

Shakespeare : les thèmes philosophiques et dramatiques

Les Romains et les Anglais de Shakespeare

Remarque préliminaire.

Ce texte ne reproduit pas le cours donné à l'UTAQ en automne 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 en nous appuyant sur des 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 la religion, sur le réalisme et l'idéalisme, sur les effets de l'art et l'éducation.

Les œuvres examinées seront *Coriolan*, *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre*, pour ce qui est des pièces romaines, et *Richard II*, *Henri IV* première partie et *Richard III*, pour ce qui est des pièces anglaises.

Le calendrier des travaux est le suivant :

1^{ère} semaine : Présentation des thèmes, du mode d'analyse et du contexte historique.

2^e semaine : la Rome républicaine (*Coriolan*)

3^e – 4^e semaines : la naissance de la Rome impériale (*Jules César*)

5^e semaine : la naissance de la Rome transpolitique (*Antoine et Cléopâtre*)

6^e – 7^e semaines : la fin de la politique médiévale (*Richard II*)

8^e semaine : l'éducation politique (*Henri IV* première partie)

9^e – 10^e : la caricature du machiavélisme (*Richard III*)

Les œuvres pourront être trouvées chez tout bon libraire. Les étudiants qui peuvent lire les pièces directement dans le texte anglais pourront le faire, mais les discussions lors des rencontres s'appuieront 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 mieux faite de l'ensemble des œuvres de Shakespeare, du moins en langue française. Les éditions Garnier Flammarion et Aubier offrent des pièces individuelles. Soit *Antoine et Cléopâtre* (édition bilingue), *Jules César*

(édition bilingue), *Richard III* (éditions bilingue et française), et *Coriolan* (édition bilingue).

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

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

En français :

Coriolan : <http://www.gutenberg.org/etext/15303>

et :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/CadresFenetre?O=NUMM-200647&M=tdm>

Jules César :

<http://www.gutenberg.org/etext/15847>

et :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200648n/f11.item>

Antoine et Cléopâtre :

<http://www.gutenberg.org/etext/15942>

et :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200703p/f73.table>

Richard II :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/CadresFenetre?O=NUMM-200652&M=tdm>

Henri IV première partie :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200652q/f399.table>

Richard III:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/CadresFenetre?O=NUMM-200654&M=tdm>

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

En français :

http://fr.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare

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.

Une toute première remarque.

Avant de présenter les dix rencontres que nous ferons ensemble, je tiens à vous signaler l'existence de documents vidéo qui pourraient vous intéresser et vous être utiles. Il y a les trois séries *Rome* et les deux films sur la reine Élisabeth I.

Je vous offrirai 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. Lors de chaque rencontre je vous ferai entendre, au tout début, un extrait de Shakespeare.

Deux poètes nationalistes.

Je commence dès aujourd'hui en vous offrant une première matière qui servira de base aux remarques d'introduction.

Voici donc un poème que tout Anglais connaît, et que tout Anglais a eu à apprendre par cœur à la petite école. Ce sont les mots de Jean de Gand sur son lit de mort. Vous avez le texte anglais et ma traduction. Cette fois cependant, j'y ajouterai un poème que nous connaissons tous, le poème le plus québécois de tous les temps. Nous écoutons d'abord, puis nous en parlons.

Pour m'assurer que vous comprenez bien le texte de Shakespeare, je prends la peine de lire ma traduction.

J'aimerais que vous vous rendiez compte de plusieurs aspects de ces deux textes, certains aspects qu'ils ont en commun et d'autres qui les opposent.

D'abord, les deux textes sont nationalistes : Vigneault chante le pays, chante le Québec, qu'il aime, qu'il vante ; Shakespeare, à travers le personnage de Jean de Gand (c'est un extrait de *Richard II*, que nous lirons ensemble sous peu), chante le pays, chante l'Angleterre, qu'il aime, qu'il vante.

GAUNT.

*This royal throne of kings, this scept'ed isle, / This earth of
majesty, this seat of Mars, / This other Eden, demi-paradise,
/ This fortress built by Nature for herself / Against infection
and the hand of war, / This happy breed of men, this little
world, / This precious stone set in the silver sea, / Which
serves it in the office of a wall, / Or as a moat defensive to a
house, / Against the envy of less happier lands; / This
blessed plot, this earth, this realm, this England, / This nurse,
this teeming womb of royal kings, / Fear'd by their breed, and
famous by their birth, / Renowned for their deeds as far from
home, / For Christian service and true chivalry, / As is the
sepulchre in stubborn Jewry / Of the world's ransom, blessed
Mary's Son; / This land of such dear souls, this dear dear
land, / Dear for her reputation through the world, / Is now
leas'd out – I die pronouncing it – / Like to a tenement or
pelting farm. / England, bound in with the triumphant sea, /
Whose rocky shore beats back the envious siege / Of wat'ry
Neptune, is now bound in with shame, / With inky blots and
rotten parchment bonds; / That England, that was wont to
conquer others, / Hath made a shameful conquest of itself. /
Ah, would the scandal vanish with my life, / How happy then
were my ensuing death!*

King Richard II (Acte II, scène 1)

Ce noble trône royal, cette île à sceptre, / Cette terre de
majesté, ce siège de Mars, / Cet autre Éden, demi paradis, /
Cette forteresse édiflée par la Nature pour elle-même /
Contre l'infection et le bras de la guerre, / Cette heureuse
race d'hommes, ce petit monde, / Cette pierre précieuse
enchâssée dans la mer d'argent / Qui fait pour lui office de
mur, / Ou de douves qui défendent une maison / Contre
l'envie de terres moins heureuses, / Ce lopin béni, cette
terre, ce royaume, cette Angleterre, / Cette nourrice, ce sein
fécond qui porta des rois élevés, / Redoutés de par leur race
et illustres de par leur naissance, / Célèbres pour leurs

actes bien au-delà de chez eux, / Au service du Christ et de
la vraie chevalerie, / Jusqu'au tombeau, chez les Juifs
obstinés, / De la rançon du monde, le fils de la
bienheureuse Marie, / Ce pays d'âmes si chères, ce cher,
cher pays, / Chéri pour sa renommée de par le monde, / Le
voici cédé à bail – je meurs en le disant – / Comme une terre
louée ou une ferme misérable. / L'Angleterre, enserrée par la
mer triomphante, / Dont la côte rocheuse repousse l'assaut
envieux / De l'aquex Neptune, la voici encerclée de honte,
/ De taches d'encre sur contrats de parchemin pourri ; /
Cette Angleterre, qui avait coutume de conquérir les autres,
/ A fait, honteuse, sa propre conquête. / Ah ! si ce scandale
pouvait disparaître avec ma vie / Que serait heureuse ma
mort subséquente !

Mon Pays

Gilles Vigneault

Mon pays, ce n'est pas un pays, c'est l'hiver
Mon jardin, ce n'est pas un jardin, c'est la plaine
Mon chemin, ce n'est pas un chemin, c'est la neige
Mon pays, ce n'est pas un pays, c'est l'hiver

Dans la blanche cérémonie
Où la neige au vent se marie
Dans ce pays de poudrerie
Mon père a fait bâtir maison
Et je m'en vais être fidèle
À sa manière, à son modèle
La chambre d'amis sera telle
Qu'on viendra des autres saisons

Pour se bâtir à côté d'elle

Mon pays, ce n'est pas un pays, c'est l'hiver
Mon refrain, ce n'est pas un refrain, c'est rafale
Ma maison, ce n'est pas ma maison, c'est froidure
Mon pays, ce n'est pas un pays, c'est l'hiver

De mon grand pays solitaire
Je crie avant que de me taire
À tous les hommes de la terre
Ma maison, c'est votre maison
Entre mes quatre murs de glace
Je mets mon temps et mon espace
À préparer le feu, la place
Pour les humains de l'horizon,
Et les humains sont de ma race

Mon pays, ce n'est pas un pays, c'est l'hiver
Mon jardin, ce n'est pas un jardin, c'est la plaine
Mon chemin, ce n'est pas un chemin, c'est la neige
Mon pays, ce n'est pas un pays, c'est l'hiver

Mon pays, ce n'est pas un pays, c'est l'envers
D'un pays qui n'était ni pays ni patrie
Ma chanson, ce n'est pas une chanson, c'est ma vie
C'est pour toi que je veux posséder mes hivers

Du fait même, les deux textes sont politiques. Il y a donc de la poésie politique. Nous croyons d'ordinaire que la poésie est affaire privée, affaire d'amour, affaire de sentiments, comme on dit. C'est vrai sans doute... en gros. Mais parmi les sentiments qui remplissent le cœur de hommes et des femmes, il y a le patriotisme,

l'amour de la patrie, l'amour du groupe qui nous a vus naître. La poésie peut être, mieux la poésie a souvent été, politique : elle a traité des choses politiques ; elle a exprimé les désirs politiques ; elle a proposé des projets politiques.

Je tiens à donner un autre exemple pour confirmer cette remarque. Dante, Dante Alighieri, est le plus grand poète italien. Tout le monde sait qu'il a écrit la *Divine comédie*. Beaucoup de gens savent que ce poème énorme traite de choses religieuses. Ce que peu de gens savent, mais ce que savent tous ceux qui ont lu ce poème bouleversant, la *Comédie* est un poème politique de bord en bord.

Et c'est normal : Dante fut un homme politique ; il fut un homme politique qu'il fut exilé pour ses opinions politiques ; beaucoup de ses premiers textes, par exemple *De Monarchia*, sont des textes politiques. Ainsi dans la *Commedia*, et non la *Commedia divina* – qui est un titre que ses lecteurs ont donné à son livre, en ajoutant un *divina* au titre originel, on visite l'enfer, le purgatoire et le ciel, mais pour y trouver tous les acteurs politiques de l'époque de Dante et de l'histoire.

Par exemple, au fond de l'enfer on découvre Satan. Satan tient dans sa bouche trois hommes : Judas (on s'y attend quand on prend la *Comédie* pour une œuvre de poésie religieuse), mais aussi Brutus et Crassus, les assassins de César. Qu'est-ce qu'ils font là ? Je ne peux pas vous le dire ici, mais on saisit tout de suite que la raison ne peut être que politique. Donc, à partir de l'exemple de Dante, on peut confirmer que la grande poésie des plus grands poètes est souvent politique.

Pour revenir à nos deux exemples actuels, on notera que les deux poèmes traitent de politique, mais aussi de la nature, de la géographie, si vous le voulez. Les choses politiques se situent dans un lieu, et donc dans la nature ; parler de politique, c'est parler de la place des humains dans la nature. Et c'est aussi parler de la place des regroupements des humains les uns par rapport aux autres. L'Angleterre de Jean de Gand est un pays parmi d'autres, en face des autres ; le pays de Gilles Vigneault est un pays face aux autres pays.

Je ne peux pas m'empêcher de signaler dans ce contexte que la vision de Vigneault, le plus nationaliste de nos poètes, la voix poétique par excellence du mouvement indépendantiste, que la vision de Vigneault est internationaliste au moment même où elle est nationaliste : le Québec est pensé par lui comme une terre d'accueil ; être fidèle à son père, c'est être fidèle à une longue tradition d'accueil. Voilà un premier commentaire, ce ne sera pas le dernier, sur les accommodements raisonnables ou non, sur l'identité nationale et le multiculturalisme, sur l'immigration et l'assimilation.

Ici, contrairement à la commission Taylor/Bouchard, tout le monde pourra parler, et je ne me gênerai pas pour parler... Je ne ferai pas de la politique, je vous le promets, mais je parlerai de la politique, je vous le promets aussi. Le politique, la politique ? Quelle est la différence ? J'y reviendrai.

Mais auparavant, je tiens à signaler au moins une différence majeure entre les deux poèmes. Jean de Gand parle de pays qui existe, qu'il craint de voir disparaître en ce sens qu'il pourrait devenir moins libre. Vigneault chante un pays qui n'est pas un pays :

il est clair qu'il veut posséder son hiver (prendre possession veut dire être libre), mais que l'hiver n'est pas encore un pays. Pour le poète Vigneault, dire le pays, c'est un devoir, même si le pays n'existe pas...

La question politique.

Je vous ai présenté ces deux poèmes pour introduire à nos rencontres. Comment peuvent-ils servir? De plusieurs façons, mais d'abord en aidant à établir une distinction entre la politique et le politique.

Qu'est-ce que la politique? C'est ce que font les politiciens. Prononcer une discours en vue d'une élection, établir une commission d'enquête, voter à l'Assemblée nationale: tout cela, c'est de la politique. La politique a assez mauvais renom. Voilà pourquoi on entend souvent les gens dire: «Moi, la politique, ça ne m'intéresse pas.» D'autres gens, pour dire qu'ils seront honnêtes et efficaces, annoncent: «Moi, je ne ferai pas de politique.» Année après année, les sondages placent les politiciens bons derniers dans le palmarès des hommes publics respectables.

Mais la politique se fait dans le contexte du politique. Le politique, c'est donc le domaine de la politique: si on fait de la politique, s'il y a des politiciens, c'est parce qu'il y a du politique et que le politique doit être géré. Mais qu'est-ce que le politique? C'est tout ce qui nous tient en tant que nous vivons avec les autres. Ce sont les lois sans doute, mais aussi l'économie, l'éducation, la religion, l'histoire, les projets de société, mais aussi le militaire, la police, la contrebande, les moyens de communication, les distribution de la richesse commune par les impôts et

les subventions. En somme, tout ce qui est valeur, comme on dit, tout ce qui est valeur commune appartient au politique.

On distingue d'ordinaire entre les valeurs communes et les valeurs personnelles. Je tiens à signaler que même les valeurs personnelles tiennent du politique, parce que le politique (les valeurs communes) doit fixer la manière de gérer les valeurs personnelles en autant qu'elles entrent en conflit les unes avec les autres ou avec les valeurs communes. En somme, le problème des accommodements raisonnables est un problème politique, il appartient au politique d'abord, et seulement après à la politique. C'est parce que les valeurs personnelles appartiennent au politique qu'on fait de la politique autour des accommodements raisonnables, ou ridicules.

Si non seulement les valeurs communes appartiennent au politique, mais encore les valeurs personnelles sont affectées par le politique, on pourrait dire, à la limite, que tout appartient au politique. Et il y a un sens selon lequel cela est vrai. Même le corps des individus appartient au politique, parce qu'il faut gérer en commun les naissances, la maladie et la mort. Même la nature appartient au politique parce qu'il faut gérer en commun l'environnement. La question de l'entente Kyoto (ou du mont Orford, du développement d'Hydro-Québec, ou de l'établissement d'un port méthanier) est une question autour de laquelle on fait de la politique, parce que l'environnement est un problème qui appartient au politique.

Nos rencontres ne porteront pas sur la politique, mais sur le politique. Pour le dire vite, la politique appartient au monde de l'action, et le politique

appartient au monde de la réflexion. Mais qu'allons-nous traiter le politique? La réponse la plus vraie est de rappeler que c'est en forgeant qu'on devient forgeron, et donc que c'est en traitant du politique que vous comprendrez comment nous en traiterons. Mais pour vous aider à l'entrevoir, dès aujourd'hui, je vais vous présenter une des plus anciennes allégories de l'histoire de l'Occident.

L'allégorie de la caverne

Dans la *République* de Platon, un texte fondateur de la réflexion sur le politique, plus précisément au début du septième livre de la *République*, Socrate propose une allégorie, une sorte de parabole, une image poétique. Je vous rappellerai d'abord l'image, et je vous en donnerai ensuite un des sens, le sens qui guidera nos discussions.

Voici d'abord le texte. C'est Socrate qui parle à un jeune homme qui s'appelle Glaucon.

Maintenant, repris-je, imagine-toi de la façon que **514a** voici l'état de notre nature relativement à l'éducation et à l'absence d'éducation. Imagine-toi des hommes dans une demeure souterraine, en forme de caverne, ayant sur toute sa largeur une entrée ouverte à la lumière ; ces hommes sont là depuis leur enfance, les jambes et le cou enchaînés, de sorte qu'ils ne peuvent bouger ni voir ailleurs que **514b** devant eux, la chaîne les empêchant de tourner la tête ; la lumière leur vient d'un feu allumé sur une hauteur, au loin derrière eux ; entre le feu et les prisonniers passe une route élevée : imagine que le long de cette route est construit un petit

mur, pareil aux cloisons que les montreurs de marionnettes dressent devant eux, et au-dessus desquelles ils font voir leurs merveilles.

Je vois cela, dit-il.

Imagine-toi maintenant le long de ce petit mur des hommes portant des objets de toute sorte, qui dépassent le mur, et des statuettes d'hommes et d'animaux, en 515a pierre, en bois, et en toute espèce de matière ; naturellement, parmi ces porteurs, les uns parlent et les autres se taisent.

Voilà, dit-il, un étrange tableau et d'étranges prisonniers.

Ils nous ressemblent, dis-je ; et d'abord, penses-tu que dans une telle situation ils aient jamais vu autre chose d'eux-mêmes et de leurs voisins que les ombres projetées par le feu sur la paroi de la caverne qui leur fait face ?

Et comment ? dit-il, s'ils sont forcés de rester la tête immobile durant toute leur vie ? 515b

Et pour les objets qui défilent, n'en est-il pas de même ?

Sans contredit.

Si donc ils pouvaient s'entretenir ensemble, ne penses-tu pas qu'ils prendraient pour des objets réels les ombres qu'ils verraient ?

Il y a nécessité.

Et si la paroi du fond de la prison avait un écho, chaque fois que l'un des porteurs parlerait, croiraient-ils entendre autre chose que l'ombre qui passerait devant eux ?

Non, par Zéus, dit-il.

515c Assurément, dis-je, de tels hommes n'attribueront de réalité qu'aux ombres des objets fabriqués.

C'est de toute nécessité.

Considère maintenant ce qui leur arrivera naturellement si on les délivre de leurs chaînes et qu'on les guérisse de leur ignorance. Qu'on détache l'un de ces prisonniers, qu'on le force à se dresser immédiatement, à tourner le cou, à marcher, à lever les yeux vers la lumière : en faisant tous ces mouvements il souffrira, et l'éblouissement **515d** l'empêchera de distinguer ces objets dont tout à l'heure il voyait les ombres. Que crois-tu donc qu'il répondra si quelqu'un lui vient dire qu'il n'a vu jusqu'alors que de vains fantômes, mais qu'à présent, plus près de la réalité et tourné vers des objets plus réels, il voit plus juste ? si, enfin, en lui montrant chacune des choses qui passent, on l'oblige, à force de questions, à dire ce que c'est ? Ne penses-tu pas qu'il sera embarrassé, et que les ombres qu'il voyait tout à l'heure lui paraîtront plus vraies que les objets qu'on lui montre maintenant ?

Beaucoup plus vraies, dit-il.

515e Et si on le force à regarder la lumière elle-même, ses yeux n'en seront-ils pas blessés ? n'en fuira-t-il pas la vue pour retourner aux choses qu'il peut regarder, et ne croira-t-il pas que ces dernières sont réellement plus distinctes que celles qu'on lui montre ?

Assurément.

Et si, dis-je, on l'arrache de sa caverne par force, qu'on lui fasse gravir la montée rude et escarpée, et qu'on ne le lâche pas avant de l'avoir traîné jusqu'à la lumière du soleil, ne souffrira-t-il pas vivement, et ne se plaindra-t-il pas de ces violences ? Et lorsqu'il sera parvenu à la **516** lumière pourra-t-il, les yeux tout éblouis par son éclat, distinguer une seule des choses que maintenant nous appelons vraies ?

Il ne le pourra pas, dit-il; du moins dès l'abord.

Il aura, je pense, besoin d'habitude pour voir les objets de la région supérieure. D'abord ce seront les ombres qu'il distinguera le plus facilement, puis les images des hommes et des autres objets qui se reflètent dans les eaux, ensuite les objets eux-mêmes. Après cela, il pourra, affrontant la clarté des astres et de la lune, contempler 516b plus facilement pendant la nuit les corps célestes et le ciel lui-même, que pendant le jour le soleil et sa lumière.

Sans doute.

À la fin, je crois, ce sera le soleil – non ses vaines images réfléchies dans les eaux ou en quelque autre endroit – mais le soleil lui-même à sa vraie place, qu'il pourra voir et contempler tel qu'il est.

Nécessairement, dit-il.

Après cela il en viendra à conclure au sujet du soleil, que c'est lui qui fait les saisons et les années, qui gouverne tout dans le monde visible, et qui, d'une certaine manière, 516c est la cause de tout ce qu'il voyait avec ses compagnons dans la caverne.

Évidemment, c'est à cette conclusion qu'il arrivera.

Or donc, se souvenant de sa première demeure, de la sagesse que l'on y professe, et de ceux qui y furent ses compagnons de captivité, ne crois-tu pas qu'il se réjouira du changement et plaindra ces derniers ?

Certes.

Et s'ils se décernaient alors entre eux honneurs et louanges, s'ils avaient des récompenses pour celui qui saisissait de l'œil le plus vif le passage des ombres, qui se rappelait le mieux celles qui avaient coutume de venir les premières ou les dernières, ou de marcher ensemble, et 516d qui par là était le plus habile à

deviner leur apparition, penses-tu que notre homme fût jaloux de ces distinctions, et qu'il portât envie à ceux qui, parmi les prisonniers, sont honorés et puissants ? Ou bien, comme le héros d'Homère, ne préférera-t-il pas mille fois n'être qu'un valet de charrue, au service d'un pauvre laboureur, et souffrir tout au monde plutôt que de revenir à ses anciennes illusions et de vivre comme il vivait ? 516e

Je suis de ton avis, dit-il ; il préférera tout souffrir plutôt que de vivre de cette façon-là.

Imagine encore que cet homme redescende dans la caverne et aille s'asseoir à son ancienne place : n'aura-t-il pas les yeux aveuglés par les ténèbres en venant brusquement du plein soleil ?

Assurément si, dit-il.

Et s'il lui faut entrer de nouveau en compétition, pour juger ces ombres, avec les prisonniers qui n'ont point quitté leurs chaînes, dans le moment où sa vue 517a est encore confuse et avant que ses yeux se soient remis (or l'accoutumance à l'obscurité demandera un temps assez long), n'apprêtera-t-il pas à rire à ses dépens, et ne diront-ils pas qu'étant allé là-haut il en est revenu avec la vue ruinée, de sorte que ce n'est même pas la peine d'essayer d'y monter ? Et si quelqu'un tente de les délier et de les conduire en haut, et qu'ils le puissent tenir en leurs mains et tuer, ne le tueront-ils pas ?

Sans aucun doute, dit-il.

Une allégorie implique que les choses dont on parle ne sont pas les choses dont on parle, mais leur image : la caverne n'est pas une caverne, les prisonniers ne sont pas des prisonniers, et le Soleil

n'est pas un soleil. Toutes ces choses (caverne, prisonnier, Soleil) sont l'image d'autres choses : interpréter une allégorie, c'est parler des choses vers lesquels l'image pointe. Ainsi il y a une interprétation métaphysique de l'allégorie de la caverne et une interprétation pédagogique. J'en donnerai une interprétation politique. Il est inévitable cependant que les trois interprétations se recoupent : je parlerai de politique, mais je parlerai aussi en sourdine de pédagogie et de métaphysique.

La caverne est l'image d'une société ; ou plutôt, elle est l'image de n'importe quelle société. La caverne symbolise le fait que les êtres humains vivent toujours en groupe. Mieux que cela, par l'image des ombres, Platon (ou plutôt son Socrate) indique que les êtres humains qui habitent une caverne (ou font partie d'un groupe) sont toujours formés, éduqués, conditionnés par le groupe dans lequel ils sont nés du fait des opinions communes du groupe. Les prisonniers voient ensemble les mêmes ombres, dit-on. Cela signifie que les gens d'un groupe donné pensent, réagissent, vivent, en gros, d'une certaine manière qui appartient au groupe... Appelons cela les opinions du groupe, même s'il s'agit non seulement d'idées, mais encore d'émotions et d'actions.

Pour mieux comprendre et pour rattacher l'image à quelque chose que j'ai déjà dit, il faut savoir que les Grecs, et donc Platon et son Socrate, ont un mot pour dire le groupe dans lequel on naît. Ce mot est *polis*, qu'on peut traduire par *cité* . L'adjectif formé à partir du mot *polis* est *politikos* , *civique* . Notre mot *politique* vient sans aucun doute des mots grecs *polis* et *politikos* . L'allégorie de la caverne signifie donc ceci : tous les

êtres humains sont des êtres politiques. Chaque fois que j'emploierai le mot *groupe*, vous pourriez donc le remplacer par le mot grec *polis* et penser au politique dont je vous ai déjà parlé.

Or les opinions du groupe n'existent pas en *état d'apesanteur*: elles sont les opinions des membres du groupe. Les membres du groupe ne voient pas la caverne, ou quand ils la voient, ils la voient à travers des images, des opinions, des phrases qui leur sont chères. Pour comprendre la force des opinions dans lesquelles les membres du groupe vivent, il faut penser à la langue maternelle de ces hommes et femmes. J'explique en me référant à moi, mais moi, c'est vous. Je parle français, je me parle en français, je pense en français. Bien mieux, je fais tout cela avec un certain accent qui me vient de mon groupe précis. Je ne peux pas penser sans penser en français, ni même en français avec l'accent québécois. Tout cela pour dire que les opinions sont presque aussi fortes que la langue maternelle parce qu'elles remontent aussi loin que l'acquisition de la langue maternelle et qu'elles sont reprises tous les jours comme on *reprend* tous les jours les mots et l'accent de sa langue maternelle.

On peut imaginer que les opinions sont des instruments de domination de certains hommes et femmes, les porteurs de statues de l'allégorie: les porteurs de statues produisent les ombres que voient les prisonniers. Cela est vrai jusqu'à un certain point. En revanche, la suggestion de Platon (ou de son Socrate) est que les porteurs de statues sont eux aussi prisonniers de la caverne: ils portent et projettent des images, des opinions, dont ils sont eux-mêmes les partisans; ils ne connaissent pas le monde extérieur,

ils ne s'échappent pas de la caverne, même s'ils dominant les gens de la caverne, leurs concitoyens, et contrôlent en partie du moins les ombres, les opinions dont ils sont les premiers porte-parole.

Mais, toujours selon l'image de Platon, on peut échapper à la caverne, on peut sortir de la caverne et perdre de vue ses ombres et images. Cela signifie qu'on peut mettre en doute les opinions reçues, les vérifier, et parfois les abandonner pour en prendre d'autres qui sont plus justes. Selon Platon, cela est difficile : il y a des chaînes qui retiennent les prisonniers ; de plus, leurs muscles et leurs yeux sont mal adaptés à la vérité ; enfin, la montée hors de la caverne est rude et escarpée. Cela est difficile en soi, mais cela est difficile aussi, et peut-être surtout, parce que cette libération implique qu'on sera ridiculisé et menacé. En un sens donc, même si tous les êtres humains naissent dans un groupe, ils peuvent au moins en principe devenir indépendants de leur groupe, devenir internationaux si vous le voulez, ou *agroupaux*, ou *transcaverneux*, c'est-à-dire apolitiques.

Pourtant toujours selon Platon, malgré la difficulté de la chose et la douleur qu'elle implique, sortir de la caverne, penser le politique dans le but de vérifier ses opinions et peut-être de les améliorer, c'est une bonne chose, ça rend heureux. Voilà donc le but de ces rencontres-ci, qui vous est livré dès la première rencontre : devenir heureux en examinant le politique dans lequel nous vivons tous, pour ajuster nos opinions et d'abord pour nous rendre compte que nous vivons dans des opinions.

Je tiens à rappeler encore une fois qu'il n'est pas question de la politique, mais du politique. Le but de

ces rencontres n'est pas de vous amener à changer de parti politique ou de vous amener à vous engager dans une action précise en abandonnant une autre, mais de mieux comprendre le pouvoir du politique, de saisir le lien entre les thèmes politiques, et de vous faire une idée plus personnelle, mieux ancrée, plus consciente sur ces thèmes.

Les thèmes privilégiés.

Si vous m'avez suivi jusqu'à maintenant, vous êtes prêts à examiner les thèmes dont nous ferons l'examen. Selon le plan que j'ai lu au tout début de cette rencontre, les thèmes sont le pouvoir politique et la religion, le réalisme et l'idéalisme, les effets de l'art et l'éducation.

Toute société, toute *polis*, tout groupe a des chefs et des gens qui suivent leurs chefs. Il y a toujours des ententes, des règles, des lois, et des magistrats qui peuvent juger les autres quant à ses ententes, et même les punir, ou encore les récompenser. Il y a toujours des évaluations publiques des membres du groupe, lequel a toujours des héros, des criminels, des modèles, des ennemis... Ce thème sera examiné dans les pièces que nous lirons ensemble. Par exemple, *Coriolan* porte sur ces questions. Coriolan est-il un héros ou un criminel ?

Toute société, même les sociétés qui séparent la religion de la politique (la France), même les sociétés qui s'attaquent à la religion (URSS), même les sociétés qui prétendent que la religion est dépassée (le Québec), doivent prendre position face à la religion. Le thème de

la religion et du politique est présent partout dans la pièce *Richard II*, par exemple.

Le réalisme, la prétention qu'on peut comprendre la vie et surtout la politique à la lumière de la seule utilité, le machiavélisme, pour employer le terme consacré par l'histoire de la pensée, est une question politique. A-t-on le droit d'employer n'importe quel moyen pour arriver au pouvoir? Peut-on être un traître pour être fidèle aux siens? Peut-on tuer pour faire du bien? Voilà des questions sur lesquelles il faut réfléchir quand on veut comprendre le politique. Dans la pièce *Richard III*, entre autres, ces questions apparaissent.

Si le réalisme est problématique, qu'en est-il de l'idéalisme? L'idéalisme est en gros la prétention qu'on peut s'échapper aux dures contraintes du réel qui incite à être dur avec les autres, qu'on peut vivre dans l'amour pur, qu'on peut et même qu'on doit s'oublier tout à fait quand on vit avec les autres, ou quand on se retire dans un petit monde d'amour. L'idéalisme, c'est Gilles Kègle, disons... Les héros d'*Antoine et Cléopâtre* mettent le lecteur devant ces possibilités, mais ils sont des héros problématiques, ce qui veut dire qu'ils obligent le spectateur à poser des questions au sujet de l'idéalisme.

La politique doit régler le problème de l'éducation. Voilà pourquoi tous les gouvernements des sociétés contemporaines ont des ministères de l'Éducation (au Québec, ça s'appelle le ministère de l'Éducation, du Loisir et des Sports, sans doute parce qu'on pense que l'éducation est une question bien trop simple). Mais il y a au moins une autre question importante qui lie la politique et l'éducation: comment prépare-t-on un être humain à être un chef? Cette question, qui est un des

questions fondamentales du politique (et non de la politique) est au cœur de la pièce *Henri IV Première partie*.

L'art est le moyen humain de produire des images. La question de l'image, la question de l'effet de l'image sur la politique, la question du contrôle de son image, est une question de politique. La pièce de *Jules César* porte sur cette question. Je vous signale un seul détail. Jules César est tué avant la moitié de la pièce... Et pourtant il continue d'agir... Par son image... De toute façon, nous examinerons cette question en lisant cette pièce.

J'ajoute tout de suite que cette division élégante (six thèmes et six pièces, un thème par pièce, une pièce par thème) est fautive : chacune des pièces provoquent des réflexions sur les six thèmes, et chaque thème se retrouve dans les six pièces. Il y a une raison à cela : cela arrive parce que les six thèmes sont liés entre eux. On ne peut pas parler de réalisme, sans réfléchir à l'idéalisme. On ne peut pas réfléchir sur l'image en politique sans parler de religion (penser aux funérailles de madame Boucher, et de tous les autres chefs politiques, même ceux qui ne croient pas), ne serait-ce parce que la position d'un homme sur la religion affecte son image. On ne peut pas parler d'éducation sans parler de pouvoir, ni d'ailleurs de pouvoir sans parler d'éducation. Sur ce dernier point, vous n'avez qu'à remarquer ceci : les grands hommes politiques expliquent un jour dans des *Mémoires* ce qui les a amenés à être des politiciens. Les seuls qui ne le font pas sont morts avant de pouvoir le faire, et furent remplacés par des biographes qui font le travail pour eux.

Je tiens à ajouter une dernière remarque. Au Québec en particulier, mais dans les démocraties libérales en général, il existe une opinion fausse. La voici : on peut exister sans être influencé par le politique. Le mépris de la politique fait croire que le politique est peu important. Cela est faux. Je suis un Québécois du vingt-et-unième siècle. Cela m'affecte et m'affecte en profondeur. Je ne serais pas le même homme si j'avais vécu au Québec en 1700 ou en 1900, ou si je vivais en 2200 dans ce qui restera du Québec. Je ne serais pas le même homme si j'étais né en Iran ou en Chine. Non seulement aurais-je plus de femmes ou serais-je moins une partie d'une société bouleversée comme jamais le Québec ne l'a été, mais je penserais et vivrais d'une autre façon, et ce malgré ma magnifique individualité dont je suis fier et que je présente à tous en disant : « Je suis qui je suis, et j'aime être spontané, car je crois que c'est le droit humain fondamental. » Ma langue maternelle serait différente (tout le monde le comprend) et mes opinions les plus intimes seraient différentes, et je serai en m'appuyant sur mon indicible spontanéité un homme bien différent. Penser le politique, c'est s'examiner soi-même de la façon la plus intime. Je l'ai déjà dit, mais je le répète parce que cela est crucial. Je le répète aussi parce que cela m'amène au point suivant.

Sortir de sa caverne et en visiter d'autres.

Selon l'image de Platon, on peut sortir de la caverne. Sortir de la caverne, cela veut dire voir clair dans ses opinions en tentant de les mesurer à la réalité. Or, je le dis tout de suite, c'est l'objectif final de ces rencontres.

Il est possible que cet objectif soit raté : si vous ne voulez pas réfléchir pour vous-mêmes, l'objectif ne sera pas atteint ; si mes remarques ne sont pas bien choisies pour vous conduire à la réflexion, l'objectif ne sera pas atteint. Comme je l'ai dit, selon Platon et selon mon expérience, cet objectif est difficile à atteindre. Mais il y a un objectif intermédiaire qui peut être atteint sans trop de problème.

Même si on ne sort pas de la caverne, on peut au moins sortir de sa caverne et en visiter une autre. En faisant cela, on peut se préparer à sortir de la caverne. Aussi durant ces rencontres, nous visiterons deux autres cavernes, telles qu'elles furent comprises et dites par William Shakespeare : la caverne des Romains encore païens et la caverne des Anglais chrétiens de la fin du Moyen-Âge. En comparant aussi objectivement que possible notre caverne à ces deux autres, il est possible que nous apprenions à mieux voir notre caverne et ainsi à nous préparer à en sortir, voire à en sortir tout de bon. En comparant les Romains aux Anglais, les païens aux chrétiens, nous Québécois postchrétiens, nous pourrions commencer à nous comprendre et même à comprendre l'être humain, qui est ni un Romain, ni un Anglais, ni un Québécois, ni un païen, ni un chrétien, ni un postchrétien.

Parlons un peu des deux civilisations, ou des deux cavernes que nous visiterons. Les Romains d'abord. Nous venons des Grecs sans doute, comme le prouvent tant de mots qui se trouvent dans notre langue. *Politique, comédie, tragédie, histoire, philosophie, astronomie, mathématique*, sans parler de *tyrannie, démocratie, monarchie, ou chromatisme, microbe, éolienne*, et ainsi de suite, ces mots, dont les

origines sont grecques, signalent que toutes ces choses qui appartiennent à notre civilisation sont nées en Grèce, ou sont nommées par nous à partir de ce que les Grecs ont dit bien avant nous.

Mais tout cela nous est venu de la Grèce par l'intermédiaire des Romains. Or les Romains nous ont livré aussi tout un lot d'héritages qui leur sont propres. J'en signale deux : le français et la religion chrétienne. Le français, comme l'italien et l'espagnol est un latin dégradé. Quand nous disons « on » cela vient de *homo* ; quand nous disons employons le verbe *être*, cela vient du verbe *esse* latin ; quand nous disons *maire*, cela vient du mot latin *maior*.

Vers 300 après Jésus-Christ, l'empire romain qui était une société qui durait depuis plus de 300 ans a abandonné pour de bon le paganisme et a embrassé la religion chrétienne. Il est clair que le christianisme s'est répandu de par le monde à partir des différentes sections de l'ancien empire romain. Et ce choix théologico-politique romain a affecté toutes sortes de domaines de nos vies. On peut noter par exemple que la division entre l'État et la religion qui est typique du christianisme se trouve surtout dans des pays qui ont fait partie de l'Empire romain (l'Europe) ou qui ont été créés à partir des sociétés nées de l'Empire romain (l'Amérique et l'Océanie). Aujourd'hui ce que nous appelons des démocraties libérales qui séparent la religion de la vie publique, sont presque toutes des sociétés où le christianisme a été la religion première.

Les pièces romaines de Shakespeare seront une occasion d'explorer cette civilisation et de la comparer à la nôtre. (Je tiens à signaler qu'on pourrait faire quelque chose de semblable à partir de l'œuvre de

Corneille. Tout le monde connaît *Le Cid* de Corneille, mais peu de gens savent que Corneille a écrit coup sur coup trois pièces romaines, qui examinent la fondation de Rome, sa transformation en empire et sa transformation en civilisation chrétienne.)

Passons aux Anglais. La civilisation anglaise est une civilisation puissante. Elle est tout à fait intéressante pour un Québécois : les Français d'Amérique ont été conquis par les Anglais, et ont vécu plusieurs siècles à l'intérieur des cadres politiques anglais. Or Shakespeare a écrit de nombreuses pièces sur l'Angleterre. Ce sont ses pièces dites historiques : il y en a dix, soit presque un tiers de son œuvre. Il part de Richard Cœur de Lion, le parfait roi médiéval, le saint Louis des Anglais, et il se rend à Henri VIII, le père de la reine Élisabeth, qui régnait du vivant de Shakespeare. En somme, Shakespeare a essayé de présenter l'ensemble de l'histoire anglaise à ses concitoyens. C'est, il n'y a pas de doute possible, un projet conscient et voulu.

Mais en traitant de tous ces rois, Shakespeare traite du passage d'un monde médiéval, où la religion a beaucoup à dire et beaucoup à faire, à un monde moderne, où la religion prend de moins en moins de place. Ainsi l'acte fondamental de Henri VIII fut de devenir le maître du christianisme dans son pays. Encore aujourd'hui la reine Élisabeth est le chef de l'église anglicane.

Je résume donc. J'ai choisi en plus des trois pièces romaines de Shakespeare, trois de ses pièces historiques, ou anglaises. Mais je les ai choisies toutes les six pour que la sortie de la caverne, ou du moins de notre caverne, soit rendue possible.

Lire une pièce en pensant.

Je vous confie une de mes déceptions. L'an dernier, j'ai proposé deux ensembles de rencontres sur le théâtre : une portant sur le théâtre classique français et une autre sur quelques pièces de Shakespeare. Or on a fait une évaluation de ces deux ensembles, et chaque fois quelques personnes ont écrit que c'était fort intéressant, mais que c'était de la littérature plutôt que de la philosophie. Ce n'était pas la bonne réponse... Je vais donc m'assurer que vous donniez la bonne réponse lors de l'évaluation de ces rencontres qui se fera dans dix semaines.

Si nous faisons de la philosophie ensemble, si nous réfléchissons sur le politique ensemble, pourquoi passer par des pièces de théâtre ? Pourquoi ne pas y aller tout droit, poser des questions philosophiques et y répondre à la manière des philosophes ? Car il paraît que la philosophie se trahit quand elle passe par une autre discipline. C'est ce qui est apparu à ceux qui ont mal répondu, mais qui ont répondu avec sincérité, aux questionnaires. Cette apparence est fausse.

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 ; règle générale, à la fin de ses drames intellectuels, on avoue 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 de façon sèche, j'entends comme le ferait un professeur de philosophie, ce qu'est la science et quel bien elle peut faire et comment on peut la pratiquer, il a inventé par son imagination une société où règne la science et la fait découvrir par des Européens qui s'étaient perdus sur les mers, et surtout il a écrit un récit, une fiction, où cette découverte est faite. 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 les grands problèmes sur lesquels il avait réfléchi et 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. »

Mais il y a au moins une autre raison, qui est valide pour Shakespeare, même pour plusieurs autres dramaturges. (Je pense encore une fois à Corneille.) Shakespeare est un auteur 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 une qui servira à ces rencontres. 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. On appelle ces moments des soliloques. Je viens de vous en donner un exemple : les paroles de Jean de Gand. Mais l'exemple le plus célèbre est sans aucun doute Hamlet de Shakespeare. Tout le monde connaît « Être ou ne pas être »... Ce sont les premiers mots d'un des soliloques de Hamlet ; Hamlet est un jeune intellectuel, qui réfléchit beaucoup et qui raconte tout haut ce sur quoi il réfléchit. Sept fois dans la pièce, parfois juste avant de tuer quelqu'un, il s'arrête et réfléchit tout haut sur ce qu'il fait. Le théâtre de Shakespeare est un théâtre hyper-réflexif, une sorte de réflexion philosophique mise en action, ou mise en parole, surtout peut-être dans ses célèbres soliloques.

Les tragédies versus les histoires.

Les experts de Shakespeare distinguent entre trois sortes de pièces : les comédies (*Songe d'une nuit d'été*), les

tragédies (*Hamlet*) et les histoires (*Henri V*). Il y a une autre catégorie qu'ils appellent les pièces à problèmes : ils ont créé cette catégorie parce que certaines pièces sont si étranges qu'elles ne rentrent dans aucune catégorie.

Ce fait devrait nous mettre la puce à l'oreille. Malgré les catégories que je viens de présenter, les pièces de Shakespeare défient la catégorisation. Toutes les tragédies ont des scènes comiques souvent folles. Toutes les comédies ont des moments tragiques terribles. Bien plus, les tragédies romaines sont des pièces qui sont fondés sur des textes historiques que Shakespeare met en scène (*Vies des hommes illustres* de Plutarque). (Voilà pourquoi je vous ai fait venir quelques copies de Plutarque.) Et enfin, deux des pièces historiques que nous lirons ont porté le titre *tragédie* dans des éditions publiées par Shakespeare. Et les trois pièces historiques ont des scènes comiques. Ainsi le personnage comique le plus connu de Shakespeare est Falstaff : il apparaît dans *Henri IV* entre autres. Or il est une invention : il n'y a pas eu de Falstaff historique.

Pourquoi vous raconter ceci ? Au moins pour la raison suivante. Réfléchir sur le politique, c'est tenter de sortir des idées reçues, des opinions irréfléchies. Shakespeare est intéressant, entre autres, parce que son théâtre est un théâtre hors norme : ses fictions sont basées dans l'histoire, ses histoires sont remplies de fiction, ses comédies sont tragiques et ses tragédies sont comiques. Il est un auteur qui surprend à tout moment et qui défie ses lecteurs et spectateurs qui aiment bien mettre les choses, et donc les pièces de théâtre, dans des boîtes. Or les philosophes disent que

l'étonnement est le début de la philosophie... Il faut croire que Shakespeare est un dramaturge qui incite à philosopher. Et s'il étonne, ou surprend, ou déstabilise quant à la classification de ses œuvres, je vous suggère qu'il en fait autant et même plus quant au sujet qu'il aborde à travers ses pièces.

Shakespeare.

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^{ère} et du roi Jacques I^{er}.

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 est presque certain qu'il connaissait le latin, il est possible qu'il ait connu le grec, il a peut-être appris un peu d'italien et de français. Mais rien n'est d'absolument sûr : il faut deviner tout à partir de ses pièces, ou peu s'en faut.

Il a vécu de nombreuses années à Londres et a été l'auteur officiel d'au moins deux 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 Athéniens du début du théâtre. Or il nous reste de lui

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

Il n'était pas seulement un dramaturge fort actif : il était avec d'autres propriétaire des compagnies de théâtre dont il faisait partie ; car il était aussi un comédien ; et 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 marié à Anne Hathaway 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 bien avant son père William. Les deux filles de Shakespeare sont mortes sans avoir eu d'enfants.

En somme, et je me répète, nous ne savons pas grand-chose sur Shakespeare, l'homme. Mais nous savons quand même certaines choses, fort importantes, sur Shakespeare l'auteur. Non pas des choses sur sa vie, mais sur sa mort, sur Shakespeare depuis qu'il est mort.

La première chose à signaler est l'importance gigantesque de Shakespeare. 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, comme on dit que le français est la langue de Molière, ou l'italien est la langue de Dante. 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^e siècle, raconte dans *De la démocratie en Amérique* qu'il y avait deux livres qu'on pouvait trouver dans toute maison américaine même dans les parties les plus reculées, la Bible et les œuvres complètes de Shakespeare.

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, je l'ai dit, 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 devenu 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 publié en France : on y trouve un dossier Shakespeare.) En somme, Shakespeare n'est pas seulement un auteur anglais, il est aussi, en un sens il est surtout 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.

Ce que je ferai, ce que vous ferez.

Voilà donc quelques questions réglées. Mais la plus importante, la plus pratique en tout cas, reste à être abordée. 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.

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 cela, 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, quelle parole, quel personnage 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.

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. Je vous ai déjà donné un exemple de ce que je veux dire. La pièce de théâtre *Jules César* est mal nommée à première vue puisque le héros de la pièce meurt avant que la moitié de la pièce n'ait eu lieu. Cela tient au fait que la pièce n'est pas seulement au sujet de Jules César, mais aussi de l'image ou du fantôme de César. D'ailleurs, le

fantôme de César apparaît à la fin de la pièce. Ce qui, vous l'avouerez, n'est pas un fait historique. 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, sexistes, et religieux, si Shakespeare parle de ces trois choses dans *Richard II*, je tenterai d'en tenir compte. C'est-à-dire j'essaierai de comprendre quel rôle les préjugés, les opinions qui me semblent bizarres sur le sexe et la religion ont joué ou jouent encore dans la vie humaine. 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, dans *Henri IV Première partie*, Falstaff fait une petite pièce de théâtre pour Hal, le jeune prince anglais. On a donc une pièce de théâtre dans une pièce de théâtre. Est-ce que Shakespeare est en train de nous montrer comment le théâtre, et l'art, affecte le monde politique? Est-il en train de nous montrer comment il est en train de nous affecter?

Ceci du moins est sûr: Shakespeare est le dramaturge le plus conscient de son art parmi tous ceux que je connais. C'est lui qui a écrit « *All the world's a stage* », soit « Le monde est un théâtre ». Il compare dans plusieurs pièces la vie à une pièce de théâtre, comme dans ce discours de Jacques... C'est un de ses thèmes préférés. Je tiendrai toujours compte de la dimension esthétique et pédagogique de ses pièces, parce que lui en tenait compte...

Et pour le plaisir, et pour faire démarrer la réflexion philosophique qui devrait être le résultat de ce cours, je prends la peine de lire la tirade de Jacques, une tirade célèbre de Shakespeare.

Jacques: 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 canon'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 pantaloon / 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.

(*As You Like It*, 2. 7. 139-167)

Et voici ma traduction de ce texte renversant.

Jacques: Le monde entier est une scène, / Et tous les hommes et femmes ne sont que des acteurs. / Ils ont leur sorties et leurs entrées, / Et un seul homme durant son temps joue bien des rôles, / Ses actes étant

sept âges. D'abord, le bébé / Qui vagit et vomit dans les bras de la nourrice. / Puis, l'écolier geignard avec son cartable / Et son visage matinal luisant, qui traîne comme l'escargot / À contre cœur jusqu'à l'école. Et ensuite, l'amoureux, / Qui soupire comme une fournaise, avec une triste ballade / Écrit pour le sourcil de sa maîtresse. Ensuite, le soldat, / Plein de jurons étranges, et barbu comme le léopard / Jaloux de son honneur, vif et prompt à la querelle / Qui cherche la bulle *Réputation* / Jusque dans la bouche du canon. Et ensuite, le juge, / Avec un ventre bien rond, doublé de bon chapon, / Aux yeux sévères et barbe coupé selon les règles / Plein de sages dictons et d'exemples nouveaux, / Et il joue ainsi son rôle. Le sixième âge vire / Au maigre vieillard en pantoufles / Avec des lunettes sur le nez et l'escarcelle au côté; / Ses chausses de jeunesse, bonnes encore, bien trop larges / Pour sa cuisse rabougrie, et sa grosse voix mâle, / Retrouvant le fausset enfantin, a le timbre / De la flûte et du sifflet. La toute dernière scène, / Qui met fin à cette étrange histoire mouvementée / C'est la deuxième enfance et le néant total / Sans dent, sans yeux, sans goût, sans rien du tout.

Coriolan

Remarques introductives.

Il y a des pièces de Shakespeare qui sont faciles à aimer et d'abord à comprendre, par exemple *Roméo et Juliette* ou *Othello* ou *Le Marchand de Venise*. Il y a des pièces plus difficiles à aimer, et à comprendre, par

exemple *Titus Andronicus* (qui est très violent) et *La Mégère apprivoisée* (qui est tout à fait sexiste). *Coriolan* est une pièce difficile. Par bonheur, je peux annoncer que les cinq autres œuvres que nous lirons ensemble sont des pièces faciles.

La pièce *Coriolan* fut écrite assez tard dans la carrière de Shakespeare. La plupart des experts disent qu'il l'a écrite en 1608 ; en tout cas, il avait déjà écrit *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre*. Sa carrière a pris fin vers 1612 ; on se situe dans l'époque des pièces à problème. C'est donc une œuvre de pleine maturité (on ne peut pas l'attaquer en tant qu'œuvre de jeunesse, comme on le fait pour *Titus Andronicus*). Mais c'est la moins aimée de ses pièces romaines. Cela tient en partie au fait que Shakespeare présente un héros si intransigent, si pur et dur, comme on dit, qu'il est difficile de l'aimer.

De plus *Coriolan* est un être incohérent... Par exemple, au début du quatrième acte, il semble calme en quittant Rome... Mais on apprend qu'il veut se venger contre Rome et est prêt à tout détruire... D'ailleurs, on pourrait multiplier les exemples d'incohérences de ce genre pour d'autres aspects de la pièce. Ainsi, pour ne prendre que le dernier acte, que vient faire Valeria dans la scène de supplication ? Comment se fait-il que Shakespeare montre Menenius annonçant que *Coriolan* n'écouterait pas les femmes, alors que nous savons déjà qu'il les a écoutées ? Comment se fait-il qu'*Aufidius* tue *Coriolan* et ensuite quelques minutes plus tard l'honore ?

Coriolan, *Coriolanus* en anglais et en latin, est le héros de la pièce... Il faut prendre ce détail au sérieux. Cela veut dire que Shakespeare voudrait que nous

essayions de le comprendre d'abord et avant tout. En revanche, j'ai l'impression que Menenius est plus près de la position finale de Shakespeare : il est le sage de la pièce ; il est le Falstaff de la pièce. Mais il n'en demeure pas moins que Coriolan est le sujet de la pièce, celui que nous avons à examiner, celui que nous avons à comprendre. Peut-être n'y a-t-il rien à comprendre... Mais je tenterai de le faire...

Je commencerai pourtant avec le premier discours de Menenius (I.1).

Je tiens à dire une ou deux choses au sujet de ce discours. Il est une diversion, une plaisanterie pour calmer la foule. Une parabole, si vous le voulez. Mais une parabole classique. La cité, la société, le groupe a de tout temps été comparé au corps. (C'est ainsi que saint Paul compare l'Église (*ékklesia*) à un corps... C'est là l'origine de la doctrine du corps mystique du Christ.) Mais dans l'image de saint Paul, le Christ est la tête. Aussi en principe, on devrait s'attendre à entendre que les aristocrates, les nobles, les patriciens, sont la tête de la cité qu'est Rome. Mais Menenius dit qu'ils sont le ventre. Cette suggestion est faite pour plaire aux plébéiens, sans doute, et pour se moquer des patriciens, peut-être...

Mais c'est aussi une idée qui est chère à Menenius : le ventre est important, à son avis. Voilà pourquoi, par exemple, il accepte de rencontrer Coriolan et de le prier de sauver Rome, mais dit qu'il faudra que ce soit après qu'il a mangé... Ventre affamé n'a point d'oreilles, dit le proverbe. Menenius est d'accord avec cette idée. On pourrait dire qu'une des vérités les plus importantes au sujet de Coriolan est qu'il méprise

son corps : il ne mange jamais et ne semble pas avoir de désir physique, sexuel ou autre ; il ne veut pas de butin, ou pas plus que ce que les autres ont ; il ne parle pas de ses blessures ; son épouse ne joue pour ainsi dire aucun rôle dans sa vie.

Mais avant de continuer, je tiens à entendre ce que vous avez à raconter au sujet de la pièce, du personnage, et de l'intention possible de Shakespeare.

Remarques des étudiants.

Résumé de la pièce

Avant de continuer en vous proposant quelques-unes de mes remarques, je tiens à ce que nous ayons tous en tête la même pièce. Je prends le temps de raconter l'histoire telle que je l'ai saisie.

Acte I. Des citoyens pauvres se préparent à la révolte armée contre les patriciens. Menenius leur raconte une allégorie burlesque pour leur faire accepter le rôle des patriciens dans la cité. Coriolan arrive et dit son mépris pour le petit peuple : il est déçu d'annoncer qu'on a créé une nouvelle institution, le tribunat. On lui apprend que les Volsques se préparent à attaquer Rome et qu'on doit préparer la guerre. À la fin, les deux tribuns critiquent Coriolan et se promettent de le surveiller. – À Corioles, Aufidius apprend aux sénateurs volsques que les Romains sont sur un pied de guerre. Les Volsques organisent la campagne. – Volumnia, la mère de Coriolan, Virgilia, son épouse, et Valeria, une amie, parlent : de Coriolan, de son fils et de la guerre

qui a commencé. Virgilia refuse de suivre les deux autres qui visitent une amie malade. – Devant la ville de Corioles, Coriolan apprend que dans une autre bataille, les Romains ne s'engagent pas contre les Volsques. Il tente de prendre la ville, mais les Romains sont repoussés. – Coriolan engueule ses soldats, puis monte une nouvelle attaque contre la ville. Il y entre, mais les portes de la ville se ferment derrière lui. Après un temps, en le voyant se battre désespérément, les Romains attaquent la ville et y entrent à leur tour. – Après la prise de Corioles, Coriolan demande à Lartius de pouvoir participer à l'autre bataille où se trouve son ennemi personnel Aufidius. Lartius le laisse partir et organise la reddition de la cité. – Coriolan arrive au deuxième front où on se demande comment s'est passée la bataille devant Corioles. Coriolan demande d'être accompagné par des soldats vigoureux pour attaquer de front Aufidius. Il part à la guerre de nouveau. – Lartius quitte à son tour Corioles pour rejoindre la deuxième armée. – Coriolan et Aufidius s'affrontent, puis Coriolan repousse Aufidius aidé pourtant par quelques Volsques. – Tous louent Coriolan, qui refuse ces éloges. On veut le récompenser, alors qu'il ne veut que sa part. Il reçoit une récompense personnelle du général et le titre de Coriolanus, soit vainqueur de Corioles. Il demande la grâce pour un des ennemis qui lui avaient fait du bien par le passé. – Aufidius, fou de rage de voir la défaite, se promet de se venger sur Coriolan, dût-il agir malhonnêtement.

Acte II. Menenius critique Brutus et Sicinius, deux tribuns, en leur montrant leurs fautes et faiblesses et en louant Coriolan. Menenius se réjouit

avec Volumnia et Virgilia du succès de Coriolan. Celui-ci arrive à Rome, est reçu par le peuple et se présente à Volumnia et à Virgilia. Les deux tribuns réfléchissent sur les moyens d'empêcher que Coriolan soit élu consul : ils comptent sur son orgueil et sur l'envie du peuple, facteurs sur lesquels ils travailleront pour conserver leur pouvoir en diminuant celui de Coriolan. – Deux appariteurs, discutent de Coriolan, de ses qualités et de ses défauts ; ils concluent que tout compte fait, c'est un grand homme et qu'il faut l'honorer. Au sénat, on s'apprête à raconter les hauts faits de Coriolan, qui refuse d'écouter. Le sénat lui offre le consulat. Les tribuns exigent qu'il fasse comme il faut sa demande au peuple. Encouragé par Menenius, il accepte enfin de le faire. Les tribuns décident de dire au peuple ce qu'il n'a pas voulu faire de son propre mouvement. – Quelques citoyens discutent de la candidature de Coriolan : on le trouve bien, mais trop orgueilleux. Poussé par Menenius, Coriolan approche les citoyens pauvres : avec difficulté et sans grâce, le héros demande au peuple d'être confirmé comme consul. Les citoyens le lui accordent. Les tribuns confirment à Coriolan et à Menenius que Coriolan sera consul. Les tribuns restent sur la place et conduisent les gens du peuple à refuser ce qu'ils ont promis, mais les deux renards politiques cachent ce qu'ils ont fait.

Acte III. Coriolan apprend que les Volsques sont de nouveau prêts pour la guerre et qu'Aufidius le déteste toujours. Les tribuns annoncent que l'élection de Coriolan est annulée. Celui-ci, de plus en plus irrité, proclame que le pouvoir des tribuns et donc du peuple est dangereux pour la cité. Le peuple et le sénat s'affrontent autour de la personne de Coriolan. Les

tribuns tentent de le faire arrêter pour qu'il soit mis à mort. Menenius réussit à la longue à faire que Coriolan se retire et à calmer les esprits. On décide que Coriolan affrontera ses accusateurs selon des procédés légaux. – Coriolan, irrité, se fait rabrouer par sa mère, qui exige qu'il retourne auprès du peuple et feigne son repentir. De peine et de misère, il accepte de faire comme tous, et sa mère d'abord, lui demandent de faire. – Sicinius et Brutus préparent la confrontation finale entre le sénat et le peuple autour de la personne de Coriolan. Coriolan reçoit les louanges de Cominius et de Menenius, mais lorsque les tribuns l'accusent de vouloir devenir tyran, il perd le contrôle de lui-même et insulte le peuple. On le bannit. Coriolan rétorque que c'est lui qui bannit Rome. Il part poursuivi par les gens du peuple.

Acte IV. Calmé, Coriolan dit adieu aux siens et quitte Rome. Il prévoit, et Cominius aussi, qu'on aura besoin de lui. – Volumnia prend à partie les tribuns et les maudit, alors qu'ils se retirent. Menenius invite Volumnia à souper chez lui. Elle rentre chez elle encore sous l'emprise d'une sainte colère. – Adrian, un Volsque, apprend de Nicanor, un espion romain, que Coriolan est banni et que la ville de Rome est au bord de la guerre civile. Les deux prévoient que la guerre qui se préparait ne peut plus tarder. – Coriolan se rend à Antium auprès d'Aufidius. Il est décidé à passer à l'ennemi ou à mourir. – Coriolan n'est pas reconnu par les serviteurs. Lorsqu'il se présente à Aufidius et offre ou bien de le servir à la guerre contre Rome ou à être assassiné, ce dernier est ravi et offre à Coriolan la moitié de son armée pour attaquer Rome. Les serviteurs comparent les deux généraux, donnant la

palme à Coriolan, et commentent la guerre à venir qui verra sans doute Rome écrasée. – Sicinius et Brutus, les tribuns, triomphent devant Menenius, qui défend toujours Coriolan. Peu à peu, on apprend que les Volsques attaquent Rome, et que cela se fait sous la direction de Coriolan. Le peuple se repent, et les nobles triomphent, alors que les tribuns espèrent que rien de tout cela n'est vrai. – Un lieutenant d'Aufidius commente le pouvoir de Coriolan sur les Volsques. Aufidius explique un peu comment il prévoit gagner Rome grâce à Coriolan et ensuite le mater à son tour.

Acte V. Les tribuns supplient Menenius de rencontrer Coriolan afin de lui inspirer de la pitié. Menenius accepte et espère avoir de l'effet si Coriolan a mangé avant qu'il ne le rencontre. Cominius raconte comment il a été reçu, conclut que Menenius ne réussira pas, et n'espère qu'en le pouvoir de Volumnia et Virgilia. – Menenius tente en vain d'avoir une audience avec Coriolan pour l'empêcher d'attaquer Rome. Lorsqu'il peut enfin lui parler, Coriolan refuse de l'entendre et demeure fidèle à sa colère et à ses nouveaux amis. Brisé, mais philosophe, Menenius quitte sous les lazzis des gardes de Coriolan. – Coriolan jure à Aufidius que jamais il ne cèdera aux demandes des Romains. Arrivent son épouse, sa mère, son fils et Valeria, chacun lui montrant le respect le plus grand. Il proteste qu'il ne leur cèdera jamais quoi que ce soit en ce qui a trait à Rome. Mais en fin de compte, les prières de Volumnia et les gestes des autres réussissent à le toucher. Il promet de céder une paix entre les Volsques et les Romains. – Menenius explique à Sicinius que Coriolan tiendra contre les demandes de sa mère. Un messenger annonce que le peuple s'attaque au tribun

Brutus. Un autre messager annonce que les femmes ont eu raison de Coriolan. Tous se réjouissent. – On reçoit les femmes dans la plus grande joie. – Aufidius s'entend avec des conspirateurs sur la nécessité de mettre à mort Coriolan. Les seigneurs des Volsques sont d'accord avec Aufidius que Coriolan est un traître. Aufidius et Coriolan s'affrontent. La colère de Coriolan provoque une mêlée durant laquelle il est assassiné. On transporte son corps hors de la scène alors que Aufidius lui rend un dernier hommage.

Mes remarques.

Coriolan.

Il y a une idée qui revient dans la pièce : le monde politique est violent, incohérent et rempli de trahison et de bêtise... Cela apparaît dès la première scène, qui décrit une révolte populaire... Le peuple et les tribuns en veulent aux patriciens en général, et à Coriolan en particulier. Coriolan méprise le peuple, et le peuple se sent méprisé, avec raison, par les patriciens... Les plébéiens promettent le consulat à Coriolan, puis le lui retire et sont prêts à le tuer... Les Volsques et les Romains sont en guerre depuis des années... Le peuple, qui a suivi les tribuns, est prêt à les assassiner, en disant qu'il ne voulait pas faire ce qu'il a pourtant fait en chassant Coriolan... Coriolan trahit son peuple, les Romains, et même sa famille... Puis il trahit son nouveau peuple, les Volsques... Aufidius et Coriolan veulent se tuer l'un l'autre, et ce depuis longtemps... Pourtant Aufidius reçoit Coriolan comme un ami quand celui-ci se présente à lui... Mais tout de suite, il est prêt

à le trahir ou du moins à l'utiliser... Dans la toute dernière scène, Aufidius tue Coriolan avec l'aide de quelques conspirateurs, puis dit son admiration pour son rival... Voilà quelques exemples de cette violence, de cette bêtise, de ces incohérences. Tout cela est vrai... Mais en même temps, il y a quelque chose d'irrésistible, d'admirable dans ce monde : il se passe des grandes choses, on y voit agir de grands hommes, comme Coriolan.

Coriolan est un héros ; il est un meneur d'hommes ; il est un macho orgueilleux, si vous le voulez... Je crois que ces trois choses vont ensemble, du moins chez lui. Il est un héros : il fait des actes militaires ou courageux, comme peu d'entre nous peuvent même imaginer en faire. Il est un meneur d'hommes : plusieurs personnes signalent que, quand il entre dans un groupe, les autres le suivent ; c'est même la découverte de ce meneur d'hommes qu'Aufidius, lequel se voit perdre ses hommes parce que Coriolan est là ; d'ailleurs, Aufidius lui-même, qui le déteste pourtant, ne peut s'empêcher de donner le pouvoir à Coriolan aussitôt qu'il se montre à lui. Enfin, Coriolan est un macho, entre autres parce qu'il méprise tout ce qui n'est pas comme lui, et d'abord les femmes : à quelques reprises, il compare la guerre à l'amour, et il préfère sans aucun doute la bataille, encore une fois comme Aufidius ; il est fier de son talent et ne s'en cache pas.

Qui est Coriolan ? Deux comparaisons : c'est Titus Andronicus, encore jeune... Mais c'est aussi Harry Potter. Cette deuxième comparaison, mieux connue que la première, vaut d'être expliquée quelque peu parce qu'elle peut surprendre. Une des choses qui

m'intriguent au sujet de phénomène Harry Potter est la suivante : le monde inventée par J K Rowling est un monde violent, où un jeune homme (et ce ne peut pas être une jeune femme, c'est tout à fait clair) a un ascendant puissant sur tous ceux qui l'entourent, même ceux qui le détestent ; de plus, Harry Potter est le seul qui peut protéger le monde des sorciers contre le pire des sorciers... Or ce livre est écrit par une femme... Et ce livre n'est jamais dénoncé pour son machisme évident... C'est le livre le plus populaire des derniers cent ans... Au moment où on dénonce la violence partout, et surtout pour les enfants ; dans une société où un des péchés capitaux est le machisme. Un héros politique (qui sauve une société) peut-il ne pas être violent, ne pas être un meneur d'hommes (et de femmes), ne pas être machiste, colérique, prenant plaisir dans la douleur qu'il sait assumer ? Voilà une question... Voilà la question que Shakespeare met devant nous.

Je recommence. Qui est Coriolan ? C'est un *homme* vertueux. Un *homme* courageux. Durant toute la pièce, et certainement dans la tête de Coriolan et la plupart des gens qui sont là, la vertu et le courage sont identiques. Même les gens du peuple ne peuvent pas s'empêcher d'admirer la vertu, le courage, de l'*homme* qui les méprise. Le mot latin *virtus*, qui donne notre mot *vertu*, est un mot sexiste. *Virtus* vient de *vir*, qui dit le mâle, l'homme par opposition à la femme. Avoir de la vertu, c'est être un homme, un vrai. Le mot *courageux* vient du mot *cœur*. On devine que le cœur dont il est question ne signifie pas les sentiments doux, tendres : un homme de cœur dans le sens de courageux est un homme qui contrôle ses sentiments par son sentiment

de fierté. Dernier présentation de cette même idée : alors que les Romains disaient *fortitudo* pour dire courage, les Grecs disaient *andrèia* pour dire le même courage, comme pour dire que seuls les hommes pouvaient avoir la force qu'on appelle le courage. On peut toujours dire que ces idées sont sexistes ; il semble quand même qu'elles sont assez communes, et qu'on les retrouve dans toutes les sociétés sauf les démocraties libérales contemporaines. (Mais dans ces sociétés, le roman le plus lu présente un jeune homme comme héros, pour tous.) Sans doute avons-nous raison le machisme. Mais... l'ensemble de l'histoire et l'ensemble de l'humanité, et nous-mêmes, semble être contre notre opinion.

Mais il y a plus. La vertu de Coriolan est une vertu orgueilleuse ou inégalitaire. Il aime penser au fait que les autres ne sont pas comme lui, que sa vertu est rare, qu'il est exceptionnel. Il aime être excellent avec la conséquence qu'il s'attend à exceller, soit à dépasser les autres. Peu de gens sont courageux. Mais la plupart des hommes qui arrivent à être courageux le sont pour le butin. Pas Coriolan. La plupart des hommes qui arrivent à être courageux le sont pour être applaudis. Pas Coriolan. Plus que ça, il y a en lui une vraie grandeur humaine : il veut faire le bien parce que c'est bien, parce que c'est son rôle de le faire ; il veut faire le bien parce qu'il aime Rome, sa patrie, parce que sa patrie a besoin de lui. (Dans les faits, sa patrie est sa *matrìe*. Nous y reviendrons.) Il est le parfait exemple de l'homme noble. On pourrait trouver des les actes de Coriolan à peu près chacune des dimensions du *mégalosukhês* d'Aristote. Au fond, Coriolan est un

grand homme, selon les règles de la sensibilité ancienne.

Que cette grandeur soit problématique, comme le montrent la fin terrible de Coriolan et le fait que les gens du peuple ont peur de lui et ont raison d'avoir peur de lui, cela n'empêche en rien que cet homme est un modèle dans certaines civilisations, et même pour nous. Pensez à toutes les civilisations militaires (et il y en a eu et il y en a encore). Ce type de grandeur est problématique sans doute, mais il est plus problématique pour certaines civilisations. Ainsi le christianisme propose une autre sorte de modèle, un crucifié, ou un saint François d'Assise, ou un Gilles Kègle. (Et pourtant la civilisation chrétienne avait le modèle des chevaliers et des rois croisés.) De même, la démocratie libérale propose une autre sorte de modèle. (Et pourtant comme le montre le cas Harry Potter, et tant d'autres films, comme la trilogie *Indiana Jones* et les deux trilogies *Star Wars*, ce modèle survit malgré tout.) Il n'en reste pas moins qu'il y a des civilisations où des hommes sont éduqués à mourir (et à tuer) pour les leurs. Comment éduque-t-on un Coriolan ? Pour répondre à cette question, il faut regarder sa mère, le peuple ou les tribuns, Menenius et Aufidius : on comprend mieux Coriolan quand on le compare avec ceux qui l'entourent. Quand on y pense, c'est ce qu'on a déjà commencé à faire.

Les femmes de Coriolan.

C'est sans doute un paradoxe, mais un paradoxe vrai : pour comprendre les machos, il faut comprendre les femmes qui les entourent, et surtout leurs mères.

Volumnia, la mère de Coriolan, une vraie Romaine, est un monstre d'orgueil ou d'amour de vertu. Au fond, son fils et son petit-fils ne l'intéressent qu'en autant qu'ils peuvent être de vrais Romains, c'est-à-dire des soldats, ou des hommes courageux. (Comprenait-elle, ou encore a-t-elle fait comprendre à Coriolan qu'il aura un jour à se faire consul et donc à avoir d'autres qualités que celles du guerrier ? Si elle lui a fait cette seconde leçon, il ne l'a pas comprise.) On comprend quelque chose du caractère du fils en regardant la mère : que ce soit par hérédité ou par éducation, Coriolan est bel et bien le fils de Volumnia. Une dernière chose est claire : Coriolan choisit de se proposer comme consul parce que sa mère le lui demande, et il promet d'être plus doux, en apparence, parce qu'elle le lui demande.

En revanche, Virgilia, qui pourtant est elle aussi une vraie Romaine, a une sensibilité tout autre que celle de sa belle-mère : elle est intéressée par son fils à elle, et par son mari, le fils de Volumnia, à partir d'un amour de la famille, à partir d'un amour pour son mari comme tel et pour son fils comme tel. (Elle est différente du tout au tout d'une Cléopâtre, que nous examinerons plus tard.) Comment se fait-il que Coriolan ait pu aimer une femme aussi différente de sa mère ? Y a-t-il un lien secret entre Volumnia et Virgilia ? Pour commencer à comprendre ce lien, il faut penser aux mères qui pleurent leurs enfants, leurs frères et leurs maris morts... Et qui exigent vengeance des hommes qui restent là silencieux, sans moyen, qui cherchent le moyen de montrer à leur tour leur amour pour ceux qui sont morts.

Volumnia est aussi fière que son fils, mais plus réfléchi que lui. Dans la scène centrale, Volumnia

présente la relation entre le sénat et le peuple comme une guerre larvée. Car, dit-elle, de même que Coriolan croit qu'il est respectable de tromper son ennemi pour mieux le vaincre, il devrait trouver respectable de paraître humble devant le peuple pour avoir le consulat. Quoi qu'on dise de ce raisonnement (qui pourrait être moins cynique qu'on ne le croit : il s'agit d'une similitude qui pourrait ne pas établir une équivalence parfaite entre les arts de la paix et ceux de la guerre), il montre que Volumnia comprend mieux ce qui est que son fils ne le fait. D'ailleurs, à deux reprises au moins, Menenius fait l'éloge de cette femme. « *Noble lady!* », dit-il, soit : « Noble dame ! » quand elle explique la réalité politique à son fils. Mais il faut noter que cette noble dame est fière ou méprisante : elle ne dit jamais que son fils a tort dans son estimation du peuple, et lorsqu'il refuse d'obtempérer tout de suite, elle l'envoie au diable (à la fin, elle ne s'est pas réconciliée avec lui).

En fin de compte, on peut se demander si Volumnia ne se sert pas de son fils pour devenir respectable, pour devenir remarquable : la gloire de son fils, c'est sa gloire. On le devine déjà quand elle dit qu'elle préférerait avoir un fils glorieux et mort qu'un fils vivant et inconnu. On le devine encore quand on voit que c'est elle qui pousse Coriolan à devenir consul : il se serait satisfait de la gloire qu'il avait déjà de la part des soldats et des généraux. On le devine enfin quand elle revient à Rome, on la loue comme celle qui a sauvé la cité... Elle ne peut pas ne pas savoir qu'elle a gagné cette gloire en sacrifiant son fils. Le personnage de Volumnia est celui d'une mère qui est prête à sacrifier son fils. D'ailleurs, Coriolan le dit à sa mère. Et on peut se demander si son humiliation et sa plainte devant

son fils, qui sont si efficaces, ne sont pas des moyens qu'elle choisit... Un peu comme elle disait à son fils de prendre les moyens qu'il faut pour séduire le peuple. En revanche, et encore une fois, on devine que Virgilia n'est pas comme sa belle-mère : elle s'en fait pour son fils, et pour son époux d'ailleurs. On peut croire qu'elle a accompagné Volumnia pour sauver son fils d'abord et avant tout, et peut-être pour voir son homme une dernière fois.

Le peuple et les tribuns.

Passons à la relation entre Coriolan et le peuple ou les tribuns. Une des choses le plus troublantes au sujet de Coriolan est son incapacité de voir du bien dans ceux qui sont inférieurs à lui. Au lieu de dire : « C'est bien humain » quand il voit des gens avoir peur ou faire des calculs avant d'agir, au lieu de voir qu'il y a un peu de sens aux revendications des pauvres, au lieu de voir que les gens du peuple sont capables de voir sa grandeur, mais se rebiffent quand il devient intransigeant, il ne voit que les faiblesses de la basse classe, ne voit jamais les faiblesses de la noblesse et n'accepte pas que tout cela est humain. On dirait qu'il n'a pas de corps ou qu'il a peur de reconnaître qu'il a un corps : les gens sont prêts à se révolter pour de la nourriture (*corn*, du blé), alors que Coriolan ne mange jamais ni ne boit jamais. (Les deux seules fois qu'il parle de nourriture ou plutôt de vin, c'est après une bataille quand il est épuisé et quand il a cédé à sa mère.) Est-il nécessaire pour être grand comme l'est Coriolan de se mentir ? On peut le dire comme ceci : Coriolan a besoin de penser que les gens du peuple

sont tous des êtres mesquins pour pouvoir penser qu'il est un être d'exception ; il a besoin de s'opposer au peuple peut-être parce qu'il a peur de leur ressembler un peu et qu'il veut rendre impossible chez lui l'abandon aux choses inférieures, c'est-à-dire aux choses qui ne sont pas publiques, militaires, grandes.

Tels que présentés par Shakespeare, les tribuns sont des salauds. Ils ne sont pas du tout intéressés par le bien de Rome : ils veulent protéger leur pouvoir, et ce pouvoir leur vient de ce qu'ils sont les avocats du peuple. Ils sont insensibles à la beauté du geste et aux vertus de Coriolan. De plus, ils sont lâches, comme le montre le fait qu'ils s'assurent que personne ne puisse les accuser d'avoir fomenté quelque chose contre Coriolan. Mais il faut voir qu'ils ne font qu'utiliser le malaise naturel des pauvres et des petits. Coriolan est dangereux. Sans doute celui-ci est-il orgueilleux, et violent, et intransigeant. Mais au fond qui voudrait-on être (à part ce merveilleux Menenius) Coriolan ou Brutus et Sicinius ? Qui aimerait-on tout de go, le soldat intransigeant ou les politiciens ratoureux ?

Les tribuns font une erreur grave en laissant vivre Coriolan. Ils auraient dû le faire mettre à mort. Comment se fait-il qu'ils n'exigent pas la mort ? Je ne comprends pas du premier coup... Mais si j'essaie de comprendre, j'ai l'impression que cela tient à ce qu'ils ne comprennent pas Coriolan, ni la vie politique : ils ne comprennent pas qu'il faut des hommes comme lui (voilà pourquoi ils ne le respectent pas autant que Menenius le respecte) et que des hommes comme lui sont dangereux, qu'ils peuvent aller jusqu'au bout d'une colère, qu'ils sont tout à fait puissants. Il faut

croire que les tribuns pensent que le peuple est vraiment une force, que le peuple peut les protéger.

Une fois qu'on a entendu l'éloge du mensonge de Volumnia, on trouve moins malhonnête les manigances des tribuns. Au fond pour garder le pouvoir que le peuple avait acquis, y avait-il d'autres moyens que de jouer la comédie et préparer la foule à réagir presque mécaniquement ?

Menenius le sage.

« *There is a world elsewhere!* » dit Coriolan. Ce qui donnerait à peu près ceci : « Il y a un monde ailleurs ! » Ailleurs, c'est hors de Rome, et donc à part Rome il y a des lieux où on peut vivre et vivre heureux. C'est vrai sans doute, mais pas pour Coriolan. Il se ment donc quand il dit cette phrase magnifique, digne de lui. Étant donné qui il est, étant donné sa psychologie, étant donné son désir de gloire, il n'y a pas pour lui d'autre monde que le monde romain. D'ailleurs, un homme peut-il être tout à fait insensible à l'appel de sa langue maternelle, de son pays, des siens ? Même un Menenius, qui est un sage, et donc en principe un homme qui vit par-delà l'opinion, est un sage d'abord du fait de comprendre les limites qui sont les siennes et ainsi de comprendre l'importance de Rome.

Menenius est le fou de cette pièce, soit celui qui dit les vérités sur le ton le plus comique. Or il admire Coriolan. Contre l'accusation qu'il est orgueilleux, il répond que les tribuns sont orgueilleux eux aussi et qu'au fond tout homme qui a du caractère est un peu orgueilleux. Mais à cela Coriolan ajoute de nombreuses vertus. Il faut donc admirer un homme comme lui

plutôt que de travailler contre lui, et il faut admirer un homme comme lui plus que les tribuns.

Menenius méprise lui aussi le peuple, mais il accepte de jouer le jeu. Mais il le fait autrement que Volumnia, me semble-t-il. Il les méprise, mais il connaît son ventre : il n'a pas la colère de Coriolan et de Volumnia. Tel que Shakespeare présente la chose, ce sont les tribuns qui font tout pour que la candidature de Coriolan soit refusée. Il est clair qu'ils avaient préparé les gens du peuple, mais que ceux-ci ont changé d'idée. De plus, c'est eux qui les conduisent à refuser ce qu'ils ont promis. Ces gens sont malhonnêtes au point de s'organiser pour qu'on les accuse plutôt d'avoir trop bien soutenu Coriolan. Tout cela est vrai, mais il est tout aussi clair que Coriolan est bien têtu et que Menenius lui dit de cesser de l'être pour le bien de la cité, mais aussi pour son propre bien : il ne lui fallait qu'être un rien plus aimable et le tour était joué. (J'aime bien cette expression avec sa suggestion qu'il y a un mensonge.) Ou bien il devait ne pas demander le consulat et s'en passer, ou bien il devait chercher à être consul et faire de bonne grâce ce que la coutume, et un certain bon sens politique, lui demandait. Au fond, si le peuple n'a même pas le droit de refuser un candidat donné, c'est que le peuple n'a aucun pouvoir politique. La survie de Rome exigeait que Coriolan soit plus modéré, comme Menenius lui recommande à temps et à contretemps.

Remarques introductives.

Il faut signaler d'abord les ressemblances entre la première scène de *Coriolan* et la première scène de *Jules César* : c'est une scène dans les rues de Rome, où le peuple est désordonné, et les tribuns agissent.

Mais il y a des différences entre les deux scènes : ici, on a des tribuns qui tentent de contenir le peuple et ne de le stimuler à la révolte, le héros de la pièce ne paraît pas, on mentionne les dieux. Rien de cela n'a lieu dans la pièce *Coriolan*.

Quand on examine ses trois différences, on peut noter ceci. Dans *Jules César*, la prédiction de Coriolan se réalise : le peuple deviendra tout-puissant, mais le pouvoir du peuple, qui est l'assise de César, est canalisé par Antoine et ensuite par Auguste. César qui donne son nom à la pièce est peu présent, alors que Coriolan est omniprésent. La relative absence de César fait qu'il faudra parler Cassius et Brutus qui sont plus importants que César.

Il y a un autre élément qui est important dans la deuxième pièce, élément qui est tout à fait absent de *Coriolan*. Les dieux sont mentionnés souvent ; la superstition (tempêtes et rêves et astres, signe des dieux) est un enjeu ; les fantômes, les rites religieux, la philosophie et la incroyance sont des facteurs dans l'action. On serait tenté de dire que Jules César est un pièce métaphysique ou religieuse.

Selon ce que me disait ma mère, il y a trois sujets dont on ne doit pas parler à table : la politique, la religion et le sexe. J'ai compris plus tard qu'il ne faut

pas en parler parce que ce sont les sujets les plus intéressants et donc les sujets les plus dérangeants qui soient. Dans *Coriolan*, on parle de politique. Dans *Julius César*, on parle de politique et de religion. Il manque le sexe. Ce sera l'ajout de la prochaine pièce. Il faut noter qu'on parle beaucoup d'amour dans cette pièce, mais c'est l'amour qui lie les amis, ou l'amour du peuple pour ses chefs ou l'amour des chefs pour le peuple. L'amour sexuel est presque absent, tout comme dans *Coriolan*. Avec cette remarque, nous retrouvons une ressemblance entre cette pièce et la précédente, et un pont vers la prochaine.

Remarques des étudiants.

Résumé de la pièce.

Acte I. Flavius et Murellus, tribuns du peuple, empêchent les gens du peuple de fêter le retour de César et s'entendent pour enlever les guirlandes qu'on a mis pour honorer le dictateur de retour dans la ville. – César demande à Antoine de toucher Calpurnia lors de la course des Lupercales. Un devin avertit César de craindre les ides de mars. César le repousse. Cassius approche Brutus pour lui parle de choses sérieuses, en s'inquiétant de leur récent éloignement; Brutus rassure Cassius, et ils se parlent de la situation politique. Cassius fait l'éloge de Brutus et l'incite à être aussi grand que les autres l'imaginent; il rappelle que César n'est rien de plus qu'un homme. Brutus laisse entendre qu'il est prêt à s'engager avec Cassius contre la toute-puissance politique de César; il y a pensé par lui-même, y repensera de nouveau et il en reparlera

avec lui. César revient des jeux et passe des commentaires sur la personne envieuse de Cassius, tout en professant être serein et ne pas le craindre. Casca raconte comment par trois fois Antoine a offert la couronne à César et comment celui-ci l'a refusée au grand plaisir du peuple. Il a ensuite subi une crise d'épilepsie. Cassius invite Casca à dîner pour continuer leur conversation. Lorsque Brutus est parti, Cassius explique comment il agira pour amener Brutus à travailler contre César. – Casca raconte à Cicéron quelques prodiges qu'il a vus ce jour et le précédent. Quand Cicéron est parti, Cassius aborde Casca et rattache la violence de la tempête à la personne et au projet politique de César. Cassius promet de se suicider si César est nommé roi, et Casca s'engage à en faire autant. Cassius apprend à Casca qu'il y a un complot qui s'organise contre César. Cinna, à la demande de Cassius, placera divers textes qui louent Brutus, tandis que Cassius et Casca se prépareront à rencontrer Brutus pour le faire entrer pour de bon dans la conspiration.

Acte II. Brutus, laissé seul, raisonne sur la situation politique et en arrive à la conclusion qu'il faut bel et bien mettre à mort César. Il lit un message, un parmi plusieurs, qui l'invite à mots couverts à agir en s'attaquant à César. Il est conscient de la difficulté du projet et de son extérieur laid. Arrive Cassius accompagné de quelques autres. Les conjurés, tout de suite soumis à Brutus plutôt qu'à Cassius, s'entendent sur le meurtre, mais sans jurer devant les dieux, sans inclure Cicéron et en épargnant Antoine ; ils se donnent rendez-vous chez César. Portia, inquiète, demande à Brutus de lui dire ce qui le tracasse depuis quelque

temps. Au nom de leur lien conjugal et devant la force morale de son épouse, il promet de le lui dire. Caius Ligarius, qui passe voir Brutus, part avec lui prêt à accomplir la tâche qu'il lui donnera. – César prend note des signes de trouble autour de lui et commande qu'on consulte les prêtres. Étant donné une série de signes dont elle fait état, Calpurnia le supplie de rester à la maison et de ne pas aller au Sénat. César refuse, puis cède à la demande de sa femme. Cependant Decius réussit à lui faire changer d'idée en réinterprétant un rêve troublant, en suggérant que César sera nommé roi de l'empire romain et en signalant la mauvaise réputation qu'il se gagnerait en n'allant pas au Sénat. César reçoit chez lui les conjurés et se prépare à partir. – Artemidorus se prépare à dénoncer par écrit les conjurés et la conjuration. – Portia se meurt de savoir comment la conjuration a réussi; elle envoie un esclave. Elle parle avec un devin qui veut avertir César de dangers qui l'attendent.

Acte III. César ne tient pas compte des avertissements qu'il reçoit de la part d'Artemidorus et du devin. Inquiets, les conjurés s'organisent: Metellus Cimber demande la grâce de son frère; César refuse, malgré les demandes de plusieurs autres; les conjurés assassinent César. Ils se préparent à annoncer et expliquer leur acte devant peuple. D'abord par un envoyé et ensuite en personne, Antoine se soumet aux conjurés; il reconnaît la grandeur de César et accepte d'être mis à mort par les conjurés. Brutus lui assure que la conjuration ne visait que César. Antoine s'entend avec les conjurés, mais fait un éloge de César. Il promet d'être l'ami des conjurés quand on lui aura montré hors de tout doute que le meurtre de César

était nécessaire. En attendant, il demande la permission de faire l'éloge funèbre de César, ce que Brutus lui accorde, de nouveau contre l'avis de Cassius. Laissé seul, Antoine annonce que la guerre civile est inévitable et que l'esprit de César sera la force la plus puissante dans ce conflit. Antoine informe un serviteur d'Octave ce qui s'est passé et ce qu'il tentera de faire. – Devant la foule au bord de la rébellion, Brutus s'explique : il n'a pas tué César par envie, mais pour que tous soient libres. Lorsqu'il a son tour, Antoine loue César, réfute qu'il ait été ambitieux, et annonce que César a laissé un héritage à chaque citoyen ; il présente le corps mutilé de César et décrit son meurtre ; il fait tourner l'avis de la foule contre les conjurés. À la fin, le peuple veut les assassiner. Antoine part rencontrer Octave et Lépide qui sont arrivés à Rome, alors que Brutus et Cassius se sont échappés. – La foule déchaînée assassine Cinna le poète parce qu'il a le même nom que Cinna le conjuré.

Acte IV. Antoine, Lépide et Octave organisent froidement l'empire naissant en faisant tuer divers citoyens. Lépide parti, Antoine explique à Octave que Lépide n'est pas de taille et qu'ils ont à affronter les forces de Brutus et de Cassius. – Cassius et Brutus s'affrontent s'accusant l'un l'autre de fautes : Brutus accuse Cassius de vendre des avantages publics ; Cassius accuse Brutus de le mépriser, et en particulier de ne pas lui fournir l'argent nécessaire pour faire la guerre. Cassius offre sa poitrine pour que Brutus l'assassine. S'étant réconciliés, Brutus apprend à Cassius que Portia s'est suicidée. Brutus informe les généraux de la situation politique et se fait annoncer que Portia est morte. On réunit un conseil de guerre,

où l'avis de Brutus a gain de cause. Accompagné de quelques-uns, Brutus lit tard dans la nuit. Il voit le fantôme de César avec lequel il parle. Il vérifie auprès de ses compagnons s'ils ont vu quelque chose. Ils répondent que non.

Acte V. Octave se réjouit de voir que les armées des conjurés les approchent. Les généraux des deux armées ennemies s'affrontent et s'insultent. Cassius dit qu'il n'est pas d'accord avec la décision de livrer bataille qu'a prise Brutus. Il ajoute qu'il commence à quitter sa position philosophique et à croire qu'il y a des signes des dieux. Cassius et Brutus se disent adieu au cas où ils ne se revoient jamais plus ; Cassius annonce qu'il se suicidera si la bataille est perdue ; Brutus prétend que contrairement à ce qu'il juge au fond, il se donnera la mort lui aussi. – Brutus croit qu'avec une manœuvre solide il pourra renverser l'armée d'Octave. – Cassius voit venir la défaite de son armée. Il envoie Titinius pour vérifier. Selon le rapport de Pindarus, Titinius est capturé. Cassius se fait mettre à mort par son esclave. Titinius, revenu avec le message que la victoire est partagée, voit le corps de Cassius et se suicide à son tour. Les hommes de Cassius découvrent le corps de leur chef et se plaignent de son erreur. Titinius se suicide à son tour. Brutus voit les corps et relance l'attaque de ses troupes. – Le jeune Caton meurt. Lucillius feint d'être Brutus et est capturé. Antoine, victorieux, envoie ses hommes à la recherche de Brutus. – Brutus, sûr de sa défaite, rappelant l'esprit de César qu'il a vu plusieurs fois, demande qu'on l'aide à se suicider. Tous le refusent, puis s'échappent. À la fin, Strato tient l'épée de Brutus, qui s'empale sur elle.

Antoine fait l'éloge de Brutus. Octave ordonne qu'on respecte le corps de Brutus et qu'on fête la victoire.

Mes remarques.

César.

Il est le maître de Rome. On l'accuse de vouloir devenir tyran. Il faut bien noter que Brutus dit qu'il n'est pas encore devenu un tyran : il craint cependant que si César est nommé roi de l'empire, il deviendra le maître de tout. En revanche, il est clair qu'il est fier (il se compare à l'étoile polaire qui ne bouge pas, alors que les autres hommes sont comme les étoiles qui bougent, et qui bougent autour de lui), qu'il a encore de l'ambition (il veut être nommé roi) et qu'il est prêt à imposer sa volonté, par exemple en faisant taire les tribuns qui s'attaquent à lui. Serait-il devenu un tyran ? Il n'est pas possible de la savoir : on l'assassine pour l'empêcher de le devenir.

Pourquoi ne suit-il pas les suggestions qu'on lui fait de ne pas se rendre au Sénat ? On dit qu'il est devenu superstitieux. On en voit un signe quand il demande à Antoine de toucher Calpurnia pour assurer sa fertilité. Mais il est possible que cela soit un geste publique. Malgré ce qu'a dit Decius, César n'est pas du tout superstitieux, comme le montre le début de la scène II.2 : laissé à lui-même, il montre qu'il est différent de Casca, qui est terrorisé par la tempête ; il est calme et agit sans tenir compte des visions qu'on lui rapporte et contre l'avis des prêtres, qu'il a pourtant demander de consulter ; quand Calpurnia le supplie de rester à la maison, il se moque d'elle et ne cède que

pour lui faire plaisir. La question demeure de savoir d'où vient son assurance. La raison semble donnée d'emblée : il ne craint pas la mort, parce qu'il ne prend pas sa personne au sérieux, du moins en ce sens qu'il sait qu'il mourra, et il l'accepte. Il est fier (il veut la première place), mais il est humble (il sait qu'il est un homme). Par ailleurs, cette humilité cosmique est donc accouplée à une fierté, pour ne pas dire un orgueil, qui est tout le contraire de l'esprit chrétien. On a ici les attitudes et les actions d'un homme avant le christianisme.

César n'est pas un homme violent ou intransigeant comme Coriolan. Il respecte les formes politiques, ainsi que les anciens rites, il écoute son épouse (et même il est prêt à lui obéir pour lui faire plaisir), il ne détruit pas tous ceux qui le menacent, il tient à ce que les gens l'aiment, que ce soit les patriciens ou les plébéiens, il tient à pouvoir se promener dans la cité sans une garde armée.

Pour le prouver, je signale deux personnages : Artemidorus et le devin. Ceux-ci indiquent que les avis étaient partagés au sujet de César (tous ne lui voulaient pas du mal, et certains prenaient les conjurés pour des envieux). Cette affabilité de César, cette douceur, ce populisme font de César, un héros militaire comme Coriolan, mais un homme bien différent de Coriolan et plus dangereux que lui. Coriolan ne peut pas prendre le pouvoir complet parce qu'il se met le peuple à dos. César peut résister à tous les autres patriciens parce qu'il est fort sur le plan militaire, mais aussi et surtout parce qu'il sait séduire le peuple. C'est ça l'esprit de César. En tout cas, c'est un des sens de l'expression (III.1.262 et ss). L'esprit de César

transforme Rome de république en empire ; l'esprit de César, lorsque César est mort, bouleverse la cité et la met à feu et à sang.

Il est clair que César continue d'agir après sa mort. Appelons cela son image. Son image agit d'abord par la force de la rhétorique d'Antoine. Mais cette force rhétorique a besoin du corps de César pour opérer jusqu'au bout. De plus, l'image de César agit plus tard encore : lorsque Cassius et Brutus se suicident, ils reconnaissent que c'est l'esprit de César qui cause leur mort.

Traduisons : l'empire remplace la république. On peut voir une préfiguration comique de ce pouvoir de César au milieu de la pièce. Dans la scène centrale, au cœur du discours de Brutus, dans la foule quelqu'un crie : « Qu'il soit César ! » Quand on y pense bien cette remarque est cruciale : Rome a besoin d'un César, le peuple en veut un, le monde de la république que veut Brutus est devenu impossible sur le plan social ou économique ou éthique. On trouvera un autre signe de ce pouvoir dans les deux faits suivants : Antoine fonde son pouvoir dans son amour pour César ; Octave fonde son pouvoir sur le fait qu'il est César. D'ailleurs, la pièce indique qu'il y aura une lutte à finir entre les deux héritiers de César. C'est le sujet (en partie) de la prochaine pièce, *Antoine et Cléopâtre*.

Je reprends une autre fois. César est Coriolan, un héros, mais un héros qui s'appuie sur le peuple au lieu de les mépriser. Cet appui lui permet de dominer les autres patriciens. Cette façon de faire pourrait être continué par un autre, cette façon de faire pourrait être une idée politique : appelons-la l'esprit de César. La pièce de Shakespeare présente la mort de César et la

victoire de son esprit. Antoine est le successeur de César. Il est un porte-parole brillant, et un continuateur de César. Il n'est pas le seul (Octave l'est aussi), mais il est le plus visible de la pièce. C'est lui qui utilise le corps de César pour pouvoir faire vivre l'esprit de César. C'est la célèbre scène du discours funéraire.

Antoine.

Antoine est l'esprit de César devenu un homme. On notera au moins trois choses à son sujet. Avant et après son discours, il organise sa rencontre politique avec Octave. Il sait ce qu'il fait, il sait qu'il doit retourner le peuple pour pouvoir prendre le pouvoir et chasser Cassius et Brutus. Il est efficace : tout de suite après le discours, Shakespeare montre Antoine et Octave qui organisent des meurtres politiques.

Antoine a la réputation d'être un noceur. (Et il est certain qu'il fêtait fort.) Mais il semble que cette réputation est entretenue pour endormir ses ennemis. Plusieurs autres personnes feignent : la maladie (Ligarius), l'indifférence grognonne (Casca) et l'amour (Cassius). Il est probable qu'Antoine faisait de même. En tout cas, une des raisons pour lesquelles on le laisse vivre et parler, c'est parce qu'on le croit incapable.

Mais il est bien capable. Et d'abord il a compris tout de suite où se situe le pouvoir de César et comment il doit s'y adresser. Quand Brutus parle, il prétend donner des raisons, et les gens s'attendent à avoir des raisons. Son discours est en prose. Mais quand Antoine parle, il s'adresse aux émotions. Son discours est en vers. Et encore une fois, il montre le

corps mutilé de César. On notera une des subtilités de son travail rhétorique. Il fait appel à un testament de César. Cela se dit *will* en anglais. Il dit qu'il ne veut pas en parler, mais dans les phrases qui suivent il emploie une bonne dizaine de fois le verbe *will* pour rappeler à ses auditeurs qu'il y a un testament.

Quand on a compris l'importance d'Antoine, on se rend compte que l'erreur principale des conspirateurs fut de le laisser vivre. Or cette décision fut imposée aux conspirateurs par Brutus. Pourquoi Brutus le laisse-t-il vivre ?

Cassius.

Cassius est le moteur de la conjuration. Mais quel est le moteur de Cassius ? César dit qu'il est envieux et donc dangereux. Ce genre de personnage, l'envieux, ou le *malcontent* (le mécontent) est très présent dans l'œuvre de Shakespeare. Trois exemples, parmi un grand nombre, Edmond dans *King Lear*, Iago dans *Othello* et Richard dans *Richard III*. Ces personnages sont des mécontents envieux. Ils broient du noir, comme on dit. Ils sont insatisfaits, et actifs ; ils veulent que les choses changent, parce qu'ils se sentent mal aimés, mal employés, mal placés ; ils sont prêts à tout faire sauter ; ils sont intelligents tout particulièrement en ce qui a trait à l'âme des autres. On pourrait dire qu'ils sont presque aussi intelligents que Shakespeare qui décrit toutes les âmes, mais ne cherchent pas à les changer : les mécontents comprennent les autres, se comprennent eux-mêmes, mais ne comprennent pas qu'ils se détruiront avant de réussir. C'est le cas des trois que j'ai nommés, c'est le cas de Cassius.

Cassius comprend Brutus. Il comprend que Brutus est soucieux de son image. Par trois fois, il lui dit : « Si seulement tu te voyais comme les autres te voyaient. » Cette introduction lui permet d'amener Brutus dans le complot : il apprend à Brutus que les autres le voient comme l'ancien Brutus. Il est clair que Brutus songeait déjà à la situation politique, songeait déjà à la possibilité de renverser César, mais il est clair aussi que c'est à partir de l'intervention de Cassius que Brutus bascule dans le camp des conjurés.

Cassius comprend les autres hommes aussi : il comprend par exemple qu'ils ont besoin des dieux pour être fidèles à leurs promesses ; il comprend qu'il faut que le complot soit aussi large que possible ; il comprend que tuer César ne suffit pas, qu'il y a des héritiers de César qui peuvent continuer l'œuvre de César. Or sur ces trois points Brutus le contredit. On pourrait se demander pourquoi Cassius inclut Brutus dans la conjuration.

Il faut comprendre une troisième chose : Cassius a besoin de Brutus pour que le complot fonctionne, pour qu'il ait un air de grandeur, de respectabilité ; il faut donc que Brutus paraisse et soit le chef du complot. Cela veut dire cependant que Cassius ne peut pas contrôler les décisions des conjurés une fois que Brutus s'est joint à eux. Or Brutus ne voit pas certaines choses que voient Cassius ; j'en ai montré trois. J'en ajoute une autre : pour gagner une guerre, ou réussir une révolution, il faut de l'argent et pour avoir de l'argent il faut en voler, ou il faut vendre des charges. Brutus veut de l'argent, mais refuse de faire ce qui est nécessaire, parce qu'il ne voit pas que c'est

nécessaire, parce qu'il ne peut pas accepter que ce soit nécessaire, parce qu'il ne veut pas se salir les mains.

Mais Cassius tout intelligent qu'il est ne comprend pas la chose la plus importante : quand on fait une révolution, il faut avoir un projet qui remplace l'ancien projet, un régime qui remplace l'ancien régime. Cassius ne donne aucune indication d'avoir pensé à ce qui peut remplacer le régime impérial que César a commencé à mettre en place. Ça fait près de 100 ans que Rome se détruit : Marius, Sylla, Pompée, César ont eu à gérer l'accroissement fantastique du pouvoir romain et la transformation sociale qui venait avec cet accroissement. Cassius ne voit qu'une chose : il est un homme comme César, et donc César ne devrait pas être au-dessus de lui... On peut appeler cela la liberté... Mais Cassius n'explique jamais comment on règlera les problèmes concrets de la cité. Je crois que c'est sa faiblesse fondamentale. Sa tragédie est d'avoir à inclure Brutus, qu'il admire, dans le complot. On pourrait dire que le malheur de Cassius est que son ami est Brutus. Plus profondément encore, Cassius ne se connaît pas ou du moins ne comprend pas qu'il ne veut rien.

Sur cette question, il est remarquable à quel point les gens de cette pièce, les acteurs principaux sont prêts à se suicider : Portia le fait, Brutus le fait, et Cassius le fait. De plus, Cassius annonce au moins deux fois qu'il se suicidera si ceci ou cela n'arrive pas. Cela est une indication du vide du projet des conjurés : ils ne veulent pas quelque chose ; ils sont réactifs ; ils se définissent moins par ce qu'ils font ou ce qu'ils veulent que par ce qu'ils ne veulent pas qui soit. Et sur ce plan Cassius est le plus *suicidaire*. Ce qui est une

autre indication que cette révolution ne pouvait pas réussir à long terme.

Un dernier mot sur les suicides : il faut comprendre à quel point ce comportement est antichrétien. Certes, cela va contre la règle chrétienne qui condamne le suicide. Mais c'est aussi quelque chose qui va contre l'esprit du christianisme : le suicide, à la romaine, qu'il soit épicurien ou stoïcien, est une affirmation que l'être humain est le maître de sa vie et donc qu'il peut décider de mourir. Ceci est sûr : Shakespeare ne pouvait pas ne pas savoir qu'en présentant ses héros romains, il présentait quelque chose qui n'était pas conforme à l'esprit chrétien.

Brutus.

Brutus n'a pas plus de clairvoyance que Cassius, il en a moins, me semble-t-il. Il est certain qu'il ne comprend pas les êtres humains mieux que son ami. Il est clair de par la pièce que selon Shakespeare la défaite des conjurés est en bonne partie le résultat des idées et des décisions que Brutus impose aux autres. Mais on pourrait répondre que Brutus est un homme honorable et que l'honorabilité est plus importante que l'intelligence et la clairvoyance. Peut-être est-ce vrai...

En quoi Brutus est-il honorable ? Dans le soliloque du début du deuxième acte, il donne la raison pour laquelle il est prêt à tuer César : il craint qu'il deviendrait tyrannique s'il avait le pouvoir absolu. Il faut ajouter tout de suite que je ne dis pas que Brutus était bête : il comprend beaucoup comme le prouve ce même soliloque du début de deuxième acte. Je retiens de ce soliloque au moins deux choses : que Brutus fait les distinctions qu'il faut ; que le raisonnement de

Brutus est fragile en autant qu'il suppose qu'il faille punir un homme non pour ce qu'il fait, mais pour ce qu'il pourrait faire ; que sa raison d'agir serait difficile à défendre en public, qu'il le sait et qu'il se prépare à défendre son action, à s'assurer qu'on comprenne que l'action est honorable ou vertueuse.

Une chose est sûre, la réputation de vertu qui est celle de Brutus est un instrument politique puissant. Les êtres humains aiment suivre des gens qui paraissent et sont honnêtes... Pour ne donner qu'un exemple, quand les péquistes qui ont connu René Lévesque parlent de lui, ils notent tous deux chose : il était honnête, et ils l'ont admiré au point de se donner totalement à la tâche politique qui est la leur. Mais dans le cas de Brutus, son honorabilité elle-même est problématique pour au moins trois raisons. J'entends par problématique, non pas qu'elle cause des problèmes, mais qu'elle peut être mise en doute.

Il me paraît clair qu'il ne veut pas de Cicéron moins parce qu'il n'est pas sûr que parce que le prestige de Cicéron ferait que la chose ne serait pas menée par Brutus. En somme, Brutus n'est pas un homme sans orgueil. Ensuite, on voit que Brutus, encore moins que Cassius, a pensé à ce qui remplacera le régime que César est en train de mettre en place. On dirait qu'il croit qu'il suffit de tuer César, de s'expliquer et que tout reviendra à la normale pour le mieux. Or depuis plus de cinquante ans, la normale est le désordre et la guerre civile ; la république doit être changée... Comment se fait-il que Brutus n'y ait pas pensé ? Il faut sans doute conclure qu'il est honorable comme il respire, parce qu'il ne peut pas être

autrement, parce qu'il n'a jamais fait autrement, parce que c'est ce qu'il fait.

La raison la plus grave de douter de son honorabilité est sa façon de jouer la vertu. On le voit à plusieurs reprises, mais le plus clairement dans la deuxième scène de l'acte quatrième, lorsqu'il joue sa constance devant ses généraux lors de l'annonce de la mort de Portia. Je trouve Cassius moins noble que Brutus, mais il est moins préoccupé par son image. Pourtant Cassius qui sait que Brutus joue sa constance participe à sa mise en scène dans cet acte. Plus grave encore, il me semble que Cassius ne peut s'empêcher d'admirer celui qu'il utilise, en sachant qu'il lui nuit et en fin de compte en sachant qu'il est au moins en partie un frimeur. C'est dire d'une autre façon à quel l'image de Brutus est puissante. Mais, je le rappelle, ni Cassius ni Brutus ne sont aussi forts que César et son image.

Une certaine application contemporaine.

Permettez-moi un *aparté* qui nous rapprochera du monde dans lequel nous vivons. J'ai un peu peur de le faire après le maigre succès de mon rapprochement entre Coriolan et Harry Potter, mais je m'essaie quand même.

Certaines personnes pourraient dire que lire Shakespeare ne nous apprend rien sur la vie... Et je serais d'accord... Mais je crois que lire Shakespeare et réfléchir sur les personnages qu'il propose et les forces qu'il met en présence et les émotions qu'il décrit, cela aide à comprendre le monde dans lequel nous vivons, le Québec de 2007. Je tiens à vous rappeler quelques événements qui me semblent intéressants en eux-

mêmes et que je crois plus intéressants parce qu'ils peuvent être éclairés par *Jules César*.

Le jeudi 18 octobre on annonçait que Justin Trudeau et Sophie Grégoire sont devenus les parents d'un garçon. Cette date est importante parce qu'elle signale le jour où Justin Trudeau a terminé sa *requébécisation*. Cette date était aussi la date de la naissance de son père, Pierre Eliott Trudeau. Je vous rappelle que les fils de Pierre Eliot Trudeau, Justin et Sacha, sont nés le 25 décembre.

Justin Trudeau est célèbre en raison de son discours sur le cercueil de son père. Il a étudié la littérature anglaise à McGill. Il était professeur de littérature et de théâtre en Colombie Britannique. Il jouera dans une télésérie sur Talbot Mercier Papineau, un Québécois anglicisé mort durant la Première guerre mondiale. Il sera élu à la prochaine élection dans le comté de Papineau... Et il défendra les thèses politiques de son père. Le nationalisme est un concept fondé sur de la petitesse de pensée, a-t-il dit, par exemple.

Le samedi 20 octobre, on annonçait qu'un député libéral proposerait qu'on établisse au mois d'octobre une fête chômée de Pierre Eliot Trudeau, comme les Américains ont ajouté dernièrement une fête de Martin Luther King.

Remarque qu'il faudrait développer.

Je tiens à signaler que la scène qui présente Cinna le poète est tirée de Plutarque. Il est à peu près impossible que Shakespeare ait voulu suggérer que c'était là Cinna le conjuré qui se cachait sous le masque de Cinna le poète. Il n'empêche qu'il est clair

dans la pièce que bien des gens cachent leurs intentions sous des dehors faux.

Antoine et Cléopâtre

Remarques introductives.

Il y a un slogan que vous connaissez peut-être : « Sexe, drogues, et musique ». Ou plutôt en anglais, parce que le slogan est né dans le monde excessif de la musique populaire : *Sex, drugs and rock'n'roll*. On pourrait croire que ce slogan et surtout la vie qui l'accompagne ont été inventés à notre époque. La pièce Antoine et Cléopâtre est là pour indiquer que ce n'est pas vrai : on y trouve une célébration du sexe, du vin et de la musique. Il faut donc croire que le slogan peut être entendu (et la vie qu'il dit) peut être valide non seulement à Rome, la Rome décadente, comme on aime l'appeler, mais encore en pleine Renaissance dans un pays chrétien, soit l'Angleterre.

Le sexe est surtout présent de par le personnage de Cléopâtre. Elle ne pense qu'à ça, pourrait-on dire. Comme le suggère II.5.23 et IV.16.39. Pour ce qui est du vin, il y a II.7.34. Et enfin la musique (et le théâtre) est fêtée à la fin de la pièce quand le monde politique est en train de s'écrouler (V.2.210).

La pièce de Shakespeare est intéressante pour une autre raison : elle permet de saisir quelque chose de la grandeur de l'Empire romain. C'est une organisation politique, économique, religieuse, institutionnelle et artistique qui englobe les plus anciennes civilisations (les Grecs, les Perses, les

Égyptiens dans un cadre contrôlé par les Romains. C'est un empire qui est en gros stable et qui durera encore des siècles, et un empire qui sera la base de la transformation humaine si importante qui s'appelle la christianisation de l'humanité. La pièce *Antoine et Cléopâtre* aide à saisir ce phénomène et fait sentir que cela n'allait pas de soi, que cela dépendait d'un certain type d'homme qui du fait de sa victoire ne pouvait plus exister. C'est là l'histoire d'Antoine et de la femme qu'il a conquise et qui l'a conquis, comme les Romains ont conquis le monde et ont été transformés par leurs conquêtes.

Remarques des étudiants.

Résumé de la pièce.

Acte I. Philo se plaint à Démétrius : Antoine a perdu sa vaillance et se soumet à une Égyptienne. Cléopâtre se moque d'Antoine qui reçoit des messagers de Rome. Antoine proclame que l'amour, en tout cas l'amour entre des humains excellents comme Cléopâtre et lui, est la seule chose qui compte. Il refuse de rencontrer les messagers. – Charmian, puis Iras, se fait prédire sa fortune. Divers messagers romains informent Antoine de la situation politique et militaire : il apprend en particulier la mort de Fulvie, son épouse. Malgré les remarques comiques d'Enobarbus, Antoine commande de préparer le départ étant donné que les affaires politiques à Rome exigent sa présence. – Cléopâtre joue la colère, l'indifférence et le désespoir pour retenir Antoine, mais en vain. – César et Lépide discutent de la

situation que provoquent Pompée et les pirates. César se plaint de la *féménisation* d'Antoine. – Cléopâtre pense à Antoine. On lui rapporte comment Antoine a quitté l'Égypte. Elle se dépêche pour lui écrire encore une autre lettre.

Acte II. Pompée s'attend à voir ses affaires prospérer. Il apprend que, contrairement à ce qu'il espérait et prévoyait, Antoine est arrivé d'Égypte. – César et Antoine se rencontrent, César faisant quelques remontrances, Antoine reconnaissant quelques torts. Agrippa suggère que l'amitié entre les deux pourraient être rendue solide par un mariage entre Antoine et Octavie, ce qu'Antoine accepte. Les seconds des trois grands hommes discutent: Enobarbus raconte comment Cléopâtre séduisit Antoine et prédit qu'Octavie ne saura arracher Antoine des mains de Cléopâtre. – Antoine promet à Octavie, et à César, de lui être fidèle. Le devin d'Antoine lui prédit que tant qu'il sera face à César il ne saura gagner. Antoine décide de rentrer en Orient le plus tôt possible. – Les meneurs des Romains se préparent à suivre leurs chefs réconciliés. – Cléopâtre reçoit un messenger qui lui apprend qu'Antoine a épousé Octavie. Elle est désespérée et colérique. – Le triumvirat rencontre Pompée, et on règle le conflit sans guerre. Pompée les reçoit sur son bateau. Enobarbus et Menas, de furieux soldats, commentent ce que leurs maîtres ont fait. – Les seigneurs entrent tous plus ou moins affectés par la boisson. Menas suggère à Pompée d'en tirer profit pour avoir la victoire par la trahison. Ce que celui-ci refuse de faire, mais avec regret. On boit à excès jusqu'à ce que Lépide tombe et que César en ait assez.

Acte III. Ventidius, vainqueur des Parthes, explique à Silius qu'il ne faut pas être un général trop heureux sous un maître, de peur de lui déplaire en lui portant ombrage. – Enobarbus et Agrippa se moquent de Lépide qui admire César et Antoine, mais ne peut se mesurer à eux. – Antoine et Octavie quittent Rome et César. – Cléopâtre s'informe au sujet d'Octavie auprès de son messager, lequel lui fait croire que cette femme n'est pas attirante. – Antoine se plaint de César à Octavie, laquelle sera envoyée à Rome comme ambassadrice entre son frère et son époux. – Enobarbus et Éros discutent des événements politiques qui ne laissent que deux maîtres du monde, et une guerre inévitable entre eux. – César explique comment Antoine se comporte en Égypte avec Cléopâtre à ses côtés. Octavie arrive, ce qui est pour César une nouvelle cause d'irritation. Il annonce à sa sœur que la guerre est inévitable. – On apprend à Antoine que César est déjà en Grèce. Antoine décide de faire la guerre sur la mer, et ce contre l'avis de tous ses hommes. – César refuse la bataille sur la terre ferme. – Antoine établit son armée de terre comme pour pouvoir suivre le spectacle de la bataille navale. – Quelques soldats d'Antoine, dont Enobarbus, décrivent la bataille et surtout la fuite d'Antoine qui suivait Cléopâtre. Ils se préparent à céder devant César. – L'ambassadeur d'Antoine est reçu par le vainqueur. César envoie son propre ambassadeur. Il refuse grâce à Antoine et s'attend à pouvoir dominer Cléopâtre. – Antoine reçoit la réponse de César : Antoine le provoque à un combat singulier. Pendant ce temps, Thidias parlemente en privé avec Cléopâtre. Elle lui présente bon visage. Antoine qui l'apprend s'enrage, le fait fouetter et blâme

vement Cléopâtre. Il décide de tenter sa chance une dernière fois avec les forces de terre cette fois. Enobarbus croit que son chef a perdu toute capacité de réflexion efficace et décide de trahir Antoine.

Acte IV. César résume la situation, refuse d'entrer dans le jeu de bravade d'Antoine et commande qu'on se prépare à un dernier affrontement. – Les soldats d'Antoine entendent, croient-ils, Hercule quitter la ville. – Antoine part à la guerre une dernière fois. – Antoine, en apprenant qu'Enobarbus l'a abandonné, lui envoie toutes ses choses. – Enobarbus, voyant comment César traite les transfuges et comment Antoine le traite, décide de se suicider. – Agrippa annonce que les forces d'Antoine résistent au-delà de toute attente. – Antoine et Scaurus apprennent que les soldats de César se retirent. – Antoine victorieux paraît devant Cléopâtre et se retire pour un banquet. – Enobarbus se suicide tout plein du regret d'avoir trahi Antoine. – Antoine établit l'ordre de guerre pour une bataille navale. – César fait de même. – Antoine se rend compte qu'il a perdu en raison de la trahison de la flotte égyptienne : il blâme Cléopâtre et décide de l'assassiner. – Cléopâtre décide de se cacher dans son monument et de feindre la mort. Elle envoie dire à Antoine qu'elle est morte. – En apprenant que Cléopâtre s'est suicidée, Antoine exige qu'Éros le mette à mort. Éros se suicide. Antoine tente de faire de même, mais rate son coup. À sa demande, on le porte mourant auprès de Cléopâtre qui de fait n'est pas morte. – Antoine qu'on porte à Cléopâtre meurt en lui suggérant de vivre auprès de César. Cléopâtre décide d'enterrer Antoine et ensuite de se suicider.

Acte V. César apprend la mort d'Antoine et le pleure. Il envoie des messagers auprès de Cléopâtre pour l'empêcher de se suicider, puis se retire pour prouver à tous qu'il a été avec Antoine aussi juste et honnête que possible. – Cléopâtre est décidée à mourir. Proculeius lui promet toutes sortes de biens à la condition qu'elle ne se suicide pas. Dolabella lui apprend qu'elle sera certes une pièce de montre lors du triomphe de César. César paraît et incite Cléopâtre à rester vivante. Lorsqu'il découvre que Cléopâtre lui a menti au sujet de ses biens, il lui pardonne. Cléopâtre fait venir un aspic pour s'empoisonner. Elle se suicide avec ses servantes. César prend connaissance des suicides et les juge.

Mes remarques.

Le titre de la pièce est *Antoine et Cléopâtre*. Les remarques que je ferai porteront donc sur Antoine, Cléopâtre et le *et*. Ce *et* comportera trois éléments.

Antoine.

Antoine est un géant. D'ailleurs, on l'appelle un géant à plusieurs reprises dans la pièce ; ou encore on l'appelle un dieu, ce qui est une autre façon de dire *géant*. En tout cas, il est un homme plus grand que les hommes normaux. Cela se voit sans doute de plusieurs façons, mais la plus évidente est celle de ses appétits. En latin, le mot appétit se dit *libido* ; la *libido* est devenue seulement sexuelle pour nous, mais pour les Anciens et pour les chrétiens, elle couvre tous les appétits : par exemple, saint Paul et saint Jean critiquent les différents *libidines*, de la chair, des yeux et de la

domination. Or Antoine est l'incarnation de toutes ces *libidines*. Il a l'appétit de la guerre (ou de la violence et de la domination qui devient possible suite à une guerre victorieuse), il a l'appétit des spectacles (qu'ils soient donnés ou vus), il a l'appétit de la boisson, il a l'appétit du sexe.

Il faut bien voir non seulement qu'il a ces appétits, mais aussi qu'il a les moyens de ses appétits. Je ne prends que les deux derniers : il est capable de boire du vin sans arrêt et de demeurer drôle et fonctionnel : avant une grosse bataille ou après une grosse bataille ou au lieu d'une grosse bataille, il parle de faire un festin, et il est manifeste qu'il performe bien et plus que bien dans ces *combats*. Pour ce qui est du sexe, Cléopâtre dit à plusieurs reprises qu'il est l'homme le plus puissant qu'elle a connu : et elle a connu César et Gnæus Pompée, entre autres.

Mais il y a un gros problème à être aussi libidineux qu'Antoine : les appétits différents ne sont pas compatibles. Ainsi, il devient évident qu'il est meilleur batailleur qu'il n'est administrateur ou homme de pouvoir. Il devient évident aussi que ses plaisirs de la chair (la boisson et le sexe) font de lui un moins bon soldat. C'est même le problème qui est présenté dès le début de la pièce. Et il revient souvent dans la pièce, par exemple dans la scène centrale de l'acte central (III.7) : Enobarbus dispute son maître, parce qu'il fait des erreurs de soldats et d'homme politique, mais il dispute d'abord Cléopâtre parce qu'elle est présente.

Le problème dont parle Enobarbus n'est pas celui de la capacité des femmes à faire un travail d'homme : le problème est celui de la transformation d'Antoine en autre chose que ce qu'il a été. Ainsi le problème n'est

pas celui de reconnaître que les jeunes filles peuvent faire les mêmes études que les jeunes hommes, mais celui de savoir si la présence des unes avec les autres n'affecte pas les jeunes hommes, et les jeunes femmes. De toute façon, il est clair qu'Antoine, selon sa propre évaluation, fut un mauvais soldat parce que Cléopâtre était présente. Ensuite, cependant, il est clair qu'il redevient un grand soldat le temps d'une bataille (mais il ne pourra pas gagner la guerre) pour que Cléopâtre l'admire. Il y a donc, et c'est le point essentiel, une tension dynamique entre ses *libidines*.

On se demande ce qui peut retenir Antoine, le géant romain, le parfait soldat, auprès de Cléopâtre qui est un Égyptienne et une blonde, pour parler québécois. Sans doute est-ce l'amour, mais un amour qui se veut grandiose : quand Antoine aime Cléopâtre, c'est un des maîtres du monde qui aime la personne de la reine de l'Égypte. La tragédie d'Antoine donc est qu'il ne juge cet amour comme le sommet de l'existence qu'à la condition qu'il soit celui qui *dépasse* le politique en le supposant au moment même où il le dépasse. Or, encore une fois, cet amour, dans les circonstances, et peut-être en soi, est incompatible avec la vie politique qui le nourrit.

La grandeur d'Antoine, qui attire les regards des hommes (Pompée et Enobarbus, par exemple), dure bien au-delà de la défaite politique. Parlons de ce dernier personnage, si proche d'Antoine. En apprenant qu'Enobarbus l'a abandonné, Antoine envoie à son ancien lieutenant, tous ses biens. Enobarbus perçoit tout de suite qu'il est maintenant dans le camp qui gagnera, mais que le camp qui perdra est le plus beau. Il part se suicider. (Penser à Judas qui se suicide après

avoir trahi le Christ. Soit dit en passant, Enobarbus, comme le veut son nom à une barbe rousse, comme, dit la tradition, Judas.) Il est le premier d'une série de suicides : le monde d'Antoine et Cléopâtre ne peut plus exister quand César prendra le pouvoir ; ce qui veut dire que certains individus fait pour un autre monde doivent ou bien devenir des nains après avoir été des géants, ou mourir. (On n'a qu'à penser au discours de bien des gens qui exige qu'on les mette à mort quand ils ne seront plus que l'ombre d'eux-mêmes. C'est le droit au suicide qu'on réclame de plus en plus ouvertement.) Le monde où règnera César Auguste sera un monde efficace, mais sans grandeur, sans folie, sans *libido* autre que le plaisir de dominer politiquement. Et donc un monde où Antoine, le géant, et Cléopâtre, la géante, vivraient mal.

Cléopâtre.

Dans la dernière scène du premier acte, on nous présente une femme qui est tout à fait prise par l'homme qu'elle aime. Tout est extravagance chez elle, mais en même temps, cette extravagance vient du plus fort de son cœur ou de son âme. Or il faut ajouter ceci : la lutte de Cléopâtre n'est pas seulement la lutte d'une femme en faveur de son domaine de prédilection : la vie privée ou l'amour ; c'est aussi, et donc de façon contradictoire, la lutte d'une reine qui veut garder le pouvoir politique, et qui utilise son pouvoir sexuel sur Antoine pour défendre ses intérêts politiques. Question : en dernière analyse, Cléopâtre est-elle l'amante d'Antoine, ou la reine de l'Égypte ? Cette question doit être posée parce qu'il faudra examiner le

comportement de la reine d'Égypte après la mort d'Antoine quand il ne reste plus que César Auguste.

Je note que, dans le premier acte, le conseil de Charmian, de céder en toutes choses à son amant et donc de laisser partir Antoine, est rejeté par Cléopâtre comme le sommet de la folie. Il n'en reste pas moins que le désir de Cléopâtre, qu'Antoine reste auprès d'elle, est inacceptable à long terme : le fondement politique du pouvoir d'Antoine, et donc le fondement du pouvoir de Cléopâtre, est à Rome. Sa tragédie à elle est qu'elle veut deux Antoine, lesquels sont incompatibles au moment même où ils existent dans un seul homme. Elle veut le soldat et le politicien, mais elle veut aussi un homme qui lui soit tout à fait dévoué, dévoué malgré lui, dévoué parce qu'elle le contrôle.

Aussi, on se demande ce qui a pu inspirer Cléopâtre et encore plus ce qui a pu inspirer Antoine pour qu'ils quittent la bataille au cœur même de la lutte et au moment où tout pouvait encore être gagné. – C'est l'évènement crucial de la pièce, me semble-t-il. Ce qui se voit entre autres au fait qu'on le souligne dans les scènes qui précèdent : on le transforme en scène de théâtre. – Pour Cléopâtre, est-ce parce que la victoire aurait coûté trop cher sur le plan personnel (car Antoine aurait été obligé de vivre à Rome, ou elle de quitter Alexandrie) ? Est-ce parce que la vie des plaisirs avait rendu l'un et l'autre incapables d'efforts de longue haleine ? Ou bien est-ce pour elle une autre tentative de prouver à tous qu'elle est toute-puissante sur le cœur d'Antoine ? Tout indique que la défaite à Actium n'est pas le résultat des erreurs techniques qu'on avait pourtant bien signalées. Le problème est humain et

personnel et non technique ou militaire. C'est le problème fondamental de Cléopâtre qui s'exprime là.

Le suicide faussé.

Pourquoi Cléopâtre feint-elle son suicide? Pour échapper à Antoine? Pas du tout. On sent que Cléopâtre est encore et toujours passionnée par Antoine, par son amour pour lui. Ce n'est pas la perte du pouvoir sexuel qui la *fatigue*; c'est la possibilité qu'Antoine ne l'aime plus. Y a-t-il quelque clé de lecture de la pièce à voir comment Cléopâtre dramatise son amour pour Antoine? Ainsi que sa longue tirade dans le cinquième acte sur la fantastique (inimaginable) carrière d'Antoine, et ses remarques sur les gens qui l'imiteront au théâtre?

Au fond, le couple d'amoureux n'est-il pas, aux yeux de Shakespeare, digne pour ainsi dire par nature, non pas en autant qu'il est un couple d'animaux politiques qui utilisent leur grandeur politique pour donner de la valeur à leur amour transpolitique, mais plutôt en autant qu'il est une sorte de figure du théâtre? Soit parce qu'ils intègrent le théâtre dans leur vie, soit parce que leur vie est faite pour être l'objet du théâtre et donc de la représentation et, à la limite, de la réflexion. En somme, Shakespeare donne raison à Cléopâtre et Antoine non parce qu'ils aiment, ni parce qu'ils aiment, alors qu'ils étaient grands par la politique, mais parce qu'ils aiment d'une façon théâtrale. Si ceci est vrai, la pièce entre de nouveau dans le thème de la supériorité ontologique de l'attitude théâtrale, ou plutôt philosophico-théâtrale. C'est mal dit, mais l'idée est au moins intéressante.

Il est certain que c'est un thème pour l'ensemble des pièces de Shakespeare. On pourrait le dire comme ceci : Antoine and Cléopâtre (l'histoire de l'amour d'un homme pour une femme), cela est plus important que l'histoire politique ; *Antoine et Cléopâtre* annonce *Roméo and Juliette* et surtout la grandeur de cette histoire pourtant peu politique. (On notera que dans les noms des deux héros de la pièce amoureuse par excellence : on entend faiblement les noms de Rome et de Jules César.)

Les suites des grands.

La pièce *Antoine et Cléopâtre* présente un problème particulier aux grands hommes et grandes femmes, aux hommes et femmes d'action, aux hommes et femmes politiques. Appelons cela le problème de leurs assistants ou de leurs suites. Cette pièce de théâtre présente un très grand nombre de scènes où l'entourage des grands jouent un rôle énorme. Autour de César, il y a Agrippa et Mécène. Autour de Cléopâtre, il y a Iras, Charmian et Mardian. Autour d'Antoine, il y a Enobarbus (qui est presque plus intéressant que son maître), Éros, son aide de camp, qui se suicide plutôt que de tuer son maître, et Ventidius.

Pour examiner ce dernier point, on voit un homme qui comprend la nouvelle situation : la république est détruite parce qu'il n'y a plus que quelques hommes qui mènent (et bientôt un seul) dont tous les autres sont les instruments. Or parmi les serviteurs d'un grand homme, il y a les messagers. Octavie est une messagère entre César et Antoine. Et dès le début de la pièce Antoine reçoit des nouvelles de

Rome par un messager. Et Cléopâtre a deux scènes comiques avec un messager qui lui apprend ce qui se passe à Rome : la première fois, elle veut tuer celui qui lui dit la vérité ; la seconde, elle est réjouie d'apprendre des mensonges du même individu.

César Auguste.

Entre Antoine et Cléopâtre, il y a César Octave, bientôt Auguste. Il est si important que le dernier acte, alors qu'Antoine est mort, présente encore et toujours la lutte entre César et Antoine autour de la personne de Cléopâtre. Au fond, il s'agit de savoir si César réussira à séduire Cléopâtre. Il est clair que la séduction cette fois n'a rien à voir avec le sexe : César n'est pas Antoine, c'est-à-dire que l'appétit de la nourriture et du sexe n'existe pas en lui, ou ne peut jamais être plus fort que l'appétit de dominer.

On dit de César quelque chose de brillant : son Thidias, son négociateur auprès de Cléopâtre l'appelle *the universal landlord* (III 13 72), soit le concierge, ou le gérant, universel. Voilà toute la différence entre les deux hommes : Antoine est un géant et un général, et César est un proprio et un gérant. Il gère tout sans doute, mais il est gérant.

Il gère tellement tout qu'on peut se demander si son affection pour sa sœur Octavie est autre chose qu'une tactique politique. Il est clair en tout cas que la suite d'Antoine et de César voit ce mariage comme un jeu politique. Et dès le début, on dit que si ce mariage qui crée un lien entre les deux hommes pourrait très bien créer une opposition. Je suis persuadé que l'opposition est aussi symbolique que le lien l'était et ce

surtout du côté de César. La pièce *Antoine et Cléopâtre* est la présentation de la montée irrésistible de César : il s'est allié Antoine pour vaincre Brutus et Cassius ; il s'est allié Lépide et Antoine pour régner sur l'empire de Rome et surtout pour résister à Pompée ; il s'est défait de Pompée, puis de Lépide ; puis il s'attaque à Antoine. C'est génial ; c'est les stratégie et tactique militaires d'un gérant. Pour le dire simplement, un gérant n'est pas un géant, mais il est capable de gérer les géants.

La seule défaite qu'il connaît de toute la pièce est celle que Cléopâtre lui fait connaître. On ne peut pas vaincre César, le gérant, sur le plan politique et militaire (son génie est trop puissant pour reprendre l'idée du devin qui parle à Antoine), mais on peut le vaincre sur le plan de la *libido* et du refus de son monde trop sage. C'est ce que fait Antoine, et c'est ce que fait Cléopâtre, après avoir tenté de sauver quelque chose pour ses enfants. On pourrait dire tout ceci au moyen d'une image : Antoine et Cléopâtre sont les *punks* de l'Antiquité.

Rome et l'Égypte.

La pièce présente la transformation de Rome en capitale d'un empire... On pourrait dire que les empereurs à venir seront de moins en moins Romains et de plus en plus Méditerranéens. Tibère suivra Auguste, Titus suivra Tibère, et ensuite les empereurs seront des hommes qui vivront très peu à Rome et qui n'auront de Romain que le nom d'empereur. Or la pièce présente souvent la découverte du monde non-romain par des Romains. Ils sont fascinés par l'Égypte, le Nil et les serpents et les crocodiles, par les nouveaux dieux, par les nouvelles façons de vivre. Ils sont fascinés,

c'est-à-dire qu'ils sont attirés et qu'ils en ont peur. Ce qu'on voit là est une expérience humaine typique, continue...

Quand devient-on autre chose qu'on était à force de fréquenter autre chose que soi? Encore une fois toute la pièce est construite sur le problème de la proximité d'Antoine et de Cléopâtre et de leur influence mutuelle. Le problème central est sans doute le suivant: Antoine peut-il continuer d'être Antoine, un Romain, en fréquentant Cléopâtre, l'Égyptienne en soi? On peut répondre non. Mais il faut voir qu'en fréquentant l'Égypte et Cléopâtre, Antoine ne fait que devenir tout à fait quelque chose qu'il était déjà. Et il veut Cléopâtre au moment même où il la maudit. Il ne veut plus vivre à côté de César et avec Octavie parce qu'il a connu Cléopâtre. Cela est vrai, mais il n'était pas fait pour vivre avec ces deux parfaits Romains, et ce depuis le début. Est-ce qu'Antoine se détruit ou s'accomplit avec Cléopâtre? Oui et non: les deux réponses sont valides. Peut-être pourrait-on dire qu'une partie de lui (le Romain) se détruit, mais une autre partie de lui (l'être humain ?) s'accomplit.

Remarques qu'il faudrait développer.

C'est ici qu'il faut peut-être signaler que dans *Antoine et Cléopâtre*, les allusions à la Bible sont nombreuses au point d'être dérangeantes. Il me semble que ce ne peut pas être le résultat d'un hasard. Que signifie ce *détail*? Enobarbus est le Judas de l'Antiquité. D'ailleurs, n'est-il pas en fin de compte un énième écho de la Bible dans cette pièce bien étrange? Par exemple, Antoine fait une dernière cène avant de rencontrer le pouvoir de Rome. Sans doute pourrait-on

répondre que Shakespeare ne fait que suivre Plutarque ici. Mais il y a quelque chose de tout à fait chrétien dans la pièce qui ne se trouve pas chez Plutarque.

Pompée me semble être d'abord un homme assez peu réfléchi : il veut la guerre, car il croit qu'il ne peut perdre. Mais il apprend vite que tous ses calculs sont faux : César et Lépide sont en campagne, et Antoine est arrivé de l'Égypte. À la fin, cependant, il semble mieux comprendre sa situation et celle d'Antoine et de César.

Il faut bien noter que Pompée ne dit pas que ce que lui suggère Menas est inacceptable sans plus, disons moralement condamnable. Il dit ceci : qu'il ne peut pas faire de sa propre main ce qu'on lui suggère, mais il est clair qu'il aurait accepté le résultat et refusé de punir le moyen immoral, si Menas s'en était chargé. Pour Menas, ceci est signe que Pompée n'a pas ce qu'il faut pour être un maître du monde. Il me semble que Menas a raison. Mais Pompée n'est-il pas semblable à Henri IV, qui profite du meurtre de Richard II ou à Richard III qui suggère des meurtres sans vraiment les commander ? En tout cas, le personnage de Pompée peut servir d'une sorte d'introduction aux pièces anglaises.

Richard II

Remarques introductives.

Les remarques que je ferai aujourd'hui valent sans doute pour cette pièce, mais encore pour les suivantes. Au fond, je tiens à signaler que nos rencontres sont consacrées à trois pièces romaines, puis à trois pièces

anglaises. Or les trois pièces romaines ont certaines caractéristiques communes qui les opposent aux pièces anglaises... C'est le moment de signaler ces caractéristiques.

République versus monarchie.

Le monde romain que nous présente Shakespeare est un monde politique dont la structure politique fondamentale est la république, une république aristocratique, un gouvernement de grands qui doivent gérer un peuple qui a une force politique bien réelle. C'est le sujet continu des trois pièces. (*Titus Andronicus* traite d'une autre question : le problème du pouvoir du peuple est disparu de l'équation romaine.) La victoire finale de César est l'établissement d'un nouveau régime, monarchique, qui détruit le pouvoir politique des grands, qui centralise tout, et d'abord le pouvoir politique qui se trouve dans le peuple, sur la personne de l'empereur, ou du César, ou de l'Auguste.

Tout au contraire, les pièces anglaises présentent un monde politique monarchique, qui est ébranlé jusqu'à ses fondements et qui cherche à se rétablir. Les gens du peuple n'ont aucun pouvoir réel, les grands sont des adversaires ou des alliés du roi, et le roi doit chercher à se donner une légitimité.

Aussi la façon de vivre des Romains des pièces de Shakespeare permet de comprendre quelque chose de ce qu'on appelle la conception aristocratique ancienne. La façon de vivre des Anglais des pièces de Shakespeare permet de comprendre quelque chose de ce qu'on appelle l'Ancien régime. Nous vivons dans ce que Tocqueville appelle les siècles démocratiques, qui

sont le rejet de l'époque de l'Antiquité et de l'Ancien régime.

Paganisme versus monarchie.

En Angleterre, et certes dans les pièces de Shakespeare, la source de la légitimité est, en fin de compte du moins sur le plan du discours, la religion, et la religion dont il est question est le christianisme. On peut et on doit opposer le christianisme de l'Angleterre et le paganisme de Rome. Aussitôt qu'on entre dans les pièces anglaises on entend souvent des mots qu'on n'entend jamais dans les pièces romaines. Des mots comme *sin* (péché), *heaven* (ciel), *hell* (enfer), *God* (Dieu, au singulier), *fiend* (démon), *angel* (ange), *grace* (grâce), *saint* (saint), *font* (fonts [baptismaux]), *sacrament* (sacrement), *soul* (âme), *faith* (foi), *hope* (espérance), *charity* (charité), et j'en passe.

La différence la plus évidente entre les deux religions est sans doute celle qui oppose un polythéisme à un monothéisme, lequel monothéisme est pour ainsi dire imité par le système politique. Mais la différence fondamentale se situe ailleurs : dans l'opposition entre Antoine, par exemple, et Richard II, entre la magnanimité et l'humilité. Pour le dire autrement, il y a sans doute autant de lutte pour le pouvoir, autant de sexe, autant de mensonges, dans les pièces romaines et anglaises, mais l'atmosphère est différente. Cette différence dramatique point vers une différence historique et une différence intellectuelle. Sonder les pièces romaines, c'est apprendre à connaître la façon de penser et de vivre qui a précédé celle du christianisme. Sonder les pièces anglaises, c'est apprendre à reconnaître la façon de penser et de vivre

qui avait le haut du pavé pendant plus de mille cinq cents ans. Nous vivons dans un monde qui n'est ni païen à l'ancienne, ni chrétien à la manière médiévale (ou même à la manière moderne)... Nous vivons dans un monde postchrétien. Shakespeare, s'il est intelligent et habile, nous aide à faire revivre ses mondes d'autrefois et à vivre par procuration en eux.

La Renaissance.

L'Angleterre de Shakespeare, celle dans laquelle il a vécu, est l'Angleterre de la Renaissance. La Renaissance est une période fascinante de l'histoire humaine. C'est une période de naissance et de nouveauté. Je donne trois exemples de nouveauté qu'on donne chaque fois qu'on veut parler de la Renaissance : la découverte et la conquête du nouveau monde (que nous célébrerons en principe durant les fêtes du 400^e anniversaire de la ville de Québec) ; la cassure du protestantisme ; le développement des grandes langues européennes.

Quant au dernier point, vers 1200, il n'y a pas de langue anglaise, de langue française, de langue italienne, de langue espagnole ou de langue allemande. Vers 1600, chacune de ces langues existent comme langue de base d'une région de l'Europe ; de plus, chaque langue a déjà produit quelques chefs d'œuvre et même ses chefs d'œuvre fondateurs : la traduction de la Bible par Luther, *Don Quichotte* par Cervantès, la *Commedia* de Dante, les *Essais* de Montaigne, et le théâtre élisabéthain, dont les pièces de Shakespeare. Or l'action des pièces anglaises que nous examinons se situe entre 1380 et 1480... Nous assistons pour ainsi dire aux débuts de la Renaissance anglaise sur le plan

politique. Et certes nous connaissons ce qu'un homme de la Renaissance anglaise concevait des origines de son époque.

Or pour comprendre la Renaissance, il faut noter qu'elle se voyait comme une renaissance et non comme une naissance. On avait l'impression qu'on vivait quelque chose de nouveau sans aucun doute, mais que ce nouveau était un renouveau... Les hommes et les femmes de la Renaissance étaient fascinés par l'Antiquité (surtout par les Romains) et par les origines du christianisme... C'était une période de nouveauté sans doute, mais une période qui essayait de se reconnecter avec le passé qu'il soit culturel ou religieux. Or ces idées de retour et de rupture sont au cœur des pièces anglaises.

Ces trois aspects (monarchie, christianisme, Renaissance) sont en jeu dans les pièces anglaises de Shakespeare... Mais elles ne peuvent être comprises qu'en tenant compte des pièces romaines et de ce qu'elles ont pu nous apprendre.

Remarques des étudiants.

Résumé de la pièce.

Acte I. Henri Bolingbroke accuse Thomas Mowbray de diverses trahisons devant le roi Richard, et en particulier d'avoir fait tuer son oncle Thomas de Gloucester. En retour, Mowbray accuse Henri de mentir. Ils se provoquent en duel. Richard exige qu'ils abandonnent leur duel. Comme ils refusent, le roi établit un jour pour l'affrontement. – Jean de Gand,

duc de Lancaster, veut abandonner au ciel la vengeance pour la mort de Thomas de Gloucester : puisque le roi est lui-même responsable de cette mort, il n'y a rien à faire. Mais la duchesse de Gloucester lui en fait un crime. Elle se retire, dit-elle, pour mourir. – Les deux champions se présentent au duel selon les rites de la chevalerie. Au dernier instant, le roi Richard annule la confrontation physique. Au nom de la paix, Richard bannit Henri pour dix ans et Thomas pour toujours. Mowbray prédit que le roi regrettera de n'avoir pas puni Henri. Le roi réduit la punition de Henri pour faire plaisir à John. Le père suggère à son fils de penser au jour de son retour de façon à moins sentir son exil. Le fils lui dit que ça ne fera qu'augmenter sa douleur par le contraste entre ce qui est et ce qu'il voudrait qui soit. – Le roi reconnaît devant Aumerle, qui déteste Henri, que le jeune homme est dangereux parce qu'il sait gagner l'affection du peuple. On discute de la situation inquiétante en Irlande : il s'agit de trouver l'argent pour cette guerre. La mort imminente de Jean de Gand, duc de Lancaster, pourrait fournir l'occasion de confisquer beaucoup d'argent pour cette entreprise.

Acte II. Jean de Gand espère pouvoir enfin toucher le cœur et l'intelligence du roi, ce dont doute son frère le duc de York. Jean de Gand plaint la situation politique de sa terre si belle : l'Angleterre. Au roi arrivé à son chevet, il dit ses quatre vérités, ce qui irrite Richard. Une fois John mort, le roi confisque tous ses biens. Le duc de York réagit et répète au roi qu'il fait du mal au pays et qu'il se fait du mal en prenant les biens qui reviennent à Henri Bolingbroke. Trois lords, dont Northumberland, restent pour se plaindre

du comportement du roi envers nobles et peuple. Ils décident de se joindre à Henri Bolingbroke qui s'apprête à envahir l'Angleterre. – Le roi parti pour les guerres irlandaises, la reine est triste sans savoir pourquoi. On lui apprend que Henri Bolingbroke a atterri en Angleterre et qu'il attire à lui plusieurs lords anglais. Le duc de York, qui est responsable de la défense de l'État, explique que rien n'est prêt et que tout va mal. Quelques lords fidèles au roi discutent de la situation et de leurs options. – Henri Bolingbroke discute de la situation avec le duc de Northumberland et son fils. Il réclame son bien au duc de York. Le duc de York cède parce qu'il ne peut pas défendre le droit. Henri s'attaquera aux hommes de Richard dans le sud à Bristol. – Les forces du roi Richard en pays de Galles se défont.

Acte III. Henri Bolingbroke envoie quelques lords à la mort pour avoir trompé le roi, divisé le roi et la reine et dilapidé ses biens à lui. Il proteste de son respect pour la reine et part se battre contre des rebelles gallois. – De retour en Angleterre, le roi Richard se dit sûr de pouvoir sous peu repousser les rebelles anglais. Il apprend que l'armée galloise qui l'attendait s'est dispersée. Un autre messenger lui apprend que la rébellion est générale et que les favoris du roi ont été mis à mort par Henri. Le roi Richard, désabusé, reconnaît qu'il n'est qu'un homme comme tous les autres, et donc sujet à la mort. Mais soutenu par ses hommes, il se redresse et décide de lutter contre Henri Bolingbroke. On lui apprend que le duc de York a rejoint Henri. Le roi Richard désespère pour de bon et renvoie ses troupes. – Henri Bolingbroke rencontre le roi Richard au château de Flint. Le roi Richard exige

que Henri se reconnaisse rebelle. Le duc de Northumberland proteste que Henri ne cherche qu'à ravoir son bien et à se soumettre au roi. Le roi Richard promet que Henri Bolingbroke retrouvera son bien. Northumberland demande au roi de descendre auprès de Henri. Le roi Richard reconnaît que Henri est devenu le roi. – La reine est triste. Elle entend trois jardiniers parler des évènements politiques et surtout de la déposition du roi Richard. La reine, plus triste encore, part pour Londres retrouver Richard.

Acte IV. Plusieurs lords s'affrontent devant le roi Henri qui veut savoir qui a tué le duc de Gloucester. Le roi Henri prend leurs gages de duel en considération. Le duc de York annonce que Richard a fait du roi Henri son héritier. Carlisle proteste et prédit le malheur pour l'Angleterre. Richard abdique devant tous. On exige qu'il reconnaisse ses crimes contre l'État. Il ne le fait pas, mais se plaint de son passé et de sa situation présente. Il accepte d'être emprisonné dans la Tour de Londres. Richard fixe le jour de son couronnement. Quelques lords sont insatisfaits et cherchent à se défaire du nouveau roi Henri.

Acte V. Le roi déposé et la reine se rencontrent. Elle lui reproche de n'être que l'ombre de lui-même. Il lui suggère la patience. On apprend au roi qu'il sera emprisonné à Pomfret et à la reine qu'elle doit retourner en France. Le roi prédit au duc de Northumberland qu'il y aura dissension entre lui et le nouveau roi. Le roi déposé et la reine se disent adieu. – Le duc de York décrit à sa femme la réception contrastée que le peuple réserva à Richard déposé et au nouveau roi Henri. Le duc de York décide de reconnaître Henri comme roi. Il apprend que son fils

fait partie d'une conspiration contre le roi Henri. Il court dénoncer le complot. La duchesse incite son fils à demander pardon au roi Henri comme elle le fera. – Le roi Henri se plaint de son fils dissolu. Il reçoit l'un après l'autre le fils du duc de York, le duc de York et la duchesse. Le roi cède aux prières de la mère et gracie le fils. – Exton décide de tuer Richard pour faire plaisir au roi Henri. – Richard, qui lit des livres saints, réfléchit sur sa situation et se montre encore incapable de l'accepter. Un valet rappelle avec tristesse le jour du couronnement de Henri. Richard qu'on a essayé d'empoisonner, se bat et est tué par Exton, qui se repent tout de suite de son acte. – Le roi Henri apprend que les diverses révoltes sont écrasées, que les différents conspirateurs sont mis à mort. Puis Exton arrive avec le corps du roi Richard. Henri nie qu'il ait voulu cette mort. Il promet d'aller en Terre sainte racheter ses fautes.

Mes remarques.

Le titre de la pièce est la *Tragédie de Richard II*. Ce qui répond au titre de *Richard III* qui aussi est dit une tragédie. Donc le début de cette tétralogie historique et la fin de l'autre place le spectateur dans un registre qui dépasse le pur reportage historique : cette pièce n'est pas un documentaire, ou récit historique dans le sens fort, et ne prétend pas même l'être.

Il faut ajouter que la pièce est une des plus poétiques de Shakespeare. Ainsi, il n'y a aucune scène écrite en prose ; il n'y a même aucune réplique qui ne soit un vers. De plus, la versification est très régulière et même rimée. On aurait de la difficulté à trouver une

pièce aussi poétique dans le reste du corpus shakespearien. Il n'y aurait, à mon sens, que *Romeo and Juliet* qui puisse lui être comparé sur ce plan. Ce fait peut ne pas être significatif, mais il est un fait néanmoins. Il me semble qu'il pourrait être lié au thème suivant : l'ambigüité du récit est mise en relief par la beauté et la régularité de la poésie.

Ambigüité et duplicité.

La pièce *Richard II* présente de nombreuses ambigüités ; on pourrait dire qu'elle est la pièce dont le thème est l'ambigüité, si ce n'était qu'il y avait une pièce de Shakespeare qui est encore plus et mieux consacrée à l'ambigüité, *La Comédie des erreurs*. On pourrait dire cependant, pour reprendre ce titre, que *Richard II* est *La Tragédie des ambigüités*. Or il y a au moins quelques niveaux d'ambigüité, lesquels sont liés entre eux.

L'ambigüité de base vient du fait qu'il y a dans cette pièce deux monarques : Richard II et Henri IV. Or par définition, et comme le signale l'étymologie du mot, un monarque est unique. Mais dans les faits que présente cette pièce, les choses sont plus compliquées. Toute la pièce tourne autour du fait qu'à cette époque, l'Angleterre n'a pas un monarque, mais deux et qu'il faut régler cette ambigüité.

Il y a une scène brève au point d'être insignifiante, qui dit tout sur ce point (V.4). Exton, pour faire plaisir au roi, tuera le roi. On notera qu'il dit deux fois, « deux fois ». De plus, dans le texte de Shakespeare, Richard est appelé King Richard dans les deux premiers actes, et Henri est appelé King Henri dans le cinquième acte. Or dans les actes troisième et quatrième ni l'un ni l'autre n'est appelé roi : au lieu d'y

avoir deux rois, il n'y en a aucun. Ce qui est une autre façon de signaler l'ambiguïté qui vient de la dualité des rois.

Mais il y a une deuxième ambiguïté. Or la deuxième ambiguïté est double. C'est l'ambiguïté du statut ou même de l'être de Richard et du statut et de l'être de Henri. Dès le milieu de la pièce, Richard n'est plus le roi, et pourtant il l'est encore. On le voit dans plusieurs scènes, dans des scènes différentes, où il annonce qu'il n'est plus roi : une seule scène aurait suffi. Il faut plusieurs scènes parce que, même quand il dit qu'il n'est plus le roi, il l'est encore ; il faut plusieurs scènes, parce que le passage d'un roi à un autre est progressif ; il faut plusieurs scènes, parce que Richard ne croit pas, ou croit peu à peu, qu'il n'est plus roi.

En quel sens ? Il y a sans aucun doute le sens psychologique : puisqu'il est né roi, il ne peut pas s'imaginer autre que roi, même quand il dit s'imaginer autre. Prenons l'exemple de quelqu'un qui changerait de nom à l'âge de quarante ans. Même si cette personne répond à son nouveau nom, même si elle répudie son ancien nom, il y a quelque chose en elle, et souvent ce qui semble être le plus vrai en elle, qui répond encore à l'ancien nom. Pour le dire autrement, mon premier nom est mon vrai nom, celui qui dit le vrai moi, c'est le nom que j'ai eu pour les gens qui m'ont connu enfant, celui que j'avais lors de mes premiers amours, celui que j'avais quand j'étais vraiment vivant, c'est-à-dire jeune et vigoureux.

Mais il y a une autre raison plus grave pour tenir compte des hésitations de Richard, une raison sur laquelle il revient sans arrêt : il ne peut pas décider d'être autre chose qu'un roi parce que ce n'est pas sa

décision qui a fait de lui un roi. Il est roi par la volonté de l'Angleterre (par la terre dont il parle en III.2) ; il est roi par le sang, parce qu'il est le fils ou le petit-fils du roi précédent ; il est roi par l'onction royale, et donc par la volonté de Dieu. De ces trois données, c'est la troisième dont il parle le plus. Mais elle contient les deux autres en autant que Dieu est la cause du ciel et de la terre, qu'il est le maître de la nature et de l'histoire, de la grâce et de la vie après la mort. Or comment Richard peut-il dire : « Je ne suis pas le roi » quand ce n'est pas par sa décision, mais par la volonté de Dieu qu'il est devenu roi ? Comment peut-il dire « Je cesse d'être roi » quand il n'y a que Dieu qui peut le faire, ou la religion, ou même rien du tout. Car parce que Dieu est éternel ou hors du temps, qui peut annuler le sacre du roi ?

À l'ambiguïté du statut de Richard correspond l'ambiguïté du statut de Henri. Tout ce qui a été dit au sujet de Richard devrait être dit au sujet de Henri. Henri ne peut pas devenir roi parce qu'il le veut : il faut trouver un autre fondement. Lequel ? Ce n'est jamais clair durant la pièce. Il faudrait ajouter une autre question : quand devient-il roi ? Cela n'est pas clair non plus, en raison de l'obscurité du fondement ou de la cause de la transformation de Henri. Mais on pourrait offrir quelques hypothèses. On pourrait dire qu'il le devient quand Richard abdique, ou quand Richard meurt. Je crois qu'il faudrait plutôt dire que cela a lieu en V.3, qui a lieu entre l'abdication finale et l'assassinat.

La scène finale est une scène folle. On la joue souvent de façon comique, parce qu'elle est extravagante : un homme, Aumerle, s'agenouille devant

Henri et lui demande pardon d'avoir trempé dans un complot contre lui ; son père s'agenouille devant le même Henri, en lui demandant de punir son fils parce qu'il a voulu s'attaquer au roi ; la mère du traître, et l'épouse de celui qui demande au roi de punir le traître, s'agenouille devant le même Henri, en lui demandant de faire grâce à son fils et de ne pas écouter son époux parce qu'il est le roi, et il a l'autorité sur tout. À la fin, Henri pardonne à Aumerle. Mais on voit qu'il est considéré comme le roi par les trois ; on lui demande de se protéger en tant que roi, et on lui demande de pardonner en tant que roi ; un homme le considère plus important que son fils et sa femme lui demandent d'être une autorité supérieure à un père de famille.

Voilà donc pour deux niveaux d'ambigüité. Mais il y en a un troisième, qui est en grande partie la conséquence des deux premières. Cette ambigüité est l'ambigüité que les hommes produisent : elle s'appelle la duplicité. La duplicité, c'est le fait d'être double, c'est le fait d'entretenir ou de créer des ambigüités. On est double quand on dit le contraire de ce qu'on pense, de façon à cacher la pensée par les mots ambigus, ou qu'on dit à l'un le contraire de ce qu'on dit à un autre, mais de façon à ce que les deux ne se consultent pas ou ne peuvent pas deviner qu'on parle à l'un autrement qu'à l'autre, ou quand on dit une chose et qu'on en fait une autre, mais sans que ça ne paraisse trop. La pièce *Richard II* est une pièce non seulement d'ambigüité, mais encore de duplicité.

Cela apparaît de façon évidente dans les premières scènes, celles qui constituent le premier acte. Dans la première scène, on voit Bolingbroke qui accuse Mowbray de plusieurs crimes, mais surtout d'avoir

trempe dans la mort du duc de Gloucester. Les deux hommes refusent de céder devant le roi Richard et devant le duc de Lancaster, Jean de Gand. Le roi accepte qu'il y ait un affrontement entre les deux hommes pour savoir lequel dit vrai. Cette scène est grandiose, ritualisée, chevaleresque. Dans la scène suivante, le duc de Lancaster, Jean de Gand, reconnaît que le roi, son neveu, est responsable de la mort de son frère le duc de Gloucester. Il fait comprendre aussi que tout le monde le sait ou s'en doute, et surtout son fils Henri. Mais alors la scène précédente est pleine de faussetés, et la scène deuxième révèle les duplicités nombreuses de la scène première. Le roi est un tueur et non pas un roi juste : tout le monde le sait, mais personne ne le dit ; Henri attaque Mowbray, mais vise le roi : tout le monde le sait, mais personne ne le dit. On note alors que Mowbray ne dit jamais qu'il n'a pas tué le duc de Gloucester, mais il prétend qu'il est fidèle au roi : en y repensant cela va ensemble puisqu'il a tué Gloucester à la demande du roi. Je répète : l'effet final de la deuxième scène est de renverser le sens de la première scène ou d'en révéler l'ambiguïté et la duplicité de plusieurs de ceux qui s'y trouvent.

La troisième scène est une sorte de reprise de la première, mais cette fois, on est au fait que la chevalerie et la religion sont, ou peuvent être, des paravents mensongers : tout paraît faux d'emblée. Or la fausseté augmente même dans la troisième scène, parce que le roi, qui avait décidé de laisser tout entre les mains de Dieu par une épreuve chevaleresque, annule la confrontation des deux champions à la dernière seconde pour exiler Mowbray et Bolingbroke.

Mais il montre plus de bonté pour Bolingbroke que pour Mowbray, et change tout de suite sa décision initiale, pour la modifier encore en ce qui a trait à Bolingbroke. Quand Bolingbroke quitte la scène, il part avec ses amis, dont Aumerle. Or Mowbray dit au roi qu'il lui a toujours été fidèle et qu'en l'exilant, il le rendra muet. On devine tout de suite qu'il y a là une allusion au fait que Mowbray est le meurtrier du duc de Gloucester et que Mowbray pourrait le révéler, à moins d'être exilé comme il l'est.

La scène suivante, la quatrième, renverse encore une fois les choses. Le roi Richard parle avec Aumerle qui se moque de l'exil de Bolingbroke, son cousin, et ajoute qu'il feignait la tristesse, alors qu'il était bien heureux de voir partir Henri. On apprend alors que le roi aussi voulait se défaire de Bolingbroke. Donc la scène précédente devient une tactique pour se défaire de deux personnes gênantes. On apprend aussi que le roi a besoin d'argent et qu'il serait satisfait de prendre les biens du duc de Lancastre et donc de voler le successeur de Jean de Gand, Henri Bolingbroke.

On pourrait dire que tout ce que cela indique, c'est que le monde politique, et peut-être la vie, est rempli de duplicité. Sans doute... Mais cela fait contraste avec la grande religiosité de la pièce. La religiosité et la duplicité peuvent-elles avoir un lien secret ? Nous y reviendrons en parlant de Richard et de Henri.

Il ne suffit pas de signaler les ambiguïtés et les duplicités de *Richard II*: il faudrait se poser la question de la nature de la duplicité et de l'ambiguïté ? Ou encore poser la question : quelle est le rôle ou la part de l'ambiguïté dans la vie ? En gros, on pourrait dire ceci :

en autant qu'il y a des compétitions entre les êtres humains, il y a de l'ambiguïté du pouvoir, du fait que quelqu'un peut perdre ou gagner du pouvoir ; de plus, en autant que nous sommes des êtres qui changent, nous sommes des êtres soumis à l'ambiguïté de la nature. L'adolescence est un bon exemple de cette dimension de la réalité humaine. Être adolescent, c'est ne plus être un enfant et ne pas être un adulte ; c'est aussi être les deux moments en même temps. De plus, ces deux ambiguïtés naturelles disposent à l'ambiguïté morale ou à la duplicité. Chacun a déjà eu l'expérience d'aimer ; chacun a aussi eu l'expérience de ne plus aimer. En conséquence, chacun a eu l'expérience de l'entredeux, qui exige, ou du moins rend possible ou expédient, le mensonge. À la question : « M'aimes-tu ? », on peut répondre « Oui » quand on aime, et « Non » quand on aime plus. Mais que répondre quand on est dans l'entredeux ?

Richard.

On peut dire plusieurs choses au sujet de Richard : il est malhonnête, comme on l'a déjà dit ; il est faible ; il est un vrai chrétien. Je ne reviendrai pas sur sa malhonnêteté dont j'ai déjà dit quelque chose. Je focaliserai sur les deux autres points.

Le roi est faible. Dès le début, on le voit incapable de calmer Mowbray et Bolingbroke. Il préférerait que cette scène dérangeante disparaisse : il ne veut pas qu'on suggère même par allusion qu'il est responsable de la mort de son oncle, duc de Gloucester ; il voudrait étouffer l'affaire, mais il ne le peut pas. Sa faiblesse devient encore plus évidente plus tard quand il revient d'Irlande : il n'a pas d'armée ; devant ce qui lui reste

d'hommes, il s' imagine que Dieu le protège ; mais il abandonne aussitôt qu'il voit que Bolingbroke est bien entouré. De plus, il est faible parce qu'il change d'idée de façon régulière et parce qu'il se plaint sans arrêt. Le seul moment où il paraît un peu vaillant est lorsqu'il affronte ses meurtriers : il en tue deux avant d'être assassiné par Exton. Mais en mourant, il annonce qu'il monte au ciel au lieu de maudire son ennemi Bolingbroke, ou plutôt Henri IV.

Or la faiblesse du roi doit être expliquée. Il me semble que l'explication pourrait être liée à son christianisme. Il est roi par la volonté de Dieu, c'est là sa force... Et c'est une force efficace sans aucun doute. Mais est-elle suffisante ? Toute la pièce indique que non. Et même qu'il est faible en partie parce qu'il repose trop sur la force de la religion : il n'a pas de force personnelle.

En revanche, à mesure que la pièce avance, les ressemblances entre Richard et le Christ se multiplient : il parle de lui, il parle comme lui, il agit comme lui. La scène la plus forte est sans doute la rencontre entre le roi déposé et la reine (V.1). D'ailleurs, dans cette scène, la reine le dispute : il n'est plus roi, il est devenu humble (elle lui reproche son humilité, qui est une des grandes vertus chrétiennes). Le roi lui répond qu'elle doit partir, mais qu'elle doit se souvenir de lui et pleurer sur son sort. On dirait qu'on assiste à une sorte de passion du roi Richard, qui imite celle du Christ, son chemin de la croix, et sa rencontre avec les femmes saintes qui pleurent sur lui. Tout cela est beau (on découvre l'homme *sous* le roi), mais troublant (l'homme sous le roi avait-il l'étoffe d'un roi ?).

Pour le dire autrement encore, soit à la façon de Francis Bacon et revenir au problème de la psychologie de Richard: « Un des docteurs, de l'Italie, Nicolas Machiavel, a eu l'audace de mettre par écrit, et presque en mots clairs, *que la foi chrétienne avait laissé les bons devenir la proie d'hommes tyranniques et injustes*. Ce qu'il dit parce que, de fait, il n'y a jamais eu de loi ou de secte ou d'opinion qui ait exalté la bonté autant que la religion chrétienne. » Nous reviendrons sur Machiavel en parlant de Henri.

Quoiqu'il en soit de la psychologie du personnage de Richard, il faut dire ceci: dans la personne du roi Richard, c'est une ancienne morale et une ancienne politique, et finalement une ancienne façon de concevoir la vie, qui meurent; c'est la conception médiévale, chevaleresque et innocemment chrétienne qui est révélée inadéquate, du moins pour cette époque. Saura-t-on découvrir une autre façon de voir les choses, moins innocente, mais solide, peut-être plus profonde, mais encore efficace ?

Henri Bolingbroke.

Quand on examine le personnage de Henri, on remarque qu'il n'est pas faible comme Richard, mais qu'il est opaque: on ne sait jamais tout à fait ce qu'il veut, mais cela tient moins à son indécision qu'à ses calculs. Veut-il s'attaquer à Mowbray, ou s'attaquer au roi dans la première scène? Veut-il réclamer son droit, ou s'attaquer au roi quand il revient en Angleterre? Veut-il punir des traîtres à la nation, ou s'attaquer au roi quand il fait exécuter Bagot et les autres? Veut-il s'attaquer à des rebelles gallois, ou s'attaquer au roi quand il se rend au pays de Galles? Veut-il seulement

exprimer son malaise d'être roi sans être roi, ou veut-il que quelqu'un tue le roi, quand il se plaint devant Exton? Chaque fois, il prétend qu'il n'en veut pas à l'autorité, au pouvoir ou à la personne de Richard.

Pour ne prendre qu'un exemple, les raisons que donne Henri pour mettre à mort les hommes du roi (III.1) paraissent fausses. Certes, il n'y a pas de dissension entre le roi et la reine. Et c'est le roi qui a pris les biens de Henri, et non ses flatteurs. Au fond, pourrait-on dire, il vise toujours le roi, mais sans le dire. Que veut Henri? Que pense Henri? On peut noter qu'il ne prononce aucun soliloque: c'est le seul personnage important à agir ainsi, c'est-à-dire à se taire.

Du temps de Shakespeare, il y avait une nouvelle façon de penser les choses politiques qui prenait de l'ampleur. On appelle cette nouvelle façon le machiavélisme, à partir du nom de Nicolas Machiavel, auteur du *Prince*, entre autres. Il est clair que les livres de Machiavel étaient lus du temps de Shakespeare. Il est à peu près certain que Shakespeare les a lus. Il est sûr qu'il mentionne Machiavel à quelques reprises. On résume la pensée de Machiavel en la trahissant par des phrases comme « la fin justifie les moyens ».

En tout cas, Shakespeare, sans être machiavélien quant à la solution du problème des choses politiques et quant à la vision de la nature de l'homme, cautionne par l'anecdote de la pièce *Richard II* au moins quelques phrases du *Prince*: « Par conséquent, que nos princes, qui étaient demeurés dans leur principauté de nombreuses années, n'accusent pas la fortune, parce qu'ils l'ont ensuite perdue, mais qu'ils accusent leur paresse... » Et: « Il ne m'est pas inconnu que beaucoup

ont eu et ont l'opinion que les choses du monde sont gouvernées par la fortune et par Dieu, de sorte que les hommes ne peuvent les corriger par leur prudence, qu'au contraire ils n'y ont aucun remède à apporter et pour cette raison ils pourraient juger qu'il n'est pas nécessaire de lutter contre le situation, mais plutôt de se laisser gouverner par hasard.» Et : «Un prince doit donc avoir grand soin qu'il ne lui sorte jamais de la bouche une chose qui ne soit pas pleine [de qualités aimables] et qu'il ne paraisse, à le voir et à l'entendre, toute pitié, toute foi, toute intégrité, toute humanité, toute religion. Et il n'y a rien de plus nécessaire que paraître avoir cette ultime qualité. Les hommes en général jugent plus par les yeux que par les mains, parce qu'il appartient à tout un chacun de voir, mais à peu d'hommes de sentir. Tout un chacun voit ce que tu parais être, peu sentent ce que tu es...» Les deux premières phrases s'appliqueraient très bien à Richard. Et la dernière à Henri.

Un dernier mot.

On dit souvent que Shakespeare ne pouvait pas dire certaines choses dans ses pièces. On prétend, par exemple, qu'il ne pouvait pas parler de l'égalité des femmes et des hommes parce que cette opinion était inacceptable. Ou qu'il ne pouvait pas défendre la démocratie comme solution politique parce qu'il vivait sous une monarchie. On suggère aussi que non seulement il ne pouvait pas dire ces choses, mais encore qu'il ne pouvait pas les penser, toujours parce qu'il vivait à son époque et dans son milieu. Je crois que cela, les deux prétentions, est faux parce qu'il y a bien des endroits en Shakespeare où ces thèmes, et

d'autre tout aussi intempestifs, sont touchés et où son avis est assez clair, et assez conforme à ce que nous croyons, mais sans y avoir beaucoup réfléchi. Je suis donc d'avis que Shakespeare était capable de penser, et de parler, par-delà les opinions de son siècle. Je suis bien moins sûr que la très grande majorité de mes concitoyens en sont capables.

Mais il y a une chose qu'il faut admettre en lisant les pièces historiques, soit les pièces anglaises : Shakespeare ose aborder des sujets chauds de son époque. La question de la légitimité d'un roi, de l'injustice d'un roi et de la possibilité de déposer un roi (ou une reine) est le fond de toutes les pièces anglaises. Or du temps de Shakespeare, on (la reine Elizabeth) jetait en prison ou même mettait à mort les gens qui traitaient de ces questions. On peut toujours dire que Shakespeare était assez rusé pour présenter ses réflexions dans des pièces de théâtre et ainsi se protéger ; il n'en reste pas moins qu'il a montré un courage énorme, et une curiosité audacieuse, et une cohérence énergique dont la plupart d'entre nous sommes peu capables. Car il y a une façon bien simple d'éviter tout à fait la colère d'Elizabeth, soit en taisant.

I Henri IV

Remarques introductives.

Le personnage le plus intéressant de cette pièce n'est pas Henri IV : il n'est pas très présent (c'est encore plus vrai de la deuxième des pièces qui portent son nom) ; il intéresse moins que Hal et que Hotspur, par exemple :

la victoire sur Hotspur est moins une victoire de Henri que de Hal. Henri V, qui dans *Henri IV*, s'appelle Prince Hal ou Harry, est bien plus important que son père quand au contenu de la pièce (cela est encore plus vrai de la deuxième pièce) : le roi à venir est le sujet de la pièce plutôt que le roi qui règne. De plus, en attendant que Hal remplace son père, celui qui remplace le père de Hal, celui qui remplace Henri IV, est Falstaff.

Il faut parler de Sir John Falstaff. Il n'y a aucun autre personnage de Shakespeare qui apparaît dans autant de pièces. Il est un personnage dans trois pièces historiques, où il est un personnage dominant au moins dans deux d'entre elles, et une comédie, dont il est le personnage principal : *Les Commères de Windsor*. Quand la reine Élisabeth a appris la mort de Falstaff dans *Henri V*, elle a demandé, semble-t-il, ou elle a exigé, puisque c'était la reine, que Shakespeare ressuscite le personnage. En un sens, c'était facile parce que le personnage n'a jamais existé : Falstaff est un personnage fictif dans des pièces de théâtre qui prétendent à être historiques. Voilà une première indication de la bizarrerie intrigante de sir John Falstaff.

Qui est Falstaff ? Il est vieux de corps, mais il est jeune d'esprit. C'est un chevalier, mais un hors-la-loi. Il est dégoûtant, et pourtant attirant. Il est grossier, et pourtant raffiné et éduqué. Il est menteur, et pourtant dit des choses bien vraies. Il est trompeur et manipulateur, buveur, chanteur de pommes, voleur, lâche, laid, et inoubliable. Qui est-il ? Une énigme. Or dans la pièce *Henri V*, on décrit sa mort : il meurt comme Socrate dans le *Phédon* de Platon. Cet indice me semble significatif : il est paraît être l'éducateur du

prince Hal, et ressemble donc depuis le début à Socrate, un autre personnage bien mystérieux et contradictoire.

Je vous suggère donc de bien examiner Falstaff. D'abord parce que Shakespeare tient à ce personnage, qui est par ailleurs un de ses personnages les plus populaires. Il est le Scapin ou le Sganarelle de Shakespeare. Mais aussi parce qu'il est fascinant. Et enfin parce qu'à travers lui, on est amené à réfléchir à la question de l'éducation d'un prince.

Remarque initiale II.

À la fin du dernier cours, j'ai présenté une première fois *I Henri IV*. Après avoir repensé à ce que j'ai dit, je voudrais corriger un peu. J'ai dit que la pièce ne portait pas sur Henri IV. C'était une exagération : la pièce porte sur Henri IV, le vainqueur de Richard II, sur le point crucial qui est celui de sa légitimité. Henri se fait dire plusieurs fois qu'il a volé le pouvoir, que le pouvoir appartient vraiment à Mortimer, que la rébellion menée par Hotspur est légitime. Il n'en reste pas moins que la pièce ne présente presque pas Henri IV et qu'elle présente la solution du problème de Henri à travers la personne du prince de Galles, Prince Hal, celui qui deviendra Henri V.

De plus, j'ai beaucoup insisté sur Falstaff avec raison jusqu'à un certain point. Mais je tiens à dire que mon idée de la pièce *I Henri IV* était influencée par *II Henri IV*, où Falstaff est encore plus présent (il est dans une scène sur deux, la pièce étant construite au complet par un va-et-vient entre le monde politique des deux Henri et le monde apolitique de Falstaff). De plus, et surtout, j'ai dit que Falstaff était un personnage

obscène. Je tiens à corriger ce que j'ai dit alors : Falstaff est grossier, voleur, menteur, goinfre, moqueur et tout ce qu'on voudra, mais il n'est pas très obscène. Hotspur est plus obscène que lui, et *Roméo et Juliette* est un pièce plus obscène (ou sexuelle) que *I Henri I*.

Enfin, je n'ai presque pas parlé de Hotspur qui est un personnage au moins aussi important que Falstaff. Ma seule excuse était que je n'avais pas le temps de parler de tout : j'essaierai de corriger le défaut de la dernière fois en parlant des rebelles.

Remarques des étudiants.

Résumé de la pièce.

Acte I. Le roi Henri croit avoir atteint la paix en Angleterre. Aussi parle-t-il d'une guerre sainte hors des frontières de son pays. Les messagers rapportent à Henri diverses situations militaires difficiles sur les frontières de son royaume, en pays de Galles et en Écosse. La victoire de Hotspur contre les Écossais rappelle au roi le comportement scandaleux de son fils. En revanche, Hotspur, incité par d'autres, semble-t-il, retient une partie des fruits de sa victoire, ce qui préoccupe le roi. – Hal et Falstaff badinent au sujet de leur vie dissolue. On organise un vol auquel Hal refuse de participer. Mais Poins l'embarque dans une farce pour se moquer des voleurs. Laisse seul, Hal explique qu'il joue à être dissolu pour pouvoir mieux paraître quand il sera temps d'être sérieux. – Worcester est repoussé par Henri à cause de son attitude sans respect. Hotspur explique comment on a pu lui faire

dire des mots méprisants au roi. Henri signale que Hotspur exige que le roi rachète Mortimer qui est fait prisonnier, ce qu'il ne veut pas faire pour un rebelle. Hotspur défend Mortimer, mais le roi exige qu'on lui envoie ses prisonniers. Hotspur, irrité, critique Worcester et Northumberland pour avoir soutenu Henri contre Richard et ne veut pas entendre le plan de Worcester avant quelque temps. Celui-ci suggère d'organiser les forces latentes contre Henri, lequel ne pourra jamais avoir une pleine confiance en des hommes forts comme eux.

Acte II. Dans la cour d'une auberge, Gadshill contacte le valet de chambre qui lui confirme qu'il y a de riches victimes qui sortent bientôt de l'auberge. – Les voleurs s'organisent, puis volent les voyageurs. – Hal et Poins volent les voleurs. – Hotspur s'irrite de lire certaines des réponses à ses demandes auprès de différents lords. Son épouse, qui devine ce qui se trame, est triste de perdre l'affection de son homme. Hotspur refuse de se confier à elle et annonce son départ. – Hal joue avec Francis le sous-serveur. Il joue avec Falstaff qui ment au sujet de ce qui lui est arrivé. Avec l'argent volé, on fête. On apprend les nouvelles de la rébellion. Falstaff et Hal jouent les rôles du roi et du prince. Hal répond au shérif pour éviter l'arrestation de ses copains du moins à court terme.

Acte III. Devant Mortimer, Hotspur et Glyndwr s'affrontent. Les trois rebelles divisent l'Angleterre sur laquelle ils règneront après avoir vaincu Henri. Hotspur n'est pas satisfait et irrite les autres. On lui suggère d'être moins irritant et irritable. La femme de Mortimer et Mortimer, qui ne se comprennent pas, se disent adieu. On écoute de la musique, Hotspur badine avec

son épouse et les rebelles partent. – Henri dispute Hal : il est trop pris par les plaisirs, trop près du peuple, pas assez militaire, pas assez semblable à Hotspur. Hal répond qu'il fera ses preuves à la guerre et qu'il tirera sur lui en défaisant Hotspur toute la gloire de ce jeune prodige. Le roi organise la réaction royale aux menées des rebelles. – Hal passe voir Falstaff et lui offrir un rôle dans la guerre à venir. Après avoir écouté les loufoqueries de son ami, il part remplir son rôle de prince de Galles.

Acte IV. Hotspur apprend que son père est malade et ne peut pas arriver avec ses soldats. Il s'en réconforte, ce que Worcester refuse de faire. On annonce l'arrivée imminente des forces du roi, puis le fait que Glyndwr n'arrivera pas pour encore deux semaines. – Falstaff se moque des soldats qu'il a racolés. Il badine avec Hal et Westmorland au sujet de la guerre. – Hotspur et Douglas veulent engager la bataille au plus tôt. Le roi offre aux rebelles l'occasion de se retirer satisfaits sans bataille. Hotspur rappelle sa version de la montée de Henri : il accuse Henri d'avoir multiplié les crimes et les erreurs. Il promet d'envoyer le lendemain quelqu'un pour expliquer les demandes des rebelles. – L'archevêque de York organise la résistance au cas où Hotspur ne serait pas assez fort pour vaincre le roi.

Acte V. Worcester répète les griefs des rebelles. Le roi rejette leurs prétentions et offre la paix. Hal offre de se battre en duel contre Hotspur pour sauver des vies. Hal parle avec Falstaff qui ne veut pas mourir. Ce dernier se moque de l'honneur. – Worcester refuse de dire à Hotspur ce que le roi a offert. Celui-ci décide d'aller à la guerre et encourage ses soldats. – Douglas

tue Blunt qui feint d'être le roi. Après une nouvelle tirade contre l'honneur, Falstaff refuse d'aider Hal qui a besoin d'une épée. – Le roi et les siens se regroupent pour retourner à la bataille. Hal sauve son père qui luttait contre Douglas. Hal confronte Hotspur et gagne, pendant que Falstaff feint la mort pour éviter Douglas. Hal fait l'oraison funèbre de l'un et de l'autre. Falstaff se lève et blesse le corps de Hotspur. Hal revient et, comme incrédule, examine la scène de la résurrection de Falstaff et le transport du corps de Hotspur. – Le roi condamne à mort Worcester. Hal demande qu'on gracie Douglas en raison de sa vaillance. L'armée du roi se divise en deux pour attaquer les restes des ennemis.

Mes remarques.

Une pièce politique et antipolitique.

La pièce I Henri IV est une pièce très politique. Mais elle est en même temps une pièce antipolitique. Elle est politique parce qu'elle parle de problème fondamental de Henri IV et de Henri V (la légitimité), parce qu'elle parle du problème de la rébellion politique et des qualités nécessaires pour régner. En somme, on reprend les thèmes de *Richard II*. Mais alors qu'en plus de ces choses, *Richard II* examinait et décrivait l'effet de la perte du pouvoir sur le roi, et qu'on se trouvait en fin de compte dans une tragédie, cette nouvelles pièce se moque de tout ce qui est politique (la loi, qui est la structure du monde politique, et l'honneur, qui en est le sentiment de base). On passe de la historico-tragédie *Richard II* à la historico-comédie *Henri IV*. À vrai dire, il n'y a rien qui pourrait ressembler à une tragédie ici,

puisque le personnage de Hotspur est extravagant et que l'histoire finit bien, du moins du point de vue du roi et de Hal, mais surtout cette pièce est pleine d'humour et d'un humour qui semble viser le monde politique pour s'en moquer. La scène la plus évidente est celle où Hal et Falstaff joue (c'est donc une pièce de théâtre dans la pièce de théâtre) le rôle de Henri IV.

Pour parler du politique, il faut parler d'abord de Henri IV et ensuite de Hotspur; pour parler de l'antipolitique, il faut parler de Falstaff. Mais il faut aussi parler de celui qui appartient au deux mondes: Hal. Selon Shakespeare, le futur Henri V est le prince parfait; cela devient clair dans la pièce *Henri V*. Pour Shakespeare, Henri V est le prince parfait, ou devient le roi parfait, parce qu'en tant que prince, il est capable de vivre dans le monde politique, tout en comprenant la critique du politique. Hal, du point de vue de Shakespeare, est plus grand que nous, gens ordinaires. Si Shakespeare avait connu les démocraties libérales, il aurait ajouté: plus grand que nous citoyens des démocraties libérales. Nous méprisons la politique et la guerre et la grandeur, alors que Hal est habile en politique, vaillant à la guerre et sensible à la grandeur, tout en connaissant les limites de ces choses; nous sommes cyniques en ce qui a trait aux choses politiques, alors qu'il les comprend; les hommes politiques sont cyniques en ce qui a trait aux choses non politiques, alors que Hal les comprend... Comprendre veut dire ceci: entourer, englober, saisir. Mais pour comprendre Hal, il faut comprendre ceux qui l'entourent... et aussi comprendre ce qu'il comprend.

Henri IV.

Le problème de Henri IV est signalé au tout début de la pièce : il est entouré de gens qui en veulent à son pouvoir, que ce soit les Écossais au nord ou les Gallois à l'ouest. Or il apprend que les Gallois sous Glyndwr ont vaincu une de ses armées. Même quand il règle le problème au nord par la victoire de Hotspur, cela lui cause tout de suite un nouveau problème : Hotspur refuse de se soumettre, lui rappelle qu'il dépend des forces de la famille Northumberland et réclame qu'il sauve Mortimer, qui a été capturé par les Gallois et qui est un des rivaux de Henri pour accéder trône anglais. Puis, tout de suite après, tous les ennemis du roi s'unissent : Mortimer, son rival, devient l'allié de son vainqueur gallois, Glyndwr, alors que Hotspur relâche l'Écossais, Douglas, qu'il a vaincu et capturé, et tous s'entendent sur la prise du pouvoir et la division de l'Angleterre.

Pour régler ces problèmes, Henri a deux handicaps de fond, tous les deux ayant affaire à la légitimité. Il y a le problème de sa légitimité à lui. On, c'est-à-dire plusieurs personnes et même lui, revient à plusieurs reprises sur ce problème, surtout vers la fin de la pièce : il est arrivé au pouvoir en se défaisant de Richard II, et il a dépendu lors de sa montée de différents chefs qui disent qu'ils ont été trompés (c'est peut-être vrai) et qui se disent en droit de le déposer. Quelle est la source de la légitimité d'un roi ? Le sang ? La religion ? Richard avait ses sources. Henri IV n'a pas cette légitimité : il a pris le pouvoir, il ne l'a pas reçu. En conséquence, il peut le perdre comme il l'a gagné, et même il peut le perdre parce qu'il l'a gagné et non reçu.

Le deuxième problème de Henri concerne la légitimité encore, la légitimité non pas en amont, mais en aval. Un roi légitime doit avoir des fils qui peuvent continuer sa tâche. En supposant que Henri IV est légitime, son fils Hal, le prince de Galles, ne se comporte pas en roi, ou plutôt en prince. C'est l'avis de tout le monde, du roi lui-même, de Hotspur, de Vernon, de Worcester, de Douglas, de Glyndwr, que Hal est indigne d'être roi. Or à travers l'indignité de Hal perce de nouveau le problème de la légitimité de tout roi : si un fils de roi n'est pas digne d'être un roi, c'est qu'être roi n'est pas seulement affaire de sang et de religion. En somme, le problème de la pièce Richard II est reconduit par la pièce qui la suit non seulement par les difficultés politiques de Henri IV, mais par les défauts de Hal ou, sinon par ses défauts, par ses comportements qui laissent deviner des défauts. Or je le rappelle le problème de la légitimité des rois (et d'Elizabeth en particulier) était un problème grave en Angleterre du temps de Shakespeare.

Et le problème de la légitimité du pouvoir est un problème de notre temps aussi. Deux exemples : que vaut la démocratie quand les gens qui sont la source du pouvoir, le peuple, ne sait pas au sujet de quoi il vote, ne s'informe presque pas et vote peu ? que valent nos hommes politiques quand nous pouvons prouver qu'ils sont des menteurs, des profiteurs, des manipulateurs, et qui ne peut pas le prouver en un tournemain ? Nous évitons ces deux questions de toute sorte de façons, par exemple, en faisant semblant que ce sont seulement les membres des partis pour lesquels nous ne votons pas qui sont menteurs et profiteurs et manipulateurs... Alors qu'il est évident qu'ils le font

tous. En racontant la situation de Henri IV, Shakespeare met ses spectateurs devant un problème qui est encore valide aujourd'hui.

Hotspur.

Le problème de la légitimité de Henri IV et de Henri V est incarné par la personne de Hotspur: il remet en question l'accession au pouvoir de Henri IV; il est présenté comme le contraire du prince de Galles, le futur Henri V. D'ailleurs, les deux ont le même nom (Henri Percy et Prince Henri), tout en étant le contraire l'un de l'autre. En quoi Henri Percy est-il le contraire de Hal? D'abord parce qu'il est efficace et ensuite parce qu'il vit pour l'honneur. Donc il faut conclure, ou on est tenté de conclure, que Hal n'est pas fier et qu'il est inefficace. La scène où Henri Percy se justifie devant Henri IV de n'avoir pas rendu ses prisonniers montrent bien qui il est: après une bataille terrible, il se fait poser des questions par un courtisan idiot; cela le met en colère et il juge sa colère justifiée. D'ailleurs, son caractère, son essence apparaît dans son nom ou son surnom: il est *Hot spur*, soit fier éperon ou éperon chaud. Il porte le nom *éperon* parce qu'il est un guerrier, mais il est *hot* (colérique), et il est colérique parce qu'il est fier.

Le même nom fait sentir autre chose au sujet de Henri Percy: il est peu intelligent, entre autres, parce qu'il se laisse emporté à la première occasion; ou encore, il ne comprend pas grand chose à ce qui se passe, parce qu'il est seulement un homme d'action. À plusieurs reprises, on lui dit de se calmer, par exemple, quand il se met en colère contre un de ses alliés, Glyndwr. Sans doute, a-t-il raison de prendre les

élucubrations de ce Gallois pour des folies, mais il n'a pas raison de se mettre en colère et surtout d'irriter quelqu'un dont il a besoin. À plusieurs reprises, on lui dit de faire un autre choix plus prudent. Une des scènes les plus révélatrices à ce sujet se trouve en II.4 : Hotspur refuse de dire à sa femme ce qu'il trame parce que, dit-il, les femmes ne savent pas garder un secret ; mais un peu plus tôt dans la même scène, on a appris qu'il a écrit à plusieurs nobles pour leur expliquer ses projets. En somme, Hotspur souffre du défaut dont il accuse les femmes.

D'ailleurs, son propre père n'a pas confiance en lui, et les nobles auxquels il a écrit ont presque tous refusé d'embarquer dans le complot secret, qui n'en est pas un parce que tout le monde le connaît et que personne, ou peu de gens, veulent s'en mêler. De plus, son allié principal Worcester, celui dont il se sert comme truchement auprès du roi Henri, lui ment sans que Hotspur ne s'en rende compte. Et quand on examine bien, on se rend compte que c'est Worcester qui mène le complot depuis le début. Hotspur n'est pas très intelligent. Hotspur est une sorte de Brutus, moins intelligent, moins noble, qui n'est pas admiré par Worcester le nouveau Cassius.

Il y a un moment à la toute fin de la pièce où, en mourant, il se rend compte, peut-être, qu'il a été une dupe. Il commence en regrettant de perdre sa vie, sa jeunesse, dit-il, puis il continue en disant que la vie sans honneur ne vaut rien, pour finir en disant que la vie en général est la dupe du temps... Je note que Hotspur ne finit pas sa dernière phrase... Il meurt sans dire ce qu'est la mort, et Hal finit sa phrase pour lui. Que dit Hal ? L'ambition est problématique...

Par opposition à Hotspur, et pour mieux comprendre Hotspur, il faut noter que Worcester est intelligent et capable de réfléchir avant d'agir : il ne dit pas à Hotspur que le roi offre des conditions de paix, parce qu'il sait que cela est un mensonge. Il sait que le roi ne pourra pas respecter ce qu'il dit même en supposant qu'il soit sincère : il est impossible qu'un homme au pouvoir face confiance à des gens qui ont tenté de l'abattre. Il ajoute même que Hotspur pourrait s'en tirer seulement parce que le roi aura deviné que Hotspur n'est pas assez intelligent pour mener une rébellion officielle. Ce qui revient à dire, encore une fois, que Hotspur n'est pas intelligent.

En quoi n'est-il pas intelligent ? Il ne comprend pas les autres, leurs motifs, leurs natures... Il est tout à fait pris par lui-même, ou il est incapable de comprendre quelqu'un qui est différent de lui, ou il ne savait pas que les gens différents de lui sont nécessaires, ou intéressants, ou dignes de vivre. Il est un aristocrate borné. On peut être un aristocrate borné, comme Hotspur, mais on peut aussi être un démocrate borné, ajouterai-je tout de suite. Le fait important pour nous qui regardons Hotspur n'est pas qu'il est un aristocrate, ou un soldat, mais qu'il est borné.

Je crois que, de l'avis de Shakespeare, ce défaut est grave ; je crois que, de l'avis de Shakespeare, le théâtre peut servir à rendre plus intelligent en amenant les spectateurs à comprendre des gens différents d'eux, les aristocrates comprenant les petites gens et leur nécessité, et les démocrates comprenant les grands personnages et leur nécessité.

Falstaff.

Avant de parler du prince Hal, il faudrait dire aux moins quelques mots au sujet de Falstaff.

Falstaff est le contraire de Henri IV et de Hotspur : le roi est le principe de l'ordre et de la loi, alors que Falstaff est un principe de désordre et de crimes ; Hotspur est le champion militaire et emporté par l'honneur, alors que Falstaff est un buveur, un mangeur (combien de fois parle-t-on de sa taille ?) et un bien mauvais soldat, alors qu'il méprise l'honneur et ne croit qu'en la vie physique et la vie présente : pour Falstaff, l'avenir, la gloire à venir, voire le ciel, ce n'est rien. Or Falstaff est l'ami de Hal. Ou plutôt, il donne à Hal l'occasion de comprendre bien des choses au sujet de la vie en général et de certaines sortes de gens en particulier, des gens qui forment la majorité.

Examinons deux moments de l'éducation de Hal par Falstaff. Falstaff est un voleur, un hors-la-loi. Et Hal vole le voleur. Qu'a-t-il appris en faisant cela ? Au moins ceci : les hors-la-loi se sentent coupables et donc sont moins forts qu'ils ne le semblent d'emblée. Ceci se révélera vrai dans la suite : les rebelles ne sont pas unis, ils se sentent mal d'attaquer le roi, ils sont inefficaces, ou moins efficaces que s'ils se sentaient légitimes. Car les rebelles s'opposent les uns aux autres, se battent entre eux pour avoir des territoires plus grands, et sont affaiblis par le sentiment de faire quelque chose d'incorrect. Je serais tenté de dire qu'en gros les gens qui prennent des moyens illégaux pour arriver à leur fin sont moins intelligents que les autres. Cela n'est pas toujours vrai, sans doute... Puisque Henri IV a réussi...

Il n'en reste pas moins que Falstaff, tout en étant ridicule durant la scène où Hal le met devant sa lâcheté, se montre moins lâche que les autres, et surtout qu'il est si habile qu'il s'en sort presque, en disant qu'il a été lâche parce qu'il est un lion, que son instinct de lion lui a fait deviner qu'il avait à faire à un autre lion, à un lionceau, à un prince, fait pour remplacer le roi. Je le dirais comme ceci : en plus d'être une image de toutes les passions physiques, Falstaff est le porte-parole de l'intelligence. Le mot anglais pour intelligence est *wit* ; c'est le même mot qu'on emploie pour dire *humour*. *To have one's wits*, veut dire être sensé ; *to be witty* veut dire être comique. De la même façon, en français, on dit que quelqu'un a de l'esprit pour dire qu'il est comique, mais on dit aussi que l'esprit distingue les hommes des bêtes, en autant que l'intelligence ou la raison est l'esprit. Falstaff est le champion de l'esprit (*wit*) dans les deux sens du terme.

Je reprends. Falstaff est intelligent et drôle. On peut donc arriver à une deuxième scène de l'apprentissage du monde que fait Hal grâce à Falstaff. Ce n'est pas un hasard si, juste avant de rencontrer son père, Hal joue avec Falstaff à rencontrer son père. C'est tellement un jeu que Hal joue lui-même, alors que Falstaff joue son père, et ensuite les deux renversent les rôles (comme des comédiens), Hal jouant son père, le roi, (d'ailleurs un jour il deviendra roi), et Falstaff jouant Hal. Il n'en reste pas moins que Falstaff rappelle à Hal (c'est Falstaff qui parle souvent du fait que Hal sera bientôt roi) qu'il devra rendre compte de sa vie dissolue et que les excuses ne seront pas faciles à trouver.

La scène où Henri IV dispute son fils devient d'autant plus intéressante. Que répond Hal aux reproches de son père ? D'abord il lui dit que certains des reproches sont exagérés, ensuite il dit qu'il fera la preuve qu'il est tout à fait autre de ce qu'il s'est montré, et qu'il le fera sur le dos de Henri Percy, mais surtout il demande pardon tout simplement : il n'essaie pas de s'en sortir en se mettant en colère, ou en mentant, ou en faisant une plaisanterie.

Je tiens à rappeler que si Falstaff est spirituel, il est aussi grossier, et qu'à la fin, il est tout à fait méprisable : il feint la mort pour éviter la bataille, il laisse d'autres gens mourir à sa place, il blesse un cadavre pour en tirer profit. Or il est remarquable que Hal ne s'irrite pas alors qu'il voit tout ceci. Parce qu'il aime Falstaff ? Peut-être un peu. Mais surtout parce qu'il a une largeur de vue qui le rend capable de tolérer presque tout. Je tiens à annoncer qu'à la fin de *II Henri IV* quand Hal est devenu Henri V, Falstaff vient demander un emploi à son ami et le nouveau répond : « *I know you not, old man.* » Ce qui donnerait cette phrase terrible : « Je ne te connais pas, vieil homme. » Cela est déjà clair dans cette pièce : quand Falstaff demande à Hal de lui promettre un emploi quand il sera roi, le prince de Galles refuse... Le seul emploi qu'il lui propose en se moquant est celui de bourreau... Le job le plus ignoble de la société d'alors...

Prince Hal.

Il y aurait trop de choses à dire à son sujet. Je signalerai un ou deux points. Il est supérieur à son père et à Hotspur, parce qu'il connaît autre chose qu'eux, que le monde des aristocrates guerriers. Cela

est trop évident quand il s'agit de comparer Henri Percy et Prince Henri. Je m'en tiendrai donc au père et au fils. Son père est intelligent, mais il ne connaît rien que le pouvoir et la guerre. Il dit qu'il faut être admiré par le peuple, mais il ne dit jamais qu'il connaît le peuple, ni même qu'il a de la sympathie pour le peuple ; il ne semble pas capable de saisir que l'amour du peuple est un instrument politique. Il est clair au contraire que Hal connaît le peuple (l'hôtesse, les serveurs et le shérif) : il sait comment prendre soin d'eux. Son père sait qu'il faut prendre soin des nobles, mais Hal comprend que le pouvoir repose aussi sur les petites gens ou en tout cas que le pouvoir doit gérer le souci des petites gens aussi.

Henri ne craint pas la mort, mais il n'aime pas la guerre. Son père parle de la guerre tout le temps. Au début de la pièce, il dit en somme ceci : heureusement la guerre est finie en Angleterre (j'ai pris le pouvoir) ; donc nous pouvons aller en Terre sainte pour faire la guerre aux Infidèles ; mais malheureusement il y a des rebelles, il faudra donc faire la guerre avec eux. Il y a eu la guerre, il y aura la guerre, aussitôt qu'on aura fait la guerre. Joli programme politique ! À la fin de la pièce, après la victoire de Shrewsbury, il parle de faire la guerre contre ce qui reste des rebelles. Henri IV, comme Hotspur est un amoureux de la guerre.

Par opposition, on voit Hal, par calcul sans doute, mais aussi par respect des êtres humains, par pitié, faire grâce à ses ennemis... On dirait qu'il regarde tout le spectacle de haut... Il ne se met jamais en colère, mais il ne perd jamais de vue la différence entre les gens respectables et les salauds, entre les gens intelligents et les idiots.

Richard III

Remarques introductives.

Remarques des étudiants.

Résumé de la pièce.

Acte I. Richard décrit la situation de la famille de York, qui jouit du pouvoir. Il annonce qu'il veut continuer son travail pour arriver lui-même au trône. Il dit au revoir à George qui est envoyé en prison et lui suggère que ce sont les femmes d'Edward qui causent tous les problèmes. Hastings sort de prison et apprend à Richard que le roi est malade. Laissé seul, il s'explique et explique ses projets, dont celui d'épouser Anne. – Anne maudit le meurtrier de son mari et du roi. Richard et Anne s'affrontent, mais à la fin, elle consent à être son épouse, puisque Richard a tout fait, dit-il, par amour pour elle. Laissé seul, Richard s'étonne de son succès et ironise sur son pouvoir de séduction. – La reine Elizabeth s'inquiète de ce que une fois le roi mort, Richard sera le Protecteur de son fils. Le roi, dit-on, veut que Richard et la famille Gray s'entendent. Richard proteste qu'on le calomnie, puis il attaque la famille d'Elizabeth. Margaret les maudit tous, et ils le lui rendent, Richard le premier. Tous sont appelés auprès du roi. Laissé seul, Richard s'explique et explique ses tactiques durant la dernière scène. Il

envoie deux meurtriers auprès de George. – George raconte un terrible cauchemar, où il mourait et allait en enfer. Les deux meurtriers parlent de leur conscience, discutent avec lui de péché et de fautes et enfin l'un des deux l'assassine.

Acte II. Edward exige de tous qu'ils jurent devant Dieu de cesser de se faire du mal. Richard promet à son tour et leur apprend que George est mort. Edward regrette cette mort dont il est en partie responsable. Richard suggère à quelques lords que le clan de la reine en est la cause. – Les enfants de George expliquent à leur grand-mère, la duchesse de York, qu'Edward, selon Richard, a causé la mort de George. La vieille duchesse n'est pas dupe. Entre Elizabeth qui se plaint : Edward est mort. Les quatre se plaignent. Buckingham s'entend avec Richard pour séparer les enfants d'Edward de l'influence de la famille d'Elizabeth. – Quelques citoyens discutent avec perspicacité de la situation politique. – Elizabeth apprend que ces frères sont tenus en garde à vue par Richard.

Acte III. Le prince Edward se plaint d'avoir perdu ses oncles. On apprend qu'Elizabeth se cache dans une église avec son deuxième fils. On décide d'arracher le jeune duc de York des mains de sa mère. Le prince et ensuite le jeune duc de York parlent et badinent, durement, avec Richard. Buckingham et Richard sondent Catesby sur les membres possibles de leur complot. Richard promet le comté de Hereford à Buckingham. – Hastings repousse les craintes de Stanley face à Richard. Catesby sonde Hastings et le voit résolu de soutenir les jeunes princes contre Richard. Hastings, tout à fait sûr de lui, se réjouit de savoir qu'on mettra à mort les membres de la famille de

la reine. – Ceux-ci meurent en rappelant que Margaret les avait maudits et en demandant que Dieu les venge. – Hastings et d'autres discutent du couronnement du jeune prince. Richard paraît, entre dans la discussion, puis disparaît. Les autres discutent de l'humeur de Richard et la trouve bonne. Il revient, annonce qu'on a usé de sorcellerie contre lui. Hastings met en doute cette possibilité et est condamné à mort. Hastings se rend compte de son imprudence, prie Dieu, rappelle la malédiction de Margaret et annonce des temps difficiles pour l'Angleterre. – Buckingham et Richard jouent une scène devant le maire de Londres pour qu'il proclame à tous que la mise à mort de Hastings était justifiée. Richard envoie Buckingham préparer les esprits à la disparition des jeunes princes. – Un greffier porte l'accusation de Hastings en main et se plaint de la situation politique où tout est faux, mais personne n'ose le dire. – Buckingham raconte à Richard la réussite partielle de leurs arguments. Ils organisent une nouvelle mise en scène, où Richard refuse les offres de Buckingham pour des raisons religieuses, puis les accepte.

Acte IV. Elizabeth, Anne et la reine mère se rendent à la Tour de Londres voir les jeunes princes. Elles apprennent que Richard deviendra roi. Chacune part pour connaître son sort. – Richard demande à Buckingham d'assassiner les jeunes princes. Il refuse. Richard se trouve un autre assassin. Il se prépare à épouser sa nièce Elizabeth, la fille d'Edward. Buckingham demande sa récompense. Richard la lui refuse. – Tyrelle raconte comment les meurtriers ont été troublés par le massacre des jeunes princes. Richard apprend que les meurtres commandés sont accomplis.

Il résume tout ce qu'il a fait et ce qui lui reste à faire. On lui annonce que Buckingham se rebelle en pays de Galles et que Richmond doit atterrir au sud-est. Richard décide d'agir tout de suite pour les affronter à la guerre. – Margaret, l'épouse de Henri VI, Elizabeth, l'épouse d'Edward, et la reine mère, la duchesse de York, échangent des malédictions, mais s'entendent pour maudire Richard. La vieille duchesse maudit Richard qui passe par là. Richard et Elizabeth s'affrontent au sujet du mariage éventuel de Richard et d'Elizabeth, la fille d'Elizabeth. À la fin, il croit l'avoir gagnée. On lui apprend par deux fois que Richmond arrive avec des soldats, que ses ennemis s'organisent, puis comment Buckingham est défait et Richmond a atterri en Angleterre, mais dans des circonstances difficiles. – Lord Stanley explique pourquoi il ne peut pas se joindre aux rebelles. Mais il apprend que la reine veut qu'Elizabeth sa fille épouse Richmond.

Acte V. Buckingham va à sa mort en reconnaissant que ce n'est que justice divine. – Richmond et les siens avancent contre Richard, pleins de confiance. – Richard se prépare efficacement à la guerre. – Richmond prépare ses troupes pour l'affrontement. Il envoie un message secret à Stanley. – Richard, ayant fait tout ce qu'il faut pour la bataille du lendemain, s'endort. Richmond parle avec Stanley, qui lui promet sa neutralité lors de la bataille. Après une prière il s'endort. Les fantômes du prince Edward, du roi Henri VI, de George et de plusieurs autres maudissent Richard et souhaitent le bien à Richmond. Richard se réveille en sursaut : il est divisé contre lui-même. Richmond se réveille tout heureux, sûr de lui : il annonce à ses hommes qu'ils se battent pour le droit et

du côté de Dieu. – Richard, ayant surveillé ses alliés, s'adresse à ses hommes pour les encourager à la lutte. Il apprend que Stanley ne le soutiendra pas. – Au plus fort de la lutte, Richard cherche un cheval pour s'attaquer homme à homme à Richmond. – Richmond a gagné. Il reçoit la couronne de Richard des mains de Stanley. Richmond annonce la réconciliation de tous les Anglais et prie Dieu de donner la paix à l'Angleterre.

Mes remarques.

Les scènes folles.

La scène du premier acte entre Richard et Anne est loufoque en termes absolus. Mais en tant que confrontation théâtrale, c'est éblouissant. Y a-t-il là plus qu'un coup de théâtre et un bout de théâtre admirables ? Certes, il donne le ton à la pièce : Richard, vivant, comique, ironique, teinte toute la pièce. Si clé il y a, c'est que Richard fait croire qu'il aime Anne et qu'il la protégera. Pourquoi veut-il l'épouser ? Serait-ce pour taire les mauvaises langues qui parlent des ses meurtres ? Serait-ce pour se donner une femme, et ainsi créer une image de sobriété ? Il me semble qu'il y a chez lui quelque chose du funambule politique, ou du clown, ou du cynique : il se moque de tout et ce mariage est à la fois un tour de force et une moquerie.

Il y a au moins une autre scène tout à fait folle, mais d'une autre folie : celle où Margaret se promène en liberté et maudit tous les *royaux* qui profitent de son malheur. C'est puissant, mais c'est interminable et drôle à la longue. De plus, Richard est presque gentil à la fin. Il faut qu'il soit bien ironique. Et donc que d'une

façon ou d'une autre, cela ajoute à la tonalité cynique et moqueuse.

En revanche, avec cette scène de la malédiction, on se rend compte que *Richard III*, la pièce, ne parle que de Dieu. C'est comme si tous les personnages devenaient conscients, sur le tard, disons, d'avoir une conscience, ou d'être sous le regard de Dieu. Plusieurs continuent de faire le mal, ou de se faire du bien au prix de la vie des autres, mais ils le font pour ainsi dire religieusement. C'est comme si en fin de compte l'esprit religieux de Henri VI gagnait. C'est bizarre ou loufoque.

Dans la même ligne, le nombre de jurements chrétiens est étonnant. Même Richard jure six fois par saint Paul. D'ailleurs, quel peut bien être le sens de ce juron ? Il faut croire que le thème *caché* de cette pièce, si elle en est un, est celui de la religion. Après avoir fait une analyse *trop* machiavélique de la politique dans la tétralogie de Henri IV, Shakespeare pour ainsi dire rachète tout en insistant sur la rétribution divine, providentielle, chrétienne. Y a-t-il une seule pièce de Shakespeare qui parle du divin, je ne dis même pas de Dieu, autant que II.3. Un autre signe s'il en fallait que le thème du divin est crucial à la lecture de cette pièce. (J'ajoute tout de suite qu'il ne faut pas oublier que la première tétralogie (sur Henri IV) a été écrite après la seconde (sur Henri VI et Richard). Aussi il est inexact de dire que Shakespeare corrige les propos machiavéliens par des propos religieux : c'est le contraire.

Si, comme je le crois, Shakespeare insiste sur la colère divine pour expliquer le sort de Richard, il montre cependant comment un prince pourrait utiliser la religion pour sembler bon et s'attirer les bonnes

grâces de son peuple. Du Machiavel pur. Voir *Le Prince* XVIII. Il y a là de quoi croire que dans son propre *usage* de la religion, Shakespeare fait le travail de propagande des Tudors. Mais s'il le fait, il le fait consciemment, et il le fait en donnant à ses spectateurs la clé nécessaire pour comprendre le jeu.

Enfin, et pour en finir avec la réflexion sur la comédie grinçante de la pièce, la septième scène du troisième acte est loufoque elle aussi. C'est un spectacle à l'intérieur d'un spectacle. C'est drôle et en même temps irritant. On dirait que Shakespeare réussit le coup de répéter l'enseignement de Machiavel, de montrer le côté comique des choses politiques les plus sales, mais de nous faire rire jaune. Ce qui est s'attaquer à la position de Machiavel avec les instruments mêmes de Machiavel. Si j'ai raison, c'est fascinant.

La question de la conscience et le mécontent.

La partie la plus terrible de la pièce est sans doute tout ce qui entoure la mise à mort des jeunes princes. La première scène du troisième acte présente les deux jeunes princes comme enfants intelligents et séduisants. Mais Richard y voit certes non seulement des obstacles au trône, mais deux êtres qui n'ont pas confiance en lui. N'est-ce pas là une clé de lecture de *Richard III*? Cet homme semble être irrité par le fait qu'on ne l'aime pas, ou qu'on ne l'apprécie pas à sa juste valeur. C'est comme s'il se disait à tout moment : « Vous n'avez pas confiance en moi ? Fort bien, je vous donnerai de bonnes raisons de me traiter ainsi. »

Est-ce un hasard si le meurtre des jeunes princes se fait encore une fois, comme pour le meurtre de

George, par deux meurtriers qui hésitent et même qui ont des *accès* de conscience? Il y pourtant des différences importantes entre les deux cas, au moins en autant que les *deux* meurtriers de la fin sont troublés et *plus* profondément que les deux premiers. Cette hésitation, répétée, me semble être le contraire (en miroir) de l'attitude de Richard. Pour le dire autrement, il y a deux façons d'être double ou ambigu : parce qu'on est déchiré ou tirailé par le bien et le mal, ou parce qu'on joue un rôle pour mieux faire à sa tête. L'ambigüité de Richard est de la seconde sorte.

La scène de la malédiction de Richard où sa propre mère lui dit ses quatre vérités et espère que Dieu le punira est comme souvent dans la pièce à la fois dure, puissante et comique. Qu'elle soit suivie d'une scène où Richard cherche à acquérir la main de sa nièce ne fait qu'ajouter à l'effet. Car à la fin Richard tente de se gagner une nouvelle femme, un peu comme il a gagné Anne. Mais cette fois ça ne marchera pas. Les deux scènes sont loufoques. On se demande comment il a pu imaginer qu'il pouvait gagner ces femmes. Et pourtant il a gagné la première.

Il est remarquable que Richard se trompe au moins une fois lorsqu'il donne des ordres pour faire face à Richmond. Et il est obligé de prendre des otages pour s'assurer de la fidélité de ses supposés alliés. De plus, il frappe un de ses messagers qui lui apportaient de bonnes nouvelles. D'ailleurs comment se fait-il qu'on annonce deux fois que Richmond arrive? (Et même trop fois si on tient compte de l'avertissement de la scène précédente (voir la fin de IV.3). L'impression est donnée que la machine intérieure et extérieure de Richard se dégingue. Et pourtant il aurait pu gagner,

c'est clair. La suggestion première me semble que c'est là encore le thème de la conscience : les méchants, comme Richard, deviennent inefficaces à la longue, parce que la conscience les affaiblit. Mais il y a aussi la suggestion que les mécontents (et Richard est, avec Iago et Cassius et quelques autres, un parfait exemple du mécontent) ne savent pas pour quoi ils agissent : ils agissent par ressentiment, pour détruire, et quand ils ont détruit, ils n'ont plus rien à faire, ils n'ont plus de passion, ils commencent à faire des erreurs.

La scène des fantômes est une illustration de la *doctrine* de la conscience, bonne ou mauvaise. Mais c'est aussi le clou de tout ce qui a été présenté depuis le début. On remarque que les fantômes reprennent le chant des reines et princesses. On a donc droit à une pièce très morale avec un héros immoral, qui met un terme à une tétralogie machiavélienne. Génial au fond : la première tétralogie, soit celle-ci, présente la pensée machiavélienne, mais la réfute dans la dernière pièce ; la seconde présente la pensée des Anciens, de Xénophon disons, et la confirme avec l'exemple des victoires de Henri V. Du moins, c'est une façon de lire les pièces historiques de Shakespeare. Si cette lecture est valide, on peut ajouter la réflexion suivante : la seconde façon de faire, qui présente la vie de Richard II, de Henri IV et de Henri V, est plus positive ou moins prêchante.

L'avant-dernière scène de la pièce présente Richard en pleine action. Il est admirable d'énergie et de force : malgré la condamnation des tactiques de l'homme et de son immoralité et de son cynisme, on sent que Shakespeare tient à le montrer comme un être fort, et donc admirable. Puis vient la dernière scène où

on apprend que Richmond, on ne sait comment, a gagné. La victoire de Richmond est d'autant plus miraculeuse, sans doute, par en contrepartie, l'image de la puissance de Richard demeure à peu près entière.

Remarques qu'il faudrait développer.

Les pièces historiques sont constituées de 2 tétralogies dont la première est précédée d'une pièce et dont la seconde est suivie d'une pièce.

Il faudrait parler des trois thèses machiavéliennes pour comprendre la seconde tétralogie. Opposition entre ce qu'on fait et ce qu'on devrait faire, entre la vérité effective et la moralité imaginaire, entre la *virtù* et la vertu. Opposition entre les bons et les méchants, entre les bons et les altruistes, entre les innocents et les rusés. Opposition entre la Providence et la fortune, entre Dieu et l'homme, entre la passivité et l'action.

Richard III est une pièce très structurée. La première moitié offre une montée (avec meurtres et malédictions), et la seconde moitié une chute (avec meurtres et malédictions).

Dans cette pièce, les femmes se plaignent, les hommes tuent. Mais les femmes se plaignent et maudissent, et leur malédictions préparent ou célèbrent des meurtres. On peut bien signaler le premier fait, mais il ne faut pas oublier le second. Pour le dire autrement, avec une mère comme la duchesse de York qui maudit son fils, on peut imaginer que son fils ait l'esprit tordu de Richard.

À la surface, Shakespeare réfute Machiavel par le sort de Richard III, mais il en fait un héros en même temps.

Pourquoi Richard demande-t-il des fraises de l'évêque d'Ely? Et ce dans la scène centrale du troisième acte. Bizarre.

N'est-il pas significatif que Hastings ne se détache pas de Lady Shore alors que Gloucester dans *II Henri VI* se sépare de la duchesse lorsque l'une et l'autre sont accusées de sorcellerie et de *malfeasance* contre la couronne?