

Bernard Sichère

**Le Nom
de Shakespeare**

L'INFINI

nrf

GALLIMARD

pour Marcelin Pleynet

« Comme le Seigneur au-dessus de Bethléem, vous planez en cet instant au-dessus de votre berceau, des hommes et des femmes qui vous ont fait ce que vous êtes, de ces archives, de ces chroniques de votre terre natale offertes à votre examen en mille cercles concentriques pareils à ceux qui rident l'eau vive sous laquelle votre passé dort d'un sommeil sans rêves; vous trônez alors, inaccessible et serein, au-dessus de ce microcosme des passions, des espoirs et des malheurs de l'homme, ambitions, terreurs, appétits, courage, abnégation, pitié, honneur, orgueil et péchés, tout cela lié pêle-mêle en un faisceau précaire, retenu par la trame et par la chaîne du frêle réseau de fer de sa rapacité, mais tout cela aussi voué à la réalisation de ses rêves. »

William Faulkner, *La Ville*.

I

Prologue : l'acte poétique

Choisir, dans l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare, un certain nombre d'œuvres, jalons d'une trajectoire à la fois spirituelle et poétique, moments d'un voyage intérieur qui décrit sa longue parabole des premières impasses jusqu'à la révélation finale en passant par l'expérience tragique de la folie et de la haine, c'est ce qu'on propose ici. Ce qui suppose qu'on dessine en même temps les arêtes d'une logique de l'*acte poétique*. Un tel propos ne tombe pas du ciel, il n'est ni gratuit ni abstrait. Tissé, comme tout projet, dans l'épaisseur énigmatique d'une biographie, il ne commence pas par le concept mais par la donnée réelle et subjective d'une rencontre. Nous ne commençons jamais par théoriser, nous commençons par lire les œuvres, nous laissant par elles séduire, entamer, emporter. Pourquoi se méfier à ce point de ce qui dans nos vies est une chance et une grâce ? Quelque chose a lieu de plus puissant que tout ce qu'on en pourra dire ensuite de laborieux et de savant, une action, un pouvoir, une jouissance, une révélation : je sais de source sûre que l'essentiel a eu lieu et qu'ensuite je ne serai plus jamais le même. Reste alors éventuellement à comprendre, à expliquer à soi-même et aux autres cette chose étrange qui n'est nulle part et qui ne cesse pas d'agir, à dessiner le lieu sans lieu de cet acte obéissant à des lois si étranges. Il me suffit de lire quelques lignes de Shakespeare, de Faulkner ou de Céline pour savoir que je me trouve en

présence de cette puissance même et de ce qu'elle implique : une solitude, une étrangeté, une singularité radicales. Avant toute réflexion, avant toute mobilisation des codes interprétatifs et des données savantes, *je sais*, d'un savoir qui ne trompe pas et dont les commentaires érudits sont bien plus la dénégation que l'explication authentique. Parlant de Shakespeare, de certaines œuvres de Shakespeare, ce n'est donc pas d'un objet disposé devant moi que je parle, ce n'est pas davantage, comme le disent certaines esthétiques, de ma seule sensibilité ou de mon jugement, mais de cette évidence qui s'impose à moi avant toute réflexion et que le plus souvent, dans le discours qui prétend en rendre compte, j'oublie. Non pas la « foi primordiale » de la phénoménologie mais, par-delà toute distinction philosophique entre « sujet » et « objet », l'évidence subite d'une étrangeté et d'une singularité radicales : ce que je suis en train de lire ne m'informe pas sur le monde et n'ouvre pas sur lui comme à travers les fentes d'une persienne mais m'impose la loi d'un univers qui n'existe pas moins impérieusement que l'autre, qui est même la plus violente contestation du monde visible au nom de l'invisible poésie. Révélation d'un autre monde dans le monde et d'une *autre langue* dans la langue, d'un anti-monde et d'une anti-langue : exactement ce que nous appelons *le style*. Faire que l'invisible devienne visible et devienne monde : tel est l'enjeu de la fiction. Encore une fois, il me suffit d'ouvrir une page d'un grand écrivain pour savoir que ce n'est pas de la réalité objective qu'il s'agit, pas même de ce langage qui se parle autour du poète et qu'il parle comme tout un chacun, mais de cette langue qui n'appartient qu'à lui et qui est la voix de son silence comme la peinture est celle du peintre : parole d'une exception. Entre les phobies clôturantes du Sud et la débilité yankee, Faulkner invente ainsi une langue qui n'avait jamais existé et n'existera jamais plus : ce qu'il écrit n'est ni un documentaire sur les mœurs sudistes, ni un pamphlet contre les Yankees, ni une apologie des valeurs ancestrales ou une

dénonciation de l'esclavagisme. Une grande œuvre poétique n'est jamais ni une apologie ni une dénonciation, elle est le monde entier réinventé selon la langue unique d'un sujet qui profondément, jusqu'à la fin des temps, *n'est pas de ce monde*. En somme, Faulkner ne nous parle pas plus du Mississipi que Céline de Montmartre et Proust de Robert de Montesquiou ou de Céleste Albaret : Faulkner est d'abord pour tout lecteur dans le monde celui qui parle le « faulkner » comme Céline parle le « céline » et comme Shakespeare parle le « shakespeare », une des plus belles et des plus folles langues du monde : logique de la *singularité* qui renvoie à l'exception glorieuse de ces langues rares que nul ne parle.

Mais en même temps ces singularités se lisent, échappant par là à la stérilité sans avenir des idiolectes et des grands délires : il faut donc parler aussi d'une logique de la *transmission*, puisque ces langues se propagent et continuent de se transmettre à la surface de la terre pendant que tombent en poussière les amours et les empires. L'énigme de l'acte poétique est précisément qu'il n'a pas lieu une fois, un jour, dans un moment du temps et de l'espace, mais sans fin et pour toujours, jusqu'à la fin des temps du parlant. Acte étrange qui à chaque fois, dans la nuit des temps, est action d'un sujet sur un autre sujet. A chaque fois la même folie et le même miracle : qu'un poète profère l'étrangeté de sa langue unique et qu'un autre ailleurs, peut-être dans une autre époque, l'entende, communiquant dans sa solitude et sa singularité avec la solitude et la singularité de cette langue. De cette action très singulière nous avons il est vrai un équivalent : ce que nous appelons l'amour. C'est depuis bien longtemps, sans doute, que les poètes ont pressenti cette proximité entre l'acte auquel ils se vouaient corps et âme et l'acte amoureux qui lui aussi fait surgir une autre langue dans la langue, un autre monde dans le monde, une puissance d'invisible capable d'infuser et de rayonner dans le visible. Dans l'amour aussi, chaque homme devient un autre

durant ces brefs instants de gloire qui suffisent à faire apparaître la servilité de tous les autres : de tels instants représentent, dans le déchirement du temps, la révélation sidérante de cet ailleurs que les croyants appellent Dieu et que je me contente d'appeler ici l'Invisible. Cette parenté de l'acte poétique et de l'acte amoureux peut suggérer d'autres développements : on retiendra seulement, pour l'instant, cette parenté entre l'anomalie de l'amour et l'anomalie de la poésie, cette puissance de rupture à l'œuvre en l'un comme dans l'autre, mais non sans signaler la différence que chacun peut apercevoir. Car l'amour meurt avec les amants quand la poésie demeure : l'amour n'a pas pour vocation de se communiquer à d'autres que les amants eux-mêmes dans le silence des chambres alors que l'œuvre est ouverte à l'infinité d'une transmission virtuelle. D'où la question que rencontre inévitablement toute poétique un peu sérieuse : quelle est donc cette puissance étrange et sans nom qui permet à l'action poétique de s'exercer jusqu'à la fin des temps sur un nombre infini de sujets et de former avec ces sujets chaque fois singuliers une communauté infiniment ouverte qui ne se confonde avec aucune institution ?

Poser la question en ces termes, c'est sans doute se séparer de bien des systèmes de lecture autour de nous proposés. Je n'ignore pas pour autant leur pertinence et je puis bien me faire à moi-même certaines objections : cette action à l'infini dont je parle, comment admettre qu'elle puisse avoir lieu hors des limites de la langue et de l'histoire, hors des conditions déterminées qui ont rendu possible son avènement, hors des codes formels dont l'œuvre est tissée ? Puis-je en somme raisonnablement parler de Shakespeare en me limitant à l'effet que ses textes font sur moi, sans invoquer en même temps l'époque élisabéthaine, ses symboles majeurs, ses structures sociales, politiques, religieuses, sans prendre en compte les codes poétiques et dramaturgiques

sans lesquels la création shakespearienne n'eût pas été possible? Évidemment non. Mais cette évidence demande à être discutée, qui semble laisser fortement dans l'ombre et la singularité même de l'œuvre et la jouissance qu'elle est manifestement capable d'induire au-delà de toute raison savante. Les systèmes de lecture que nous mobilisons se distribuent en gros sur deux registres : fictions de l'extériorité ou dogmatiques de la Forme. Fiction de l'extériorité que ce discours qui revient à affirmer le primat d'une instance « objective » extérieure au texte telle qu'elle le commande et en détient le principe d'intelligibilité. Une telle idée n'est pas neuve : cette instance se nommait « la raison » à l'âge classique, le « sentiment » à l'âge romantique, elle se nomme « détermination en dernière instance par l'économie » dans la vulgate marxiste, « choix existentiel » dans le credo sartrien ou « crise mimétique » dans la machine interprétative proposée par René Girard. Cette extériorité peut être sociale : on dira alors que Shakespeare est d'abord un élisabéthain, que c'est l'époque qui parle dans ses œuvres (conception médiumnique dont la théorie marxiste du « reflet » est une variante aujourd'hui passablement désuète). Au fond, le texte poétique trouve sa raison hors de soi dans les structures matérielles et mentales de l'époque considérée. L'historien a ainsi la part belle sans qu'on songe vraiment à contester son discours ou à le désigner pour ce qu'il est en fin de compte : une fiction érudite qui s'ignore comme fiction (ce qu'un texte merveilleusement fou comme le *Flaubert* de Sartre démontre amplement). Cette extériorité peut également être psychologique : il s'agit alors de retrouver en arrière du texte les structures mentales d'un individu, ses conflits internes, sa dramaturgie inconsciente. Mais le péché est le même dans les deux cas : on fait prévaloir une logique de la généralité en effaçant la dimension singulière de l'œuvre, on nie que celle-ci puisse être à elle-même sa propre justification. D'un côté, on oublie de dire que Marlowe est tout aussi « élisabéthain » que Sha-

Shakespeare en se privant de penser ce qui fait que Shakespeare n'est ni Marlowe, ni Kyd, ni Spenser; de l'autre, on prétend engendrer la singularité de l'œuvre à partir d'une forme psychologique générale et l'on demeure pris dans la fiction de l'auteur posé à la fois comme réalité extérieure au texte et comme sa raison dernière. Mais qu'est-ce qu'un « auteur », sinon la somme des projections imaginaires que nous opérons sur un texte *plus* le mouvement paradoxal par lequel nous prétendons déduire de ces projections le texte même? Nous oublions ainsi que c'est à partir de l'œuvre que nous forgeons ces représentations vraisemblables de la subjectivité de l'écrivain, nous oublions encore qu'une structure psychique n'est qu'une forme vide, que ce qui nous intéresse n'est pas de savoir si Proust et Edgar Poe étaient obsessionnels mais comment ils l'étaient, nous oublions enfin qu'aucune structure psychique ne contient par elle-même la possibilité du *Roi Lear* ou du *Voyage au bout de la nuit*. On retire la parole au poète en prétendant avec forfanterie savoir mieux que lui ce qu'il dit et, dans le même temps, on efface sa singularité au profit d'une vérité générale seule accessible à la raison savante.

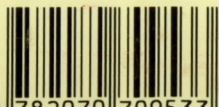
A ces mythologies de l'extériorité s'oppose apparemment le dogme de la Forme, qui prétend faire justice de ces semblants au profit du respect absolu du texte. Sans doute s'agit-il là d'un vœu qui n'est jamais entièrement accompli, mais il est d'autant plus légitime d'en parler qu'il aura scandé de bout en bout, tout récemment, cette période que certains ont dénommée « structuraliste ». Ce qu'on propose, dans cette perspective, c'est de partir du texte lui-même pour en dégager les lois de fonctionnement, l'ordonnance spécifique, la logique interne, inapparente, les « structures profondes ». Nous savons bien ce que cette méthode, liée aux développements contemporains de la linguistique, avait en vue : mettre en évidence le fonctionnement de lois cachées indépendantes de toute subjectivité consciente (de la

conscience du sujet parlant dans le cas de la langue, de la conscience du sujet social dans le cas des structures matrimoniales ou des classifications totémiques). Appliquée au texte poétique, elle avait le mérite de mettre à distance les fictions de l'extériorité, tous les sociologismes, tous les psychologismes, au grand dam de ceux qui avaient bâti leur réputation sur ces fictions et qui en tiraient les bénéfices de leur notoriété. Ces nouvelles monarchies du Signifiant nous apprenaient qu'un texte existe d'abord par lui-même, avec ses agencements complexes, ses niveaux d'énonciation, ses structures formelles, qu'une écriture est une réalité spécifique obéissant à des lois qui lui sont propres. Avant de renvoyer à une idée, à un contenu, à une réalité représentée, elle est cette épaisseur signifiante très remarquable, ce travail imprévisible et neuf sur la langue et dans la langue sans lequel nous ne saurions parler de littérature et de style. Mais qu'en est-il de ce travail, précisément ? Il semble que ce soit sur cette question que le formalisme structural ait en fin de compte buté, comportant en fin de compte les mêmes préjugés secrets que les fictions concurrentes qu'il combattait avec raison. D'une part il prétend lui aussi mieux savoir que le poète ce que celui-ci écrit, voire établir que pour l'essentiel il n'en sait rien ; d'autre part, il demeure prisonnier d'une logique de la généralité, inévitable dès lors qu'il ne saurait y avoir de science d'un seul texte, sauf à s'enfermer dans la tautologie. En dépit de sa fécondité, ce discours savant vient à son tour à *la place* du texte, loin d'en penser le jeu : n'est-il pas lui aussi, finalement, un beau roman, un roman dont l'auteur craindrait plus que tout d'avoir à prendre la parole à la première personne ? Cette crainte, il se peut bien que ce soit elle que nous entendions en arrière de ces puissantes constructions, de cette royale clôture d'un texte pur brillant de tous les feux de son absence, cette splendeur rare d'une monarchie sans sujet, il se peut bien qu'elle ait été tissée autour de ce point d'aveuglement : Barthes à la fin vendit la mèche, réintrodui-

BERNARD SICHÈRE

Le Nom de Shakespeare

Il y aurait un «mystère Shakespeare»? D'autres soutiennent que cette œuvre est la plus connaissable, sinon la plus connue. On peut se passer du mystère, comme des explications courtes et des psychologies sommaires, à condition d'admettre qu'un certain William Shakespeare a réalisé ce tour de force: mettre en scène toutes les illusions, les violences et les impasses de son époque au nom d'un savoir ultime, — la loi du Père comme seule capable de faire tenir le monde. De la rupture à la réconciliation: une seule trajectoire, exemplaire, dont les *Sonnets* donnent la clé. Impasse du fils: Hamlet y succombe. Impasse au cœur de la paternité: Lear, père excessif, suscite sa propre débâcle, comme Iago suscite la rage dans laquelle Othello va se perdre en perdant Desdémone. Bruit et fureur jusqu'à cette réconciliation finale dans le duo enfin apaisé du Père et de la fille: Prospero embrasse une dernière fois Miranda avant de quitter l'île de *La Tempête* où règne désormais sans partage le Nom de Shakespeare.



9 782070 709533



87-IV

A 70953

ISBN 2-07-070953-1

80 FF tc