre mal apprivoisé.**

La traduction traditionnelle du titre anglais donne *La Mégère apprivoisée*. Il y a deux erreurs dans cette façon de rendre *The Taming of the Shrew*. D'abord on met



l'emphase sur la mégère, alors que Shakespeare mettait l'emphase sur l'action de celui qui l'apprivoise, ou sur le processus par lequel elle est apprivoisée. Ce qui est bien important en autant que l'angle du regard est tout à fait différent ; pour ainsi dire, un renversement de bout à bout. Pour le dire bêtement, le titre anglais focalise l'attention sur l'action de Petruchio, alors que le titre français focalise sur les souffrances de Katherina. Les deux sont présents dans le texte, et une lecture correcte tient compte des deux. Mais l'angle change bien des choses : c'est toute la différence qu'on peut sentir dans l'opposition entre les proverbiaux verre à demi plein et verre à demi vide.

Mais il y a autre chose et quelque chose de plus important encore. *Apprivoiser* ne rend pas le mot *taming*. Le mot *taming* serait mieux rendu par le mot *dressage*. Dans un dressage, il y a de la violence, alors que dans l'apprivoisement, il y a de la douceur, et de la patience, et un long apprentissage fait d'amabilités et d'accommodements (raisonnables). Or tout indique dans la pièce que le mode de procéder de Petruchio est d'abord et avant tout un dressage : les choses vont vite, Petruchio est un impatient qui veut qu'on reconnaisse sa supériorité, et donc quelqu'un qui ne fait pas dans la dentelle, comme on dit.

Pour revenir à Katherina, le mot *taming* suggère qu'elle est une bête sauvage : l'image qui me vient est celle d'un cheval sauvage ou un loup. Ce sont des animaux nobles si l'on veut (et je veux bien). Mais le cheval est dressé par un homme qui lui apprend à faire ce qu'il veut, et le loup est transformé en chien pour garder le foyer ou pour fournir un compagnon. Et ce processus est un dressage. Peut-être pourrait-on

employer un mot plus aimable que *dressage*, mettons *domestication*. Mais à la condition de se souvenir que dans le mot *domestication*, il y a le mot *domus* (*maison*) qui donne notre mot *domaine*. Et que le maître de la maison ou du domaine est un *dominus* (seigneur). Il est alors facile d'entendre dans cet autre mot, le mot français *domination*.

La comparaison entre l'éducation d'un être humain (IV.1.6 et ss), ici l'apprivoisement d'une mégère, et le dressage d'une bête est un tour dans le genre des Anciens. Mais il y a ici une violence et un ridicule qu'on ne trouve pas chez eux. Il est possible que Shakespeare propose une sorte de fusion des attitudes anciennes et chrétiennes. Mais comme le suggère l'attitude impie de Petruchio face aux sacrements du mariage et de l'eucharistie, la pièce de Shakespeare est peut-être une fusion, mais elle n'est pas bien respectueuse de l'élément chrétien.

Je sais que toutes ces remarques peuvent irritées les sensibilités féministes (et postchrétiennes) qui sont les nôtres (et les miennes), mais il est nécessaire de les faire pour qu'on ne soit pas trompé par la gentillesse trop grande du mot *apprivoisée*. Il faut voir que Petruchio est un *dominus*, et qu'à la fin de la pièce, sa femme, Katherina une sauvagesse est dominée, ou colonisée, si on veut un autre mot qui présente le côté problématique de la pièce. Ceci est pour moi l'essentiel : ces remarques nous placent franchement devant un des mystères de cette pièce de Shakespeare : elle est très populaire, elle l'a été dès le début et pendant des siècles (ce qui n'est pas vrai de toutes les pièces de Shakespeare (pensons à *Titus Andronicus*) et

qu'elle l'est encore aujourd'hui en plein siècle de féminisme.

**Qui est la mégère, et qui est-elle ?**

Au risque de me contredire, ou en me contredisant sans trop de gêne, je crois qu'il faut réfléchir sur Katherina : on ne comprend pas pourquoi Petruchio est obligé d'être dur avec elle, et pourquoi il réussit avec elle, à moins de comprendre qui elle est. On peut toujours éviter ces questions en disant que la pièce est une folie et qu'elle n'a aucun bon sens et que la psychologie des personnages n'y est pour rien. Mais en posant les questions que je propose, je crois qu'on découvre quelques vérités, et aussi qu'on découvre que la pièce peut-être plus logique, plus valide sur la plan psychologique et plus acceptable sur le plan moral qu'elle n'apparaît à première vue. Je le dirai comme ceci : je crois que Katherina et Petruchio seront heureux ensemble, qu'ils sont faits l'un pour l'autre et que notre sympathie devrait aller vers eux comme couple et peut-être même comme héros. Mais pour le comprendre il faut examiner cet être mystérieux qu'est Katherina.

Le titre de la pièce indique d'emblée qui elle est : elle est une mégère. C'est la traduction française du mot *shrew*. Selon l'étymologie, et le sens général du mot anglais, une mégère est un animal petit, malsain, et fatigant, un ravageur, pour être plus spécifique une musaraigne. Or pour une fois, le mot français est plus éclairant que le mot anglais parce qu'il fait sentir tout de suite quelque chose d'essentiel pour comprendre Katherina.

Mégère était une des Furies de la mythologie gréco-romaine : une déesse en furie, en somme, une déesse de la vengeance. Et ce nom est excellent pour comprendre Katherina : elle veut se venger. Elle veut se venger contre sa sœur, la sainte-nitouche fausse qu'est Bianca. (Bianca n'est pas blanche et pure, malgré ce que dit son nom et ce que suggère sa réputation et ce qu'elle propose comme image.) Selon les règles de la coutume, elle est l'aînée, mais son père aime plus la cadette Bianca. Elle est belle, au moins aussi belle que Bianca, mais sa beauté n'est pas douceuse : Katherina est énergique. Pour le dire simplement, Katherina sait que son père ne l'aime pas, ou ne l'aime pas autant que Bianca. Aussi, la colère de Katherina vise les hommes, tous les hommes, le monde des coutumes et des règles.

La décision de son père, que personne ne pourra épouser la *jolie* Bianca avant de le défaire de son aînée impossible, cette décision est un résumé de tout ce que Katherina rejette. On pourrait dire qu'elle devrait comprendre qu'il est dans son intérêt de quitter son père et de se trouver un homme qui lui permette de devenir la maîtresse de sa propre maison. Mais elle est en colère et la colère ne raisonne pas : elle prend plaisir à baver son père et sa sœur, même si cela lui coûte cher.

Il me semble qu'une fois qu'on a compris cela, on comprend comment Petruccio peut la séduire et non seulement la dominer. D'abord, il lui dit et redit qu'elle est belle et qu'il la veut, et lui montre qu'il est prêt à en prendre pas mal pour l'avoir. Cela ne veut pas dire qu'il est une moumoune qui se laissera piller sur les pieds, mais il reste alors qu'elle épuise sur lui ses tactiques

colériques qui jusqu'à maintenant ont fonctionné. Et en un sens, en autant qu'elle est une femme forte et non une poupée comme sa sœur Katherina est sans doute belle plutôt que jolie, en supposant qu'elle a la beauté physique à laquelle elle ajoute de l'énergie et de l'intelligence.

Ensuite, Petruchio est plus fort qu'elle. Je ne veux pas justifier le comportement de Petruchio, mais je crois que selon une expérience que nous avons tous, devant certains comportements (ceux d'un enfant en colère), il y a une seule façon de réussir vraiment : ne pas céder, affronter la colère et même faire peur au colérique. Il me semble qu'il n'est pas nécessaire (pas nécessaire d'ordinaire) d'être violent, mais il est nécessaire d'être fort, et j'oserais dire faire sentir qu'on pourrait être violent en retour. Quand un enfant en colère donne des coups, on peut lui prendre la main fermement (il y a là de la violence) et lui faire sentir par des mots, par un regard, par la fermeté de sa poigne, que la violence pourrait venir comme réponse miroir à la violence de la colère. Mon père appelait ça, lui remettre les yeux en face des trous.

En supposant que Petruchio réussit à neutraliser Katherina, c'est-à-dire à calmer sa colère, comme le montre la suite de la pièce, comment le fait-il ? Voici ce que nous montre la pièce, je crois. Il lui prouve sa force physique, et son intelligence, et son obstination. Mais il y a aussi qu'il neutralise ses vitupérations, en disant qu'il faut les comprendre à l'envers, que c'est là une entente entre eux. Au fond, sans les mots, c'est-à-dire les cris et les insultes et sans, chez les hommes, la crainte des mots, Katherina n'a pas de pouvoir. Sans doute la séduction de Katherina (en tout cas, sa

séduction finale) tient-elle à autre chose encore. Mais il y a dès la première rencontre, un travail de redressement de sa colère. Pour le dire autrement, Petruchio se montre fort sur le plan physique, mais aussi sur le plan de l'intelligence et des mots. À moins que je ne me trompe du tout au tout, Katherina trouve cela attirant : ce mec n'est pas une brute, ou n'a pas besoin d'être une brute, et il le sait, et il aime le lui montrer.

Mais il y a autre chose encore que Katherina découvre très vite : Petruchio se moque de tout, et surtout du monde des règles patriarcales ; la scène la plus claire sur cette question est sans doute celle du mariage et des impiétés si terribles que Shakespeare n'ose pas les montrer sur scène. D'après la description que fait Gremio (III.3.40 et ss.), Petruchio boit le vin de messe durant le mariage et jette les hosties par terre, sans parler d'avoir botter le cul du prêtre et jurer dans l'église. Un peu plus et il prendrait sa légitime épouse sur l'autel. Ce qui est certain : il désacralise tout, il se moque de tout, et non seulement des coutumes humaines. Rien n'est à son épreuve. Car ce sont là autant de gestes qui s'attaquent à tout ce qu'on peut appeler les règles de la bonne société et certes de la piété.

Or si on comprend Katherina, elle est en son for interne, donc avec moins d'audace de Petruchio prête à tout cela : son père et tout ce que son père représente, et qui est incarnée pour lui par la jolie Bianca, est sali par cet homme fou. (On notera comme le père abandonne son aînée dans la rue pour retrouver sa cadette ; on notera aussi que Katherina réagit tout de suite avec violence.) Pour le dire à la manière moderne,

Katherina est une petite bourgeoise qui voudrait être une punk et qui rencontre un vrai punk, qui lui dit qu'il l'aime, et qui a de l'argent. La violence des ses propos et geste pourra être décuplée et elle sera protégée par son homme.

Mais il y a peut-être quelque chose de plus qu'elle découvre une autre forme de contestation que lui enseigne Petruchio. On a déjà vu qu'il se montre fort sur le plan des mots et de l'intelligence, mais il y a une autre force des mots et de l'intelligence qu'elle pourrait découvrir. Mais pour deviner cette autre force, il faut parler des mensonges dont la pièce est lardée.

**La ronde des mensonges et des paroles exagérées.**

La *Domestication de la mégère* – c'est évidemment ma version du titre – est une pièce pleine de mensonges. Dès l'induction qui crée une pièce dans une pièce, le seigneur manipule tout le monde, comme sa meute de chiens. Non seulement joue-t-il un tour à Sly, mais il en joue une aussi aux comédiens : ceux-ci ne savent pas que Sly est un faux seigneur. On a donc une scène folle où des comédiens jouent devant des gens qui leur jouent la comédie. Or, le mensonge et le jeu du comédien sont des thèmes constants de la pièce qu'il fait présenter, soit l'histoire de Petruchio qui conquiert Katherina. Car il y a des mensonges et des menteurs partout : personne ou presque n'est ce qu'il paraît être. Un des moins menteurs est Petruchio, pourrait-on dire. Car on pourrait prétendre que Lucentio est plus cynique ou plus méprisant du pouvoir des pères que ne l'est Petruchio : ce dernier méprise sans gêne à peu près toutes les coutumes, toutes les opinions et toutes les classes, mais il le fait d'une façon si bouffonne

qu'on peut en tirer la conclusion qu'il est un peu fou, et on le lui pardonne quand on s'en rend compte. En revanche, Lucentio ment à son père et au père de Bianca ; il les manipule l'un et l'autre : quand on s'en rend compte, on lui pardonne sans doute parce qu'il est jeune et passionné, mais il n'en demeure pas moins qu'il est au moins aussi impie que Petruchio. Donc Petruchio serait moins menteur que Lucentio, mettons.

Cela ne veut pas dire que Petruchio ne ment jamais, au contraire. Il ment sans aucun doute à Katherina quand il lui dit qu'il l'aime pour ses qualités. En tout cas, s'il est possible qu'il apprend à l'aimer parce qu'elle a du cœur et de l'énergie, ce ne peut pas être vrai au début puisqu'il ne la connaît pas du tout. De plus, il se vante et ment quand il se présente (I.2.190 et ss), s'il est vrai qu'il n'a encore que peu d'expérience de la vie (I.2.46). Enfin, et comme troisième exemple, il est clair que son apparition lors du mariage et ses gestes extravagants à l'autel par exemple sont de l'ordre de la comédie ou du jeu, et donc du mensonge.

En revanche, il est clair que le projet de Petruchio et surtout sa façon de se présenter lui permet de soutirer de l'argent à tous les prétendants. Cela annonce déjà sa victoire finale, où il fera un autre *tas* lors du pari. Mais lors de sa victoire finale, c'est grâce à Katherina qu'il gagne de l'argent. Cette dernière scène est bien étrange ; ce ne sont pas seulement les personnages de la pièce qui sont surpris par les paroles de Katherina. Je suis tenté d'y voir un autre mensonge encore, ou du moins d'un autre jeu de scène par lequel le moqueur Petruchio manipule les gens bien. Sauf que cette fois, il le fait avec l'aide de Katherina. Je ne peux



pas penser que Katherina, en voyant les trois femmes se faire commander de venir par leurs hommes, ne devine pas ce qui se passe. En tout cas, si elle ne le devine pas, elle est moins intelligente que je la crois.

De plus, et j'ajoute ceci tout de suite, le personnage de Grumio, le serviteur de Petruchio, se moque tout le temps : il me semble qu'il est le bon serviteur pour son maître. Ce qui est sûr, Petruchio apprécie beaucoup ses folies ; en tout cas, il ne le punit pas parce qu'il est insulté ou irrité par elles. Mais elles aussi sont des mensonges, ou des jeux de scène. La conséquence en est cependant qu'on ne peut pas prendre au pied de la lettre grand chose que dise Grumio. En revanche, on découvre sans doute un autre signe la profondeur de l'ironie de Petruchio. Je serais tenté de dire que les paroles folles de Grumio, sa moquerie constante de tout est une image de celles de Petruchio. Mais ne sont-elles pas une annonce de celles de Katherina ? N'est-elle pas devenue à la fin de la pièce la version féminine de Grumio ?

Il est possible au moins que la pièce est une sorte de jeu infini sur les masques et sur le jeu : plusieurs personnes feignent d'être qui ils ne sont pas ; Petruchio joue le violent ; Grumio feint d'être plus indépendant qu'il ne l'est ; à la fin, il est possible que Katherina joue plus de soumission qu'elle n'en a. On pourrait dire par conséquence que dès cette pièce Shakespeare est en train d'*analyser* le thème de la relation entre le théâtre et la vie. Si c'est le cas, la suggestion finale que Sly a appris à la fin comment il pourra gérer, domestiquer, sa femme, cette suggestion est sujette à caution. Et ce pour au moins une raison : Sly n'a pas le tonus, ou la jeunesse, ou l'habitude de Petruchio.

En tout cas, et pour revenir au jeu de Petruchio, il faut se souvenir que le théâtre est un jeu et un mensonge. Dans le monde théâtral, on joue avec la réalité, et en particulier dans la comédie, on imite le monde correct en s'en moquant. Il me semble au moins possible que la violence jouée de Petruchio, ses gestes extravagants, sont une image du théâtre. Mais à l'inverse, le théâtre, la découverte d'une des possibilités du théâtre, peut aider à calmer Katherina. Et en même temps peut nous faire comprendre pourquoi le théâtre nous fait tant de bien : il nous donne du plaisir, il nous sort du monde si décevant qui est le nôtre, et il est en gros respectable et inattaquable. Quand les insultes qu'on lance provoque chez les gens sérieux des récriminations, ne peut-on pas répondre que tout cela, c'est de l'humour, du théâtre et qu'il ne faut pas trop prendre cela au sérieux. N'y a-t-il pas là, pour Katherina avec son Petruchio, une arme merveilleuse ?

Je rappellerai ici la scène où Petruchio comme un metteur en scène tyrannique exige de Katherina de jouer des rôles devant un vieux monsieur (un père de famille), des rôles qui sont des moqueries du vieux monsieur, et que le vieux monsieur accepte qu'on se moque de lui et rit avec les rieurs. Je crois qu'on a là un moment magique où Shakespeare révèle quelque chose de son art et en même temps montre que Katherina a décidé de jouer le jeu de son artiste de mari.

**Remarques qu'il faudrait développer.**

Il est indiqué que Katherina est une belle jeune femme, ce qui s'ajoute à son éducation, son statut social et l'argent qui lui vient de son père. Quant à son mariage

éventuel, le seul problème qu'il y a vient son caractère. Lorsque Petruchio accepte de la courtiser, il ne sait pas encore qu'il saura la dompter. Il ne veut que la marier pour son argent. Sait-il déjà qu'il saura la transformer ? Si oui, il sait ce que Machiavel nous dit qu'il faut savoir.

Selon ce qu'il dit (II 1 124), Baptista Minola tient à ce que Petruchio se fasse aimer. Il est possible que cela ne soit qu'apparence. En supposant que c'est l'action (et l'attitude) d'un bon père, cela implique qu'il aime son aînée plus que certains de ses gestes et certaines de ses paroles ne l'indiquent.

Bianca fait à sa tête (et le fait consciemment et le dit ouvertement) ; les deux amants la suivent. Elle est une mégère douce (III.1.20).

En faisant craindre qu'il ne viendra pas au mariage (III.2.27 et ss), Petruchio travaille encore au dressage de Katherina : il lui donne une bonne raison de s'irriter ; puis il apparaît et fait disparaître la raison qui commençait à la mettre en colère. Mais il apparaît dans un déguisement farfelu (la colère commence à monter de nouveau) mais l'épouse comme il avait promis de la faire. Ensuite, il lui montre une sorte de parodie de ses colères, mais il l'emporte malgré ses protestations. Il paraît clair que Petruchio peut charmer, bizarrement, par ses extravagances ; en tout cas, une personne comme Katherina qui est malheureuse dans les *contraintes* sociales et l'ordre établi, peut trouver plaisant le côté *punk* de Petruchio.

La plainte de Katherina (IV.3) ressemble à celle de l'enfant prodigue. Et si Petruchio était l'image du Dieu chrétien ?

Hortensio à l'école de l'éducation d'une femme.  
Comme c'est bizarre !

On peut se demander que viennent faire les allusions répétées et détaillées à des peintures érotiques, qui montrent les êtres humains manipulés par les dieux (Ind. 2 45-56).

À partir du moment où Sly croit qu'il est un lord, il parle en vers. Avant cela il ne parle qu'en prose. On dirait que l'art d'être un lord s'apprend assez vite. De fait, qu'est-ce qui distingue un lord d'un homme ordinaire si ce n'est l'éducation et peut-être une bien mince éducation ?

Tout de suite Sly veut coucher avec son épouse supposée. Mais il ne le peut pas pour des raisons médicales, lui dit-on (c'est-à-dire lui ment-on). On lui offre une pièce de théâtre en attendant. Le théâtre, comme dans le cinquième acte de *Midsummer Night's Dream*, remplacera l'acte sexuel ou, en tout cas, fera passer le temps agréablement en attendant de faire autre chose qui est plus agréable encore.

### ***Le Songe d'une nuit d'été***

#### **Remarques des étudiants.**

#### **Résumé de la pièce**

Acte I. Thésée, roi d'Athènes, se réjouit d'épouser Hippolyta. Egeus se plaint que Lysander a volé l'amour de Hermia, laquelle devrait selon lui épouser Demetrius. Thésée lui explique qu'elle devra vivre une

vie de célibat religieux si elle n'accède pas au désir de son père. Elle refuse d'épouser Demetrius, qui la supplie de le prendre pour mari. Lysander explique qu'il vaut bien Demetrius et que celui-ci est déjà promis à Helena. Laissés seuls, Lysander et Hermia s'entendent pour quitter la ville en cachette et s'épouser et vivre loin d'Athènes. Ils expliquent leur projet à Helena, qui décide de trahir leur secret dans l'espoir de faire plaisir à Demetrius. – Une troupe de comédiens amateurs distribue les rôles d'une pièce de théâtre et s'entendent pour faire une première répétition.

Acte II. Puck et une fée parlent des amours difficiles d'Oberon et de Titania. Le roi des fées et la reine des fées s'affrontent: Titania explique que la nature est bouleversée par la colère d'Oberon, mais elle refuse de lui céder le jeune page qu'il désire. Oberon décide de punir Titania au moyen du suc d'une fleur magique qui rend amoureux. Il observe Demetrius qui repousse Helena, folle d'amour pour lui. Ayant reçu la fleur magique, il en donne à Puck avec l'ordre d'en mettre le suc sur les yeux d'un Athénien qui est dans la forêt. – Titania s'endort et Oberon lui met du suc sur les yeux. Hermia et Lysander, perdus, s'endorment côte à côte. Puck met du suc sur les yeux de Lysander. Demetrius abandonne Helena qui le poursuit. Lysander se réveille, voit Helena, tombe amoureux d'elle en oubliant son amour pour Hermia. Helena, qui croit qu'on se moque d'elle, s'enfuit. Lysander abandonne Hermia. Celle-ci se réveille désespérée et cherche Lysander.

Acte III. Les comédiens amateurs répètent leur pièce. Puck transforme Bottom en lui donnant une tête

d'âne. Les autres s'enfuient poursuivis par Puck. Titania se réveille et tombe amoureuse de Bottom. Elle met ses fées au service de Bottom. – Puck explique à Oberon ce qui est arrivé à Titania et Bottom. Hermia arrive avec Demetrius à sa poursuite et l'accuse d'avoir assassiné Lysander. Elle s'enfuit. Demetrius, épuisé, s'endort. Pour corriger l'erreur de Puck, Oberon met du suc magique dans les yeux de Demetrius et fait venir Helena qui est poursuivie par Lysander. Demetrius se réveille et tombe amoureux de Helena. Demetrius et Lysander s'affrontent dans leur amour pour Helena. Hermia arrive et apprend que Lysander ne l'aime plus. Helena croit que les trois se moquent d'elle; elle rappelle l'amitié qu'elle a eue avec Hermia. Lysander rejette Hermia. Elle se tourne contre Helena, qui veut s'enfuir. Demetrius et Lysander se retirent pour un duel au nom de leur amour de Helena. Les deux femmes s'enfuient. Oberon ordonne à Puck d'empêcher le duel, d'endormir les hommes, et de défaire le charme qui *aveugle* Lysander. Ce qu'il fait.

Acte IV. Bottom, toujours avec sa tête d'âne, reçoit les services des fées. Il s'endort dans les bras de Titania. Oberon libère Titania. Thésée et Hippolyta se préparent à la chasse. Les jeunes, réveillés, racontent tant bien que mal leur histoire. Thésée accepte les deux couples réconciliés et proclame que leurs mariages se feront en même temps que le sien. Bottom se réveille à son tour et se souvient mal de ce qui lui est arrivé. – Les comédiens amateurs désespèrent de jouer leur pièce parce que Bottom est disparu. Bottom leur annonce que leur pièce a été choisie pour être jouée devant le duc.

Acte V. Thésée croit que l'histoire des quatre amoureux est le résultat de leur imagination surchauffée. Thésée choisit d'être amusé par les comédiens amateurs parce que ce sera sans doute ridicule, mais qu'il y verra un signe de l'amour de son peuple. La pièce est jouée. Les nouveaux mariés se retirent. Les fées bénissent les trois mariages.

### **Mes remarques.**

#### **Le thème du songe.**

La pièce est un *songe*. C'est en toutes lettres un songe de la nuit de la Saint-Jean. – Car ce n'est pas n'importe quel nuit d'été qui est en jeu, mais les fêtes qui entourent le plus long jour de l'année, qui se trouve au début de notre été officiel. – Et dans la pièce, on parle souvent de songe : les jeunes ont l'impression d'avoir rêvé ensemble leur histoire dans la forêt, ce avec quoi Thésée est d'accord contre l'avis de Hippolyta ; Bottom a l'impression d'avoir rêvé ce qui lui est arrivé ; le mot *dream*, et donc songe (une bonne chose la première fois et une mauvaise chose la seconde), est prononcé deux fois dans la première scène. Au fond, ce thème du rêve introduit à celui de l'apparence dans la vie quotidienne, ou de l'erreur causée par l'apparence ou par l'amour, et celui de l'apparence dans le monde du théâtre. Serait-il possible que le thème de la pièce soit celui du bon ou du mauvais usage de l'apparence ou de l'imagination ?

Les hommes sont des animaux qui peuvent se laisser séduire par les apparences ou les jeux de l'imagination ou les désirs de leurs cœurs qui projettent sur le monde des fantasmes : ils autant des

animaux imaginant que animaux raisonnables. La question devient de savoir si la raison peut contrôler l'imaginaire ou si l'imaginaire est plus puissant que la raison, ou encore si un des rôles de l'imaginaire, de l'imaginaire bien réglé, est de conduire au raisonnable. Le théâtre tel que Shakespeare le comprend me semble supposer que la raison peut être nourrie par les constructions de l'imaginaire et donc que la raison est supérieur à l'imagination peut-être, mais que l'être humain étant un animal d'imagination, il a besoin d'une éducation de son imagination, ce que pourrait être le théâtre.

### **Deux mondes en miroir.**

La pièce est construite sur deux plans, ou elle intègre deux mondes : celui de la cité où règne Thésée, le roi humain, et celui de la forêt où règne Oberon, le roi Obéron. Les deux rois ont des reines. Et si Thésée a vaincu Hyppolita pour en faire sa reine, Oberon doit vaincre Titania pour en faire de nouveau son épouse, disons son épouse obéissante. Les actes premiers et derniers ont lieu dans la cité, le monde des humains, les autres dans la forêt, le monde où les fées règnent.

En principe, les deux mondes sont différents : le monde de la rationalité et des hommes est différent et détaché du monde des fées et de la magie (ou de l'imagination). Pourtant, on sait que Oberon et Thésée se connaissent. De plus, à la fin de la pièce les fées protègent pour ainsi dire les lits des trois couples. De plus, il semble que la guerre entre Oberon et Titania affecte le monde politique parce que le désordre qui s'est installé dans la nature affecte le monde humain et politique. (Mais Thésée ne parle pas de ce désordre. Ce



qui est étrange. À moins qu'en tant qu'amoureux et plus encore roi amoureux, ces désordres ne le touchent pas : les riches et les puissants sont moins affectés par les malheurs naturels que les gens pauvres et faibles.) Par ailleurs, comme il a été dit, la paix amoureuse qui existe entre Thésée et Hippolyta est le résultat de la conquête de la reine des Amazones par le roi athénien. Ce qu'Oberon sera obligé de faire durant la pièce.

**Les déboires amoureux et amicaux des jeunes et les interventions des vieux.**

Les déboires amoureux des quatre jeunes gens qu'on voit sur scène sont précédés de déboires amoureux qui forment la *préhistoire* de la pièce. Hermia et Helena étaient des amis intimes. Demetrius a aimé Helena qui l'aimait en retour, puis il l'a abandonnée pour Hermia (voir IV.1.168). Hermia était aimée de Lysander, qui était aimé d'elle. Mais dans quel ordre se sont faits les amours ? Deux possibilités en gros : Demetrius a aimé Hermia après Lysander ou l'inverse. Si c'est le premier cas, la pièce présente une copie magique de ce qui s'est passé à l'origine : Demetrius imite l'amour de Lysander d'abord pour Hermia, puis pour Helena. Cette version conduit à l'idée que Demetrius est un être compétitif, qui aime par émulation. Et le jus d'amour est alors un remède à cette tare de Demetrius.

Mais si les choses se sont passées dans un autre ordre, il faut croire que Demetrius a été volage en raison de la beauté de Hermia ou pour quelque autre raison. Ce qui se passe dans la pièce est alors un redressement de ce qui s'est passé avant : Lysander a voulu arracher Hermia à l'amour de Demetrius et a

réussi, alors que Demetrius tente de le faire par rapport à Helena aimée par les deux.

En disant que Lysander a volé l'amour de Hermia, Egeus suggère la deuxième hypothèse est juste. Mais le caractère agressif de Demetrius me fait croire que c'est plutôt la première hypothèse qui est la bonne. De plus, on comprend par la façon dont il prétend mériter l'amour de Hermia (par l'autorité du père) qu'il n'a jamais vraiment possédé le cœur de la jeune femme. Ce qui suggère encore une fois qu'il vient après Lysander.

La demande d'Egeus, que Hermia soit punie par la mort, est adoucie par Thésée : l'amour conjugal tel que le veut le père ou la vie de célibat attendent Hermia. Lorsque dans le quatrième acte on découvre les quatre amoureux, le père revient à la charge : il y a ici trahison, il faut la mort. Il est le vieux qui ne connaît rien à l'amour, ou qui a oublié comment il était quand il était jeune.

Thésée reconnaît que Demetrius aimait d'abord Helena et qu'il l'a répudiée. Il paraît avoir voulu réprimander Demetrius sur cette question. Mais il refuse d'agir en ce sens maintenant qu'Egeus a parlé et demandé qu'on applique la loi.

Par ailleurs, il se retire avec les deux, Egeus et Demetrius, prétextant un sujet important qui les concerne tous deux. Le passage d'un sujet à l'autre est pour le moins malhabile, à la fois de la part de Thésée et de la part de Shakespeare. Faut-il croire qu'il y a là quelque sujet de discussion qui intéresse le déroulement de la pièce ?

**Nouvelles réflexions sur les jeunes amoureux.**

Hermia dit que Helena est belle, et plus tard Helena le reconnaît : elle est aussi belle que Hermia. Mais cela ne suffit pas pour garder l'amour de Demetrius. Voilà une autre indication que l'amour de Demetrius pour Hermia est causé par autre chose que la femme elle-même : il semble bien qu'il aime par esprit de compétition.

Hermia mentionne dès la première scène du premier acte que Helena et elle étaient des amis constantes. Une fois qu'elle est partie, Helena parle de la cécité amoureuse, celle de Demetrius qui ne voit pas sa beauté, mais aussi la sienne qui ne voit pas la laideur, morale, de Demetrius. Puis elle prend une décision qui est ridicule. Le calcul de Helena, qu'en trahissant Hermia et Lysander elle fera plaisir à Demetrius et méritera ses remerciements, est mauvais. Le prix à payer est immense : elle trahit son amitié pour Hermia ; elle verra l'homme qu'elle aime courir après une autre femme. Le pire est qu'elle semble tout à fait consciente de la douleur qui l'attend et du prix qu'elle devra payer. Mais le plaisir de voir Demetrius et de savoir qu'il lui doit quelque chose lui suffit comme dédommagement. De plus, en faisant ainsi, elle trahit une amitié dont elle fera l'éloge plus tard dans la pièce. Quand elle se plaindra que Hermia la trahit, elle oublie alors que c'est elle qui a d'abord trahi Hermia.

*Le Songe d'une nuit d'été* est une pièce au sujet de l'amour, mais tel que le raconte Shakespeare, au fond, la violence est partout au cœur de l'amour. Ainsi Thésée avoue au début qu'il a conquis Hippolyta ; Demetrius et Lysander sont près à se battre en duel ; Hermia veut arracher les yeux de Helena. Les comédiens racontent un double suicide, assez

semblable à celui de Roméo et Juliette. Il y a quelque chose de terrible au fond de cette pièce charmante, et le songe est plus souvent qu'autrement une sorte de cauchemar : les amoureux sont méchants, ils sont violents, ils sont des traîtres. On peut dire que c'est à cause de la magie qu'opèrent les fées. Cela est vrai en partie, mais tout indique qu'ils étaient déjà comme cela avant que la pièce ne commence et avant que les fées n'agissent. En un sens, la présence des fées nous fait oublier la méchanceté des humains en eux-mêmes.

Pour revenir au personnage de Demetrius, celui-ci est un homme violent sans doute, plus violent que son vis-à-vis : il veut assassiner Lysander, maintenant qu'il voit qu'il ne peut pas compter sur les lois de la cité pour lui donner ce qu'il veut. De plus, il dit à Helena qu'il serait prêt à l'abandonner dans la nature pour qu'elle y trouve la mort, ou même à l'assassiner (voir aussi III 2 312, où Helena reconnaît qu'il voulait le faire). Enfin, aussitôt que Hermia le rencontre, elle le soupçonne d'avoir assassiné Lysander. Autant de signes que tout amoureux qu'il est, il n'est pas gouverné par l'amour : il est un mécontent, quelqu'un comme Iago ou un autre qui veut se venger plutôt qu'il ne veut quelque chose.

Mais aussitôt que Lysander se réveille et aime Helena il devient violent : il veut assassiner Demetrius et il abandonne Hermia à son sort dans la forêt. (Au contraire de Demetrius cependant, il refuse d'envisager la possibilité d'assassiner cette femme qui lui colle après [voir III 2 269-270]) Cela est terrible : ce n'est pas seulement l'envie qui mène à la violence, comme dans le cas de Demetrius, mais aussi l'amour. (À moins que Lysander ne soit devenu une copie de Demetrius.) Mais

ce qui est plus terrible encore peut-être, c'est qu'il raisonne pour justifier son amour nouveau : il prétend que ce qu'il fait est le résultat d'une réflexion, alors que nous savons fort bien qu'il n'en rien.

La réaction immédiate de Helena aux protestations d'amour de Lysander et ensuite de Demetrius est de supposer qu'on la trompe : elle ne croit pas qu'on puisse l'aimer, et elle veut se cacher. Lorsque Hermia saura que Lysander et Demetrius ne l'aiment plus, elle voudra s'attaquer à Helena, qui, croit-elle, a volé leur amour. Au fond les deux amoureuses sont différentes tout comme les deux amoureux. Il me semble que le caractère de Lysander et de Hermia est plus sain que celui de Helena et de Demetrius, ceux-ci dépendant du regard de l'autre pour trouver du plaisir dans les choses.

La scène du badinage sexuel entre Lysander et Hermia dans la forêt, qui a disparu de l'édition *vieux jeu* de mon texte – que les temps ont changé –, nous montre me semble-t-il qu'il y a chez Lysander un amour réel de Hermia, et vice : il aime vraiment cette femme, pour ce qu'elle est, ou il la désire en vérité. Il n'y a jamais de scène semblable de la part de Demetrius.

### **Les comédiens ridicules.**

Un de charmes de cette pièce charmante est la façon dont Shakespeare se moque du théâtre. Certes, les comédiens qu'il met en scène ne sont pas bons et le théâtre dont il se moque n'est pas celui qu'il tentait de produire, et peut-on croire qu'il réussissait à produire. Mais on sent qu'il sait bien que le théâtre, et est souvent, bien moins grand et noble qu'il prétend être.

Il y a dans cette pièce une réflexion sur le théâtre qui est significative, mais je ne saurais dire ce qu'elle peut bien être. Ce qui est sûr, la pièce mal faite qui constitue l'essentiel du cinquième acte est remplie d'allusions à la pièce précédente, ou plutôt à la pièce qui l'enrobe. Voir par exemple V.1.108 et 406.

En tout cas, dans la deuxième scène du premier acte, on voit que Bottom mène la petite troupe : c'est lui qui donne des ordres à Quince qui est censément le chef de la troupe. Certes, à quelque reprise le chef officiel réussit à donner des ordres à Bottom, mais c'est toujours avec difficulté. On dirait que Bottom le laisse faire bien plus que le chef supposé ne s'impose. Il faut croire en revanche que Quince n'est pas un parfait idiot : il sait comment utiliser ou contourner la vanité de son copain. Ceci dit, quel sympathique idiot que Bottom ! Il y a des gens qui sont comme ça. Une partie de leur charme vient même du fait qu'ils sont tyranniques en sachant qu'ils le sont.

### **Chez les fées.**

Le conflit qui existe entre Oberon et Titania n'est pas un conflit amoureux de deux personnes qui s'aiment selon ce qu'on peut appeler l'idéal de l'amour. Il est clair, d'après les accusations mutuelles qu'ils profèrent, que l'un et l'autre est peu fidèle en amour : entre autres, l'une a eu comme amant Thésée et l'autre comme amante Hippolyta, au mariage desquels ils veulent assister. Certes, en tant que fées (des sortes de dieux, ou des versions comiques des dieux grecs de la mythologie gréco-romaine) ils sont par-delà les règles ordinaires en matière amoureuse.

Si tout ceci est vrai, pourquoi Oberon veut-il établir l'amour entre Demetrius et Helena? Peut-être est-il touché de voir que Helena comme lui ne reçoit que des rebuffades de son *vis-à-vis*? Peut-être est-ce par sympathie pour l'ordre chez les humains? Car il semble que même s'il ne tient pas personnellement à vivre selon l'ordre humain, il le désire pour les humains ou du moins les humains qui vivent dans le mariage. (Mais alors pourquoi cause-t-il autant de désordre dans la nature? Comparer aux effets délétères de la colère d'Oberon, les tours fâcheux de Puck sont bien peu de chose.) De toute façon, pour un oui ou pour un non il aurait pu décider de laisser faire.

Si on suppose qu'Oberon veut rétablir les choses chez les humains et que Demetrius désire Hermia par esprit de compétition ou d'émulation, ce qui en matière amoureuse est un désordre, le choix d'Oberon est sensé. Voilà pourquoi il parle d'un amour faux devenu vrai quand il parle de l'amour de Demetrius pour Helena, qui est un amour rétabli.

Lorsque les fées chantent pour bercer le sommeil de Titania, elles souhaitent qu'aucune magie ne puisse faire du tort à leur maîtresse. Pourtant c'est le contraire de ce qui va se passer. De même, lorsque les deux jeunes gens s'endorment dans la forêt ils prient que l'amour de Lysander ne change jamais. Pourtant c'est le contraire de ce qui se passera. Pour ne plus grand plaisir. Dans le même ordre d'idées, c'est Puck qui demande qu'on laisse deux hommes aimés une seule femme pour le plaisir de ceux qui regardent. Mais je note qu'Oberon accepte de jouer le jeu au moins un certain temps. (D'ailleurs, le spectateur qui regarde cette pièce n'est-il pas comme Puck? Ne veut-il pas

qu'il y ait des aventures, des douleurs et des tristesses à voir ?)

**Sur l'amour en fin de compte.**

Il ne me semble pas un hasard que ce soit les hommes dont on change les affections grâce au suc de la fleur magique. Il me semble que Shakespeare veut suggérer que les hommes sont plus volages que les femmes. D'ailleurs, c'est ce que Hermia dit : *By all the vows that ever men have broke, in number more than ever women spoke* (II.1.175-176). Ce qui donne à peu près ceci en français : « Par tous les promesses que les hommes ont jamais rompues, plus nombreuses que celles que les femmes ont prononcées. » Il faut noter qu'elle ne dit pas que les femmes n'ont jamais rompu leurs promesses ; il s'agit d'une affirmation au sujet de la différence, comment dire, statistique entre les deux sexes.

Les femmes de la pièce qui voient les hommes changer de sentiment, alors qu'elles ne changent pas, doivent être blessées en profondeur. Il y a une dimension dure au cœur de la loufoquerie des scènes : le sentiment d'être moquée de Helena est vrai, tout autant que le sentiment d'être trahie de Hermia.

On se demande quelle leçon les jeunes tirent de ce qu'ils ont vécu. Comprennent-ils que l'amour est instable, qu'il dépend de choses qui sont peu valides ? Ou bien retiennent-ils de cette aventure que tout cela n'est qu'un rêve ? Il me semble qu'il faudrait qu'il comprenne que le rêve, que le monde de l'imagination, et en fin de compte du théâtre a pu leur enseigner quelque chose de vrai sur la vie. Mais tout dépendra de leur façon de tirer profit de concevoir l'importance de l'imaginaire, de son statut par rapport au réel.



Il me semble que la pièce suppose qu'il y a deux sortes d'amour : l'un naturel, par exemple, celui de Lysander pour Hermia ou ceux des femmes pour leurs hommes, et l'autre artificiel ou magique, comme celui, passager, de Lysander pour Helena et celui, stable, de Demetrius pour Helena, sans parler de l'amour de Titania pour Bottom. Mais l'effet final de tous ces quiproquos est de faire conclure que l'amour est bien ridicule. Les hommes sont le jouet de forces qu'ils ne contrôlent aucunement. Une lecture plus morale est que l'intention du *dieu* Oberon est de redresser un amour naturel qui a été perverti par l'émulation grâce à des pouvoirs *divins*.

**Remarques qu'il faudrait développer.**

La méchanceté d'Oberon envers Titania suppose une méchanceté envers Bottom. Sans doute il n'est pas vraiment blessé, mais il s'en est fallu de peu.

Pourquoi Oberon veut-il de l'enfant qui appartient à Titania ? Est-ce pour avoir un page ? Ou a-t-il des désirs érotiques envers lui ? Pourquoi suis-je parfois conduit à penser qu'Oberon et Titania sont finalement des adversaires érotiques ?