



HAL
open science

Shakespeare : pour une esthétique de la pensée complexe.

Jean-Louis Claret

► **To cite this version:**

Jean-Louis Claret. Shakespeare : pour une esthétique de la pensée complexe.. Cycle de conférences: Deux heures avec, École doctorale AMU, Feb 2023, Aix-en- Provence, France. hal-04423315

HAL Id: hal-04423315

<https://amu.hal.science/hal-04423315v1>

Submitted on 29 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Shakespeare : pour une esthétique de la pensée complexe.

Je vais avoir le plaisir de vous parler d'un auteur auquel j'ai consacré une grande partie de ma vie : il s'agit de William Shakespeare. Je ne vais pas vous faire l'affront de 'présenter' le dramaturge et poète élisabéthain dont la production s'est étalée sur une vingtaine d'années, entre 1590 et 1612 – il mourut en 1616 –, mais je ne résiste tout de même pas à la tentation de citer les mots de Cioran à son endroit : « Shakespeare : rendez-vous d'une rose et d'une hache... »¹ Tout est dit, ou presque, dans les points de suspension. Avec ses quelques trente-sept pièces, ses deux longs poèmes et ses 154 sonnets, il est légitimement considéré comme l'un des plus grands auteurs de tous les temps, sinon le plus grand. Il n'a malheureusement pas laissé une seule version de ses œuvres signée de sa main, il ne les a jamais fait publier lui-même et travailler sur ses textes relève donc de la littérature, de la philologie et de l'archéologie. Est 'Shakespearien' ce qui implique des sentiments passionnés et des larmes, de l'effroi mêlé d'admiration, un mélange savant de beauté poétique et d'angoisse. Le dramaturge élisabéthain s'impose comme l'artisan d'un monde dans lequel les valeurs antithétiques se rejoignent et fusionnent. Il est, dit René Char, au nombre de ceux qui sont « parvenus génialement à l'incandescence et à l'inaltéré. »² Cette aptitude à faire se rencontrer les contraires, à mêler inextricablement le salé et le sucré ('l'insolvabilité' selon René Char) a été remarquée très tôt et a saisi des générations de spectateurs et de commentateurs. Victor Hugo l'a par exemple abondamment commentée dans *William Shakespeare*, publié en 1864.³ Selon Victor Hugo, le doux-amer du théâtre de Shakespeare fait écho à la complexité du monde. Il est coutumier de dire que le monde n'a jamais été aussi complexe qu'il ne l'est aujourd'hui. De nos jours, la notion de complexité renvoie inmanquablement au nom d'un vieil enfant qui porte sur le siècle passé et sur la vie en général un regard pénétrant et bienveillant : le vieil enfant en question est, bien sûr, Edgar Morin dont l'œuvre monumentale accorde une place de choix à la pensée complexe. Pour atteindre « la vérité de la vie », explique-t-il, il convient de porter sur le monde un regard qui soit à son image. Il faut donc instaurer une *mimesis* du regard analytique. Edgar Morin propose donc de mettre en place une méthode dont la complexité soit équivalente à celle de son objet. Dans ses travaux, il renvoie à une myriade de philosophes et d'auteurs qui ont marqué la philosophie et la littérature occidentales et ont ainsi contribué à élaborer une pensée d'une grande épaisseur dont il a hérité et qu'il a fait fructifier. L'un des plus anciens et des plus mystérieux de ces repères est un homme que Diogène Laërce décrivait comme « le plus solitaire des philosophes », à savoir Héraclite. Le sociologue philosophe scientifique écrivain humaniste poète dévide donc un écheveau qui réunit dans une étroite démesurée des penseurs présocratiques, des théologiens mystiques du Moyen Âge comme Maître Eckhart et des auteurs prestigieux : Montaigne, Descartes, Blaise Pascal, Hegel, Beethoven (un 'philosophe' à ses yeux), Proust et bien d'autres. Le nom qui manque à cette liste est peut-être celui de William Shakespeare. Edgar

¹ Emil Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris : Gallimard, (1952) 1980, p. 13.

² René Char, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard Pléiade, 1983, p. 653.

³ « L'antithèse de Shakespeare, c'est l'antithèse universelle, toujours et partout ; c'est l'ubiquité de l'antinomie ; la vie et la mort, le froid et le chaud, le juste et l'injuste, l'ange et le démon, le ciel et la terre, la fleur et la foudre, la mélodie et l'harmonie, l'esprit et la chair, le grand et le petit, l'océan et l'envie, l'écume et la bave, l'ouragan et le sifflet, le moi et le non-moi, l'objectif et le subjectif, le prodige et le miracle, le type et le monstre, l'âme et l'ombre ; c'est cette sombre querelle flagrante, ce flux et reflux sans fin, ce perpétuel oui et non, cette opposition irréductible, cet immense antagonisme en permanence, dont Rembrandt fait son clair-obscur et dont Piranèse compose son vertige ». *William Shakespeare*.

Morin n'a pas véritablement *écrit* sur Shakespeare. Dans *Le Paradigme perdu*, il fait toutefois allusion à « l'excellent anthropologue William Shakespeare. » Le 9 octobre 2017, sur son compte Twitter, il a noté la phrase suivante, empruntée à *Hamlet* : « The time is out of joint. Shakespeare. Traduction libre : ce temps est celui de la disjonction. » Le dramaturge élisabéthain lui sert régulièrement de point d'ancrage. Ainsi dans *Mes Démons*, l'auteur qui affirme s'être « nourri à mille fleurs »⁴, évoque la représentation polyphonique des rois criminels dans le théâtre de Shakespeare. Il affirme que « le pouvoir devient le lieu shakespearien par excellence puisqu'il possède ceux qui le possèdent et qu'il les met au-dessus de toutes les lois communes. »⁵ Il déclare encore qu'« au dernier acte tragique », « le portrait de Mitterrand relève désormais de Shakespeare. » Et il explique ce trait : « Oui, il fut inhumain, mais l'inhumanité des autres l'humanise au moment de son malheur et de sa déchéance. » Aux yeux d'Edgar Morin, comme à ceux de nombreux intellectuels, le théâtre de Shakespeare est atemporel et il est le lieu privilégié de renversement et d'intimité des contraires.

S'il est permis de penser que la littérature peut se parer d'une livrée complexe afin d'assurer pleinement sa mission mimétique, il est aussi légitime de se dire que cette modalité d'expression risque de mettre à mal le lien qui l'unit aux destinataires des textes dramatiques. En effet, comment un spectacle au rythme propre peut-il incorporer et rendre accessible aux spectateurs une pensée complexe qui nécessite une attention soutenue ? Peut-on, en tant que spectateur, voir à la fois le costume du comédien et les fils entremêlés (le *complexus*)⁶ qui le constituent ? Car la pensée *complexe* s'approche du tissu de la vie dont elle révèle les liens entremêlés, les dessins jusqu'alors invisibles et l'épaisseur secrète. Peut-on cesser un temps d'être séduit par le spectacle pour se consacrer à la pensée analytique ? En d'autres termes, comment peut-on être à la fois spectateur et penseur ? La présente démonstration ne va pas viser à établir un lien étroit entre Edgar Morin et Shakespeare mais à mettre en évidence une commune fascination pour la réversibilité des valeurs et des phénomènes. Dans ces deux productions séparées par quatre siècles se déploient une recherche d'épaisseur de pensée et le goût de la complexité. Mais là où l'un intervient sur les modes intellectuel et paradigmatique, l'autre déploie son art dans le domaine de la poésie dramatique et du spectacle. Nous allons nous interroger sur la nature de la pensée dans le théâtre de Shakespeare et nous demander s'il est légitime de la qualifier de « complexe ». Ce sera l'objet de la première partie de cette présentation que j'appellerai 'le lieu Shakespearien'. Pour illustrer mon propos je vous proposerai ensuite une déambulation dans trois pièces de Shakespeare : *Roméo et Juliette* (1595), *Mesure pour mesure* (1604) et *Comme il vous plaira*. (1600) Si la présence de la complexité y est attestée, nous nous demanderons comment elle peut s'intégrer dans une œuvre dont la visée première est de séduire un public assemblé dans un théâtre pour *vivre* ensemble une expérience poétique. En d'autres termes, comme le feuilleté de la théâtralité shakespearienne (R. Barthes) peut-il rendre compte de la complexité du monde réel ?

⁴ *Mes Démons*, p. 316.

⁵ Edgar Morin, *Mes démons*, Paris : Stock, 1994, p. 111.

⁶ Ce qui est tissé ensemble, dit Edgar Morin.

Le lieu Shakespearien

Pour commencer, je me propose de revenir sur l'affirmation d'Edgar Morin à propos de ce qu'il considère comme le « lieu shakespearien par excellence » : c'est le pouvoir, dit-il, « puisqu'il possède ceux qui le possèdent ». L'exemple du pouvoir permet de mettre en évidence le jeu de réversibilité qui se niche au cœur de la pensée complexe. Cette dernière se déploie ; elle déroule une idée puis elle la renverse, la prenant à rebours, comme si le promeneur solitaire basculait soudain en avant et regardait entre ses jambes le chemin parcouru. Ainsi, la lumière vive qui inonde le monde et le rend visible peut en même temps aveugler celui qui lui fait face. La source de la visibilité peut donc être la cause de l'aveuglement. Cette réversibilité enjambe les contraires et fait éclore le paradoxe dont Kierkegaard a souligné la richesse : il est, dit-il, « la passion de la pensée et le penseur sans paradoxe est comme l'amant sans passion : un médiocre sujet. »⁷ La pensée complexe est aussi, dit Edgar Morin, un gage de profondeur car les grandes vérités sont réversibles. Revenons à l'exemple de la lumière : non seulement elle éclaire la zone qui se trouve dans son champ d'action mais elle révèle aussi l'obscurité qui l'entoure. On pourrait ajouter que la noirceur de la pénombre est proportionnelle à l'intensité de la lumière : plus elle est vive plus les ténèbres sont épaisses. Et nous avons déjà vu que si elle est très vive, la lumière aveugle. « L'éblouissement, c'est la nuit en plein jour »⁸ dit Michel Foucault. La lumière révèle donc tout autant les couleurs du monde que la pénombre qu'elle contribue à produire. Sans oublier que, comme le signale Paul Ricœur, « le prix de la clarté, c'est la perte de la profondeur. »⁹ Il y a donc la profondeur du visible révélé et la profondeur de l'obscurité secrète. On pourrait même rappeler que c'est dans « la première ombre » que Dante reconnaît le lever du jour.¹⁰ La prise en compte de cette façon de voir – et de voir que l'on ne voit pas – permet de considérer l'appréhension du tout comme étant le fruit d'une nécessaire reconstruction : il faut être prêt à porter un regard neuf sur la vie et à désapprendre ce que l'on a appris afin de le comprendre différemment, afin de le redécouvrir puisque comme le rappelle Jacques Rancière, « savoir une chose, c'est n'avoir pas besoin d'y penser. »¹¹ Le théâtre de Shakespeare présente une pensée qui se déploie, se renverse, s'aventure dans les pénombres tout en se nourrissant de lumière. La sagesse y prend le masque de la folie dans une étreinte inextricable, la grandeur d'âme frôle les abîmes, la Cour s'invite dans la taverne tandis que la prose et le vers blanc s'enlacent amoureusement. Le regard est holistique : il embrasse (*complecti*) le proche et le lointain, l'anecdotique et le divin, la tendresse et la cruauté. « Souvent il y a de la mort et de la vie en même temps, qui se rémunèrent pour que le monde continue »,¹² dit Barbara Cassin. Cette transaction permanente est inhérente à l'échec de la vie. Ainsi, interrogé par son vieil ami Léontès qui veut savoir s'il aime son fils comme lui aime le sien, (*Le Conte d'Hiver*) Polixène, le roi de Bohême, affirme que son enfant, Florizel, est tout pour lui. Et il explique ce que ce 'tout' veut dire : « Il est dans tout ce que je fais, ma joie, ma substance : / Tour à tour mon fidèle ami puis mon ennemi ; / Mon parasite, mon soldat, mon homme d'état, tout. »¹³ Shakespeare révèle ainsi la part de douleur

⁷ Soren Kierkegaard, *Les Miettes philosophiques*, Paris : Seuil, 1967, p. 79.

⁸ Michel Foucault, *Philosophie, anthologie*, Paris : Gallimard, 2004, p. 96.

⁹ Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, Paris : Seuil, 1969, p. 408.

¹⁰ Voir Agnès Minazzoli, *La Première ombre : réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p. 12.

¹¹ Jacques Rancière, *Les Mots de l'histoire, essai de poétique du savoir*, Paris : Seuil, p. 10.

¹² Barbara Cassin, *Le Bonheur, sa dent douce à la mort*, Paris : Fayard, 2020, p. 152.

¹³ 'He's all my exercises, my mirth, my matter: / Now my sworn friend, and then mine enemy; / My parasite, my soldier, statesman, all.' (1.2, 166-8) J'utilise les éditions Arden des pièces de Shakespeare.

que renferment la bonté et l'amour tandis que le Mal se pare d'habits virginaux. Le renversement observé opère parfois au niveau même de la structure de la pièce. Il peut aussi s'agir de jeux scéniques silencieux accessibles aux regards. Je me propose de présenter quelques scènes tirées des pièces de Shakespeare qui illustrent ces turbulences de la pensée et contribuent à faire l'unicité et la force de ce théâtre. Nous essaierons tout particulièrement de démontrer comment ce type de stratégie permet d'assurer l'emprise du spectacle sur le public qui subit une sorte d'hypnose.¹⁴ Le théâtre de Shakespeare est en effet une douce tyrannie. Je me propose de commencer par *Roméo et Juliette*, tragédie de 1595 dont tout le monde connaît les jeunes héros soumis aux caprices d'une étoile contraire.

Roméo et Juliette

Au tout début de l'histoire des deux amants de Vérone apparaît un jeune homme amoureux d'une jeune fille dont il n'a de cesse de louer la beauté. Mais la belle se refuse à lui. Son amour pour elle est une prison, dit-il, et son sort est pire que celui qui afflige les fous puisqu'il a perdu l'appétit et il est soumis aux tourments du désir. Cette jeune femme s'appelle Rosaline et elle a renoncé à l'amour, au grand désespoir du jeune Montaigu dont la passion est « une plume de plomb, fumée étincelante, feu gelé, santé malade, / Sommeil toujours éveillé qui n'est pas ce qu'il est. » (1.1.178-9)¹⁵ La série d'oxymores égrenés par Roméo permet au public de comprendre intuitivement ses tourments. Il est torturé par l'impossibilité de prendre dans ses bras la chaste Rosaline, ('dans ses bras il la tient absente' dirait Louis Aragon) tout en étant sensible à la volupté que procure l'état amoureux. Roméo est mélancolique et, comme le confesse Saint Augustin, « il est permis quelquefois d'aimer la douleur. »¹⁶

Mais la pièce de Shakespeare présente dans sa structure même un effet de renversement qui peut échapper au spectateur lors de la représentation mais s'imposer à lui après la fin du spectacle. Elle participe de la **sédimentation** de l'expérience dramatique. En effet, le passage quasiment instantané de la belle Rosaline à la divine Juliette qu'il rencontre au bal des Capulet peut être interprété a posteriori comme une caractéristique de l'amour juvénile. La passion entre jeunes gens apparaît comme frivole et son apparente intensité n'est qu'une illusion fragile. Et pourtant, Roméo et Juliette vont donner leur vie l'un pour l'autre sans hésiter dès lors qu'ils pensent avoir perdu l'être aimé. L'amour entre jeunes gens est donc manifestement profond – et non fragile – et son intensité n'est pas une illusion. À moins que l'illusion ne soit à sa manière empreinte d'une forme de profondeur ; à moins que comme le théâtre, né d'un jeu de simulacre, elle permette de rendre compte de la quintessence de la vie. À ce titre, Gilles Deleuze signale que « la terre n'est fertile que sur une mince couche ».¹⁷ Superficialité et profondeur se superposent et la cohérence du spectacle suffit à transformer la contradiction en paradoxe, c'est à dire en un tout qui apprivoise les contraires. Une troisième couche de sens s'invite ensuite car il est permis de se demander si la mort suffit à consacrer la profondeur d'un sentiment. En effet, ne peut-on pas se tuer par amour bêtement ? La mort n'est-elle pas à sa manière superficielle ? Une fois rentrés chez eux, les spectateurs risquent de demeurer perplexes et d'avoir du mal, en se remémorant la pièce, à trouver leur voie entre la profondeur de la superficialité et la superficialité de la profondeur. En ce sens, ils se retrouvent dans une situation qui peut rappeler celle de Roméo au début de la tragédie quand il se délecte des tourments de l'amour inassouvi.

¹⁴ À ce sujet, voir mon article intitulé “‘Let us [...] / On your imaginary forces work’: Persuasion, Perspective and Hypnosis” dans *Work, work your thoughts* : *Henry V revisited*, ed. Sophie Chiari et Sophie Lemerrier-Goddard, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2021.

¹⁵ ‘Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health, / Still-waking sleep that is not what it is.’

¹⁶ Saint Augustin *Confessions*, Paris : Flammarion, 1964, p. 50

¹⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris : Les Éditions de minuit, 1969, p. 20.

La tragédie de Vérone est ponctuée de déclarations qui permettent de renverser les idées et de les confronter à leur contraire. Cette prédilection pour de tels effets rhétoriques affecte même des valeurs qui se situent au cœur de la pensée chrétienne. Shakespeare semble prendre plaisir à mêler inextricablement Bien et Mal dans une étreinte sulfureuse. Une telle propension aurait pu s'avérer dangereuse pour le dramaturge élisabéthain car à l'époque de la première modernité les œuvres destinées à la publication ou à la représentation publique étaient soumises au regard acéré de la censure. Mais dans *Roméo et Juliette*, cette pensée blasphématoire est formulée par un moine catholique, donc un démon aux yeux des Réformés. Ainsi, le frère Laurence affirme : « La vertu elle-même devient vice quand on en use mal / Et le vice parfois est anobli par les actes. »¹⁸ La réversibilité ainsi affichée se retrouve dans d'autres pièces du dramaturge élisabéthain et on en trouve la trace, par exemple, dans *Henry V* lorsque le roi anglais déclare sur un ton solennel qu'« il y a une âme de bonté au sein des choses mauvaises / Pour peu que les hommes sachent la distiller. »¹⁹ Dans *Tout est Bien qui Finit Bien*, des seigneurs affirment d'une voix chorique que « la trame de nos vies est tissée d'un fil mêlé, bon et mauvais à la fois ; nos vertus seraient fières si nos fautes ne les fouettaient pas, et nos crimes dépériraient s'ils n'étaient pas choyés par nos vertus. »²⁰ Bien et Mal se chevauchent. Il est vrai que la haine viscérale qui anime Richard Gloucester (le futur Richard III) exerce sur les spectateurs une fascination hypnotique qui les pousse à admirer l'objet de leurs craintes les plus profondes. Il est vrai aussi que l'attrait du Mal bouleverse les héros tragiques dont la conscience s'enrichit de tourments qui génèrent parfois une poésie somptueuse. La réversibilité des contraires est aussi au cœur de l'incantation des sorcières qui, au début de *Macbeth*, disent à l'unisson que « le beau est laid et le laid est beau. »²¹ Quant à Hamlet, il affirme avec Protagoras que l'homme est la mesure de toute chose et que « rien n'est bon ou mauvais que par la pensée. »²² Mais l'affirmation la plus iconoclaste est probablement celle de Paulina dans *Le Conte d'Hiver*. Alors que le roi de Sicile, fou de jalousie, ordonne que son épouse, pourtant fidèle et vertueuse, soit brûlée vive avec son enfant qu'il croit être la fille de son ami Polixènes, la rebelle qu'indigne l'attitude du roi Léontes affirme que « l'hérétique est celui qui allume le feu et non celle que l'on y brûle. »²³ Là encore l'effet est dévastateur et les institutions qui brandissent l'anathème sont directement mises à mal par cette affirmation. Peut-être cette déclaration vise-t-elle seulement à dénoncer les excès de l'Inquisition catholique qui sévissait sur le continent, mais elle emporte dans son sillage bien des institutions investies d'un pouvoir supérieur sur les corps et les âmes. Par l'entremise du frère Laurence qui dit que la vertu peut se mêler au vice, *Roméo et Juliette* affirme donc la similitude des contraires tout en faisant glisser Roméo de l'amour de Rosaline à celui de Juliette. Le jeune homme est aussi inconstant que le monde que le dramaturge a composé. Du moins, il est aussi insaisissable que le regard des hommes qui aiment à habiller les événements de couleurs chamarrées.

Mesure pour Mesure.

Nous avons vu que *Roméo et Juliette* se prêtait à un jeu de reversement de valeurs. Les polarités opposées s'y rejoignent pour inviter les spectateurs à remettre en question les idées qui fondent leur rapport au monde. Le clivage entre les Montaigu et les Capulet disparaît d'ailleurs à la fin de la tragédie. Le prince dit que le sacrifice des enfants de Vérone est un

¹⁸ 'Virtue itself turns vice being misapplied, / And vice sometimes's by action dignified.' (2.3,17-18)

¹⁹ 'There is a soul of goodness in things evil / Would men observingly distil it out.' (4.1.4-5)

²⁰ 'The web of our life is of a mingled yarn, good and ill together; our virtues would be proud if our faults whipp'd them not, and our crimes would despair if they were not cherish'd by our virtues.' (4.3.68-71)

²¹ 'Fair is foul, and foul is fair.' (1,1,11) J'ai traduit littéralement.

²² 'For there is nothing either good or bad but thinking makes it so.' (2,2,249-50)

²³ 'It is a heretic that makes the fire not she which burns in it.' (2.3.114-5)

acte d'amour par lequel les cieux ont anéanti le bonheur des familles rivales.²⁴ La mort qui désunit unit à jamais. Le drame des jeunes amants prend donc une valeur symbolique qui dépasse largement le cadre de destins individuels. Leur sort entraîne deux familles ennemies et toute guerre civile peut être porteuse de telles tragédies. *Mesure pour Mesure* raconte elle aussi une histoire qui abat les cloisons entre des mondes opposés. Dans cette pièce de 1604 le personnage d'Angelo devient le creuset dans lequel un ange et un démon, créatures antinomiques s'il en est, mènent un combat titanesque. C'est lui que le Duc de Vienne, Vincentio, choisit pour le remplacer à la tête de la cité qui souffre d'un excès de liberté.²⁵ Angelo applique le livre de la loi à la lettre et condamne à mort un jeu homme du nom de Claudio. Il demande alors à sa sœur, la belle Isabella, de se rendre au palais ducal pour implorer la pitié du nouveau potentat. Grâce au dialecte silencieux qui sait émouvoir les hommes (1,2,172-3) et à la vigueur de son plaidoyer, elle bouleverse le substitut jusqu'alors inflexible. Lui qui n'avait jamais failli, lui qui savait mener sa vie à distance des tentations du monde, ne résiste pas à la pureté de la jeune fille. Cette scène est le lieu d'épanouissement d'une myriade de pensées complexes.

Tout d'abord, Isabella quitte le couvent où elle souhaitait faire disparaître son corps au profit de sa vie spirituelle pour investir le palais ducal afin d'y 'séduire' un homme. Elle passe ainsi du couvent au bordel, du désir de purification de l'âme à la reconnaissance du pouvoir de la chair. La rencontre avec Angelo l'oppose à une âme implacable qu'aucun sentiment humain ne peut infléchir : la pitié, la générosité, la charité ne sont en effet pas compatibles avec l'éthique de cet homme qui voue sa vie à la vertu et à la sainteté. Pourtant, à l'issue de cette rencontre, le saint constate qu'il est tombé amoureux. L'ange est déchu et sa chute lui est un mystère. Deux soliloques permettent à Shakespeare de dessiner le nouveau profil du personnage : il livre ses sentiments aux spectateurs qui comprennent les émotions qui le terrassent. Le dramaturge aurait pu se contenter de présenter un personnage sévère ébloui par la beauté d'une jeune fille mais son propos est bien plus ambitieux. En effet celui dont le nom permet de le voir comme un être éthéré (Angelo) est conquis non pas par le charme d'Isabelle mais par sa pureté. La chute de l'ange est donc paradoxalement provoquée par l'innocence et la vertu. Elles seules ont la capacité de corrompre l'ange qu'aucune prostituée, même assistée par la double vigueur de l'art et de la nature (2,2,184), n'aurait pu faire faillir. C'est la chasteté d'Isabelle qui fait naître en lui un désir irrépressible, c'est sa bonté qui le rend mauvais. Le diable apparaît comme un ennemi subtil qui appâte un saint avec une sainte. (2,2,180-1) Le personnage découvre des émotions jusqu'alors inconnues de lui. Il ne reste plus qu'à écrire 'bon ange' sur la corne du diable, dit-il avant d'accueillir Isabelle pour la seconde fois. (2,4, 16)

Le nom Angelo renvoie immanquablement au plus bel ange que Dieu décida de punir en le chassant des cieux. Comme son modèle céleste, le nouveau Duc s'enorgueillit de ses propres qualités : ainsi, il confie dans un aparté qu'il est fier de sa gravité. (2,4, 10) Lui qui prône l'austérité semble s'enivrer de vertu. Une fois expulsé, l'ange lumineux est devenu le prince des ténèbres et l'ennemi commun des hommes. Sa beauté et sa clarté ont cédé la place à une laideur qui porte la trace de sa beauté perdue. Shakespeare a fait du parcours du personnage d'Angelo l'écho de cette chute qui témoigne de la corruptibilité de la beauté. « Lorsqu'ils pourrissent, les lys empestent plus que la mauvaise herbe, »²⁶ dit la dernière ligne du sonnet 94. La laideur du diable n'est pas repoussante parce qu'elle est laideur mais parce qu'elle porte la trace de la beauté perdue. Dans *Mesure pour Mesure*, l'ange déchu est la victime de la pureté d'une femme dont la beauté virginale va le corrompre et le rendre laid à ses propres yeux. Le schéma archétypal est complexifié par le jeu de renversements que Shakespeare a

²⁴ 'That heaven finds a means to kill your joys with love.' 5,3, 292.

²⁵ 'From too much liberty.' 1,2, 118.

²⁶ 'Lilies that fester smell far worse than weeds.'

inscrits dans le tissu de la pièce. Dans un soliloque (2,2), Angelo présente les tourments qui l'assaillent et le poussent à se demander qui, du tentateur ou du tenté, est coupable. Le public s'interroge avec lui et (**comprend ce qu'il ressent**). Au théâtre, l'introspection est une main tendue, une offrande. Au regard introspectif, qui vise à faire un état des lieux émotionnel, doit être ajouté celui, non verbal, du jeu de l'acteur. Ainsi, en fonction des choix de mise en scène, la chute de l'ange peut correspondre à son humanisation et, par conséquent, à une forme de rédemption inversée, une rédemption par la chute. Isabelle pourrait le sauver d'une vie de mortification en le soumettant, bien malgré elle, aux tourments de l'amour. « Est-ce que je l'aime ? » (2,2, 177)²⁷ se demande Angelo en réalisant qu'il a plaisir à entendre la voix de la jeune vierge et à la contempler. À la chute de l'ange correspond la naissance d'un homme qui peut enfin embrasser la complexité du monde : « Jusqu'à présent, / Quand les hommes tombaient amoureux, je souriais et je me demandais comment c'était possible, »²⁸ (2,2, 186-7) dit celui auquel les sentiments humains étaient jusqu'alors étrangers.

Comme il Vous Plaira

La pensée complexe ne s'attache pas toujours à une relation entre personnages. Elle peut en effet s'inscrire dans des couches de sens superposées et constitutives des personnages. Ainsi, dans *Comme il Vous Plaira*, Rosalinde décide de se déguiser en homme et de prendre le nom de Ganymède afin de se rendre sans encombre dans une forêt (la forêt d'Arden). Ce projet a probablement fait sourire les spectateurs lors des premières représentations car le mélange du masculin et du féminin chez les jeunes gens représentait le degré ultime d'érotisme et donc d'attirance. Un renversement ironique apparaît ici ainsi qu'une forme de complexité, qui échappe dorénavant aux spectateurs du vingt-et-unième siècle. La jeune femme devient donc un jeune homme, plus précisément un jeune homme prisé par les hommes puisque Ganymède était le partenaire de jeux sexuels de Zeus, comme le rappellent nombre de sonnets élisabéthains.²⁹ Dans la forêt d'Arden arrivent donc une jeune femme déguisée en homme, Rosalinde (alias Ganymède) et sa cousine Célia (alias Aliena). Les deux femmes ne tardent pas à croiser le chemin d'Orlando dont Rosalinde s'est éprise avant son départ en exil. Au lieu de révéler son identité au jeune homme lui aussi amoureux, Rosalinde s'adresse à lui comme un laquais et un rustre, ponctuant ses propos de quelques allusions grivoises. Lors de l'échange avec le garçon qu'elle aime à couvert elle/il l'invite à lui rendre visite tous les jours dans sa maison afin de s'entraîner à la/le séduire : ainsi elle prétend pouvoir le guérir du mal d'amour dont il déclare pourtant ne pas vouloir être guéri. Ganymède apparaît comme une poupée russe constituée d'une myriade de personnages empilés. Ce processus culmine dans la dernière identité adoptée par Rosalinde puisqu'elle invite Orlando à imaginer qu'elle est Rosalinde et à l'appeler par ce nom. Ainsi, au terme de ce cycle, Rosalinde se propose de jouer le rôle de Rosalinde, ce qui lui permettra d'entendre chaque jour l'homme qu'elle aime lui faire la cour à blanc. Jean-Marie et Angela Maguin ont très bien résumé le parcours de la jeune femme dont la trajectoire genrée s'inverse lorsqu'on se souvient qu'à l'époque de Shakespeare les rôles féminins étaient interprétés par de jeunes garçons : « Voilà que notre acteur élisabéthain, homme tenant le rôle de Rosalinde, doit jouer une fille qui joue à être un garçon jouant à être la fille qu'il dissimule. »

Ce qui est remarquable c'est que les spectateurs savent toujours qui parle lorsque Rosalinde s'exprime. Il n'y a aucun flottement dans l'identification du personnage. Même lorsque la jeune femme s'évanouit à la vue du foulard maculé du sang de son amant – et prétend ensuite avoir fait semblant de perdre connaissance – le public perçoit immédiatement la complexité

²⁷ 'What, do I love her?'

²⁸ 'Even till now / When men were fond, I smil'd, and wonder'd how.'

²⁹ On peut penser par exemple au *Shepherd's Sonnet* de Richard Barnefield.

de sa situation et s'émeut des efforts du personnage pour sauver la face. En d'autres termes, bien que le théâtre relève du visible, et donc la surface (J Rancière), il sait véhiculer la profondeur de la complexité. Au théâtre, l'épaisseur est dans la surface.

La pensée au théâtre

Les trois exemples que j'ai présentés visent à montrer que le théâtre de Shakespeare se nourrit de renversements, de superpositions et d'enchevêtrements de natures diverses : nous avons vu que l'amour peut être à la fois profondeur et surface, que la pureté peut être sournoise et que féminin et masculin peuvent fusionner sans se confondre. Mais au théâtre, ce qui est *dit* peut aussi être doublé – parfois déconstruit – par ce qui est *montré* et ce qui est montré sur scène n'est que très rarement le reflet exact ce qui est dit. Ainsi, dans *Henry V*, deux comédiens casqués peuvent représenter une armée de 20 000 hommes. Ce décalage est d'ailleurs au cœur de la leçon inaugurale dispensée par le Prologue d'*Henry V*. Pour goûter pleinement le spectacle, dit-il, le public doit en effet parvenir à *voir* ce qu'il *imagine* et apprendre à regarder *à travers* le visible afin de percevoir la réalité dramatique qui se déploie au-delà de la scène. Ainsi le tréteau de bois *vu* n'est plus une scène de théâtre mais un champ de bataille *imaginé*. Les spectateurs doivent jouer le jeu : à savoir, faire comme si le spectacle était vrai (alors qu'ils savent qu'il n'est pas réel). Ils doivent se laisser guider par la représentation. Pour cela, ils sont accompagnés tout au long du spectacle et le dramaturge fait en sorte qu'ils ne soient pas déstabilisés par ce qui se produit sur scène. Ainsi, les événements marquants de l'intrigue sont systématiquement annoncés en amont. L'ironie dramatique ainsi élaborée permet aux spectateurs d'avoir un temps d'avance sur les personnages dont ils peuvent anticiper les décisions et les réactions. Ce processus démontre clairement que la pièce englobe et oriente la pensée des spectateurs. Les attentes suscitées sont généralement assouvies et les coups de théâtre, comme la résurrection d'Hermione dans *Le Conte d'Hiver* ou la mort de Cordelia dans *Le Roi Lear*, sont exceptionnels. Le théâtre de Shakespeare préfère l'étonnement à la surprise et l'étonnement, dit Roland Barthes, est « le commencement timide de la jouissance. »³⁰

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

Le théâtre montre. Et montrer, c'est penser, dit Daniel Arasse.³¹ Il est étymologiquement le lieu où l'on voit et à ce titre il présente, comme la peinture, une pensée éminemment visuelle.

³⁰ Roland Barthes, *Sollers écrivain*, Paris : Seuil, 1978, p. 70.

³¹ Voir son ouvrage intitulé *Histoires de peintures*, Paris : Denoël, 2004.

Jacques Rancière précise qu'il est « d'abord l'espace de la visibilité de la parole, l'espace des traductions problématiques de ce qui se dit dans ce qui se voit. »³² Mais cette pensée visuelle se détourne du *cogito* qui fait allégeance à la formulation syntaxique. En effet, le regard investit « l'horizon silencieux de ce qui se donne dans l'étendue sablonneuse de la non-pensée. »³³ Ainsi, le peintre pense sans raisonner et ses idées ne se cristallisent pas dans le langage. Elles sont investies par les couleurs et les formes qui naissent de leur combinaison. Le 'rayonnement du visible'³⁴ (Merleau-Ponty) cher aux peintres est au cœur des préoccupations des dramaturges car les personnages expriment des idées au sein de constructions visuelle elles-mêmes vectrices de sens. Ainsi nous avons pu voir que les soubresauts amoureux de Roméo s'inscrivent aussi dans la visibilité de la représentation dont les spectateurs gardent les grandes étapes en mémoire : leurs yeux se souviennent que des amours d'intensité équivalente peuvent déboucher sur de l'indifférence (Rosaline) ou sur un sacrifice (Juliette). Le regard pense lui aussi. Il pense la pensée non formulée du visible. Les mots de Barbara Cassin à l'endroit de l'*Odyssée* peuvent être appliqués au théâtre de Shakespeare : « Il y a des scènes d'Homère qui sont insurpassables, au sens strict, dit-elle, elles existent pour toujours, elles sont à jamais modèles. »³⁵

Montrer c'est penser, mais dire des choses tout à fait banales, c'est parfois aussi, avec Shakespeare, s'aventurer au bord d'abîmes de complexité. Nous avons vu que son théâtre apprend aux spectateurs à percevoir une réalité complexe composée d'une partie d'invisible. Un *invu*, dirait Jean-Luc Marion. Mais il leur enseigne aussi à entendre le sens caché des mots. Ainsi au début d'*Othello*, Iago affirme que Cassio est « A fellow almost damned in a fair wife ». La traduction est problématique. On comprend toutefois que 'la beauté de l'épouse de Cassio pourrait causer sa perte'. Mais le beau Cassio n'est pas marié, il vit avec une prostituée qui s'appelle Bianca. Il faut ENTENDRE le texte pour en saisir la complexité. En anglais, il n'y a pratiquement pas de différence entre « a fellow » et le nom du héros « Othello ». La fusion des deux formules est quasi totale à l'oral mais impossible à l'écrit. Le texte doit donc devenir parole pour que la complexité éclore. Ici Shakespeare joue à annoncer la suite de la pièce en disant – sans le dire – que son héros (Othello) sera damné à cause de la beauté de sa femme, Desdémone. De même lorsqu'il entend la trompette de son maître retentir sur le bateau qui approche, Iago déclare : « I know his trumpet ». Mais s'il dit ces mots en regardant Desdémone qui se tient près de lui et si le S de « his » s'attarde un peu, la phrase devient « I know his strumpet ». Et « strumpet » en anglais désigne une catin. Le lecteur peut difficilement percevoir ces effets. Cependant, le spectateur de théâtre attentif peut en goûter la saveur interlope et se laisser séduire par un délicieux chavirement. En effet, la banalité du propos cède soudain la place à un tourbillon de sensations qui laisse entrevoir un feuilleté de sens.

Un 'feuilleté de sens'. Le feuilleté en question est le *complexus* cher à Edgar Morin, ce tissu épais dans lequel se superposent les motifs. *Othello* (1604) est une étoffe merveilleuse qui conjugue au moins 6 'tissages' différentes de l'histoire de ce noble Maure qui, rendu fou de jalousie par le traître Iago, finit par tuer Desdémone, la femme qu'il aime. Les voici :

- 1/ Un jeune garçon joue le rôle de Desdémone, un acteur grimé joue le Maure et un autre joue Iago. (la vérité brute)
- 2/ Desdémone est une épouse fidèle, son mari est un Maure respecté et Iago est un menteur. (la vérité dramatique)
- 3/ Desdémone est une catin, Othello est cocu et Iago est honnête. (la vérité selon Iago)

³² Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris : La Fabrique, 2003, p. 101.

³³ Michel Foucault, *Philosophie : anthologie*, Paris : Gallimard, 2004, p. 264.

³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964, p. 71.

³⁵ Barbara Cassin, *Le Bonheur, sa dent douce à la mort*, Paris : Fayard, 2020, p. 197.

4/ Tout est causé par la perte d'un mouchoir magique, un talisman qu'Othello a confié à sa femme et qu'elle a perdu. *Othello* c'est la malédiction d'un mouchoir. (vérité surnaturelle)

5/ C'est la faute de la lune qui s'approche trop de la Terre et rend les hommes fous. (vérité astrologique)

6/ Othello et Desdémone s'aiment trop. Ils sont donc 'adultères' aux yeux de l'Église et ils doivent payer pour cela. Comme Job, Desdémone est accablée mais elle ne renonce jamais à son amour / sa foi. (vérité théologique)

Aux mots entendus, au visible instable et aux couches de sens qui s'amoncellent s'ajoute le pouvoir des sons dont se nourrit la poésie : le texte entendu produit sa musique et il confère au spectacle une épaisseur de sens supplémentaire que renforce le rythme des vers iambiques. Les sons se répondent, se bousculent, s'opposent, composant une partition subtile qui contribue à captiver le public. Ainsi, l'allitération en *f* de l'incantation des sorcières de *Macbeth* conjuguée au croisement d'une diphtongue et d'un son long, « fair is foul and foul is fair », ajoute une ligne à la portée du texte dramatique. Lorsque le Chœur d'*Henry V* évoque le chant du coq et le son des cloches (« The country cocks do crow, the clocks do toll, » 4,0, 15), il fait entendre les coups lourds des marteaux des armuriers. Dans *La Tempête*, les derniers mots de Gonzalo lorsque son bateau s'enfonce dans les eaux froides sont « I would fain die a dry death. » (1.1.67-8) L'allitération en D marque ses derniers battements de cœur. Le sens des sons contribue à donner vie à l'univers du théâtre que Roland Barthes définit justement comme « une épaisseur de signes. »³⁶ Le public peut *entendre* la vérité de ce monde irréel.

Lorsqu'il suspend son incrédulité, le spectateur se place dans une position intermédiaire entre lucidité et ravissement, voire entre veille et rêve. Conscient d'être dans un théâtre à ciel ouvert (sous la pluie, dans le vent et le froid) et entouré d'autres personnes avec lesquelles il partage les mêmes émotions, le londonien de la fin du seizième siècle se prête au jeu auquel l'invite la représentation. Il accueille le drame comme s'il s'agissait d'un monde alternatif qu'il substitue pendant quelques heures à la réalité ambiante, se laissant séduire par le texte poétique qu'il entend et le spectacle qu'il regarde. Cet état intermédiaire est produit par la combinaison du jeu des acteurs, de la force hypnotique du texte dit et éventuellement de la puissance de la musique. Shakespeare n'a pas laissé trace d'un quelconque traité sur le jeu des acteurs mais il fait de Hamlet un expert qui prodigue aux comédiens itinérants de précieux conseils. Il est très tentant d'entendre la voix de Shakespeare lorsque le prince du Danemark affirme que les acteurs doivent dire leur texte délicatement, du bout de la langue³⁷ et ne pas trop en faire quand ils sont sur scène. Il faut, dit-il, « accorder le jeu au verbe et le verbe au jeu »³⁸ et ne jamais outrepasser la réserve de la nature afin de lui tendre un miroir fidèle. Le propos qui intéresse la présente démonstration intervient en fin de tirade. Le prince s'en prend aux clowns qui déclenchent des rires intempestifs chez les spectateurs et ainsi détournent leur attention de quelque problème important. Ces reproches indiquent clairement qu'une stratégie est mise en place par le dramaturge afin de gérer efficacement l'attention du public : une pensée doit pouvoir se déployer et elle requiert la participation active du public. Les moments en question correspondent à des phases importantes qui dynamisent le spectacle : il s'agit de bien comprendre ce qui s'est passé ou ce qui va se passer car ces étapes permettent d'asseoir une construction dramatique. Ainsi au début de *la Tempête*, Prospéro s'adresse à sa fille Miranda pour lui révéler leur origine commune. Il est important que les spectateurs soient attentifs, comme l'enfant sur la scène, et les injonctions qu'il lui adresse régulièrement atteignent aussi le public dans la salle : « Est-ce que tu m'écoutes ? » (1,2, 78), « Tu n'écoutes

³⁶ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964, p. 267.

³⁷ 'Trippingly on the tongue' 3,2, 2.

³⁸ 'Suit the action to the word, the word to the action.' 3,2, 17-18.

pas ! » (1,2, 87), « Je t'en prie, écoute-moi. » (1,2, 88) « Tu écoutes ? » (1,2, 106). Il faut bien suivre afin de bien comprendre et ne pas se laisser distraire par quelque acteur incompetent. Par l'intermédiaire d'Hamlet, Shakespeare souligne l'importance du lien qui doit être maintenu entre le spectacle et le public qui y assiste. Pour que les spectateurs demeurent liés au spectacle, le dramaturge n'hésite pas à répéter des propos et à faire de ses personnages des pédagogues acquis à l'art de la reformulation. Il ne s'agit alors pas de maladroites d'écriture, de lourdeurs, mais d'une volonté claire de souligner les grandes articulations du drame en cours. À la reformulation s'ajoute parfois l'art de la métaphore par laquelle l'idée, renforcée par l'image mentale, est plus à même de frapper les esprits. Ainsi, à la fin de son récit, Prospéro décrit l'attitude de son frère indigne, Antonio, en mentionnant la plante grimpante qui usurpe la sève de l'arbre : « Il était alors / Le lierre qui avait caché mon tronc princier / Et s'était nourri de ma vigueur », dit-il. (1,2, 85-7)³⁹ La métaphore finale ancre l'idée dans les esprits. Elle agit comme les fiers sabots du cheval mentionné au début d'*Henry V* : elle laisse l'empreinte de son passage dans la mémoire du public. La métaphore clôt la démonstration ; le propos se cristallise dans une vision.

La pièce *pense* afin que le public puisse penser. Elle pense pour lui et avec lui. La responsabilité des acteurs est donc engagée. Ils doivent servir le texte, comme le souligne Hamlet, et ne pas s'en servir pour briller ou susciter le rire. Interpréter un rôle, le rendre visible sur la scène en l'incarnant c'est aussi contribuer à encadrer la pensée des spectateurs. Lorsque cette dernière est complexe, cette tâche est encore plus délicate. Il est en effet primordial que les spectateurs comprennent (du latin *complecti*)⁴⁰ car sans compréhension il est impossible de se relier émotionnellement aux personnages et à l'intrigue. Ce lien a été explicité par Vladimir Jankélévitch qui explique que « L'amour, à force d'aimer, finit par comprendre et la compréhension, à force de comprendre, finit par aimer. »⁴¹ L'amour en question est une forme d'attachement aux personnages. Ces derniers campent un monde à eux seuls puisque tout, sur la scène élisabéthaine, est produit par eux. Les visions infernales qui hantent le monde de *Macbeth* après le meurtre du roi d'Écosse, la forêt d'Arden dans *Comme il vous plaira*, les vagues gigantesques qui menacent le bateau d'Othello, la mort si émouvante de York et Suffolk dans *Henry V* sont rendues visibles à l'œil de l'esprit par les propos des personnages. Plus qu'une identité dramatique, c'est un monde entier qu'ils portent en eux et font naître depuis le cœur de la « curieuse unité »⁴² qu'ils composent.

Conclusion

Les pièces de Shakespeare guident leurs spectateurs qu'elles amènent à intégrer une pensée aussi complexe que le monde auquel elles tendent un miroir. Elles font en sorte que le public soit à même de percevoir les renversements qui ponctuent les parcours dramatiques et, pour reprendre la métaphore de la lumière chère à Edgar Morin, en éclairant les zones où évoluent les personnages, elles rendent compte de la profondeur des ténèbres environnantes. Mais, comme nous l'avons vu, le théâtre de Shakespeare fait bien plus que révéler des contrastes et des oppositions. En effet, il place les ténèbres en pleine lumière et dénonce les noirceurs de la clarté. Ainsi, dans *Mesure pour Mesure*, le vertueux Angelo porte en lui une propension à la corruption que la pureté va révéler. Les yeux des spectateurs comprennent que le Mal peut trouver son origine dans l'innocence et la bonté. Dans *Macbeth*, le héros tragique tue le roi

³⁹ 'That now he was / The ivy which had hid my princely trunk / And sucked my verdure out on't.'

⁴⁰ *Complecti* = 'embrasser, comprendre'.

⁴¹ Vladimir Jankélévitch, *Philosophie morale : Le Pardon*, Paris, Flammarion, 1988, p. 1078.

⁴² C'est une formulation de Michel Foucault dans *Dits et écrits I*. Dans *Philosophie, anthologie*, Paris : Gallimard, 2004, p. 95.

qu'il aime pour être aimé par son épouse. Quant à Othello, il accompagne son geste meurtrier d'un baiser. L'amour tue l'amour par amour. Le théâtre de Shakespeare enseigne aussi que la poésie n'est jamais aussi sublime que lorsqu'elle naît de la putréfaction de la beauté : les fleurs du mal naissent du désespoir et s'épanouissent au contact de la laideur morale. Le public n'a pas besoin d'explication formulée pour comprendre que la grâce poétique peut naître de la douleur et de la déchirure, que le Mal peut engendrer la beauté et que l'amour peut être un supplice. Comme le vieux Gloucester auquel des enfants cruels ont arraché les yeux, il apprend à voir et à comprendre **autrement**, avec les sens suscités par le spectacle. Les spectateurs apprennent à ressentir la poésie par l'entremise des personnages et de la scène à laquelle ils assistent. Ainsi, lorsque le Maître d'Équipage s'exclame : « Quoi, faut-il que nos bouches soient froides ? »⁴³ en voyant son navire sombrer, au début de *La Tempête*, ils savent que le personnage parle de la mort. Quand Silvius implore Phœbe de lui dire qu'elle ne l'aime pas, mais de le lui dire tendrement,⁴⁴ ils savent qu'il s'agit d'une demande d'amour.

Ces quelques exemples montrent que bien des personnages de Shakespeare sont eux-mêmes des poètes, ou du moins qu'ils portent sur le monde un regard riche et pénétrant et que par le langage, ils savent en partager les complexes saveurs. Peut-être sont-ils trop sages et trop habiles pour être pleinement crédibles ? Ils semblent en effet habités par un supplément de sensibilité et d'intelligence émotionnelle, d'aucuns diraient un supplément d'âme. D.H. Lawrence a été sensible à ce trait singulier qu'il énonce clairement dans un poème intitulé *When I read Shakespeare*: comment des gens aussi banals, demande-t-il, peuvent-ils rêvasser et hurler dans une langue aussi belle ? (...) Les personnages de Shakespeare sont ennuyeux et mesquins ! Et pourtant leurs mots sont si beaux. Comme des couleurs tirées du goudron. »⁴⁵

Le *complexus* du théâtre s'offre comme un tissu épais et chamarré dont le contact éduque le bout de nos doigts. L'offrande de cette étoffe peut rendre le public plus intelligent, plus sensible, plus humain. En ce sens, Andy Mousley a raison d'affirmer que les pièces de Shakespeare « poussent les idées et les émotions tellement loin qu'elles produisent une formule existentielle à propos de ce que nous sommes, ce dont nous avons besoin et comment nous devrions vivre. »⁴⁶ Non seulement elles donnent accès à la complexité de la vie mais elles traduisent cette complexité en un rendez-vous poétique. Faire de chacun un être plus sensible, faire de chacun un poète de sa propre vie, n'est-ce pas le vœu le plus ardent du vieil enfant mentionné au début de cette présentation ? Avec Shakespeare le jeune spectateur de 20 ans comprend le personnage de 80, le spectateur de 80 ans revit ses 20 ans à travers la jeunesse d'un autre, l'homme apprend à se sentir femme et la femme homme, le sage accueille la folie et le mendiant entrevoit les angoisses des rois. Chacun se déleste du carcan de ce qu'il est pour apprivoiser l'autre et intégrer la complexité poétique du monde. C'est à Edgar Morin que je souhaite laisser les derniers mots de cette présentation. Ils font partie du volume 6 de sa *Méthode* et ils ont un accent résolument Shakespearien : « La sagesse de la vie doit assumer la folie de la vie, laquelle doit intégrer la rationalité en une folle sagesse. »⁴⁷ Car enfin, « Vivre de prose n'est que survivre. Vivre, c'est vivre poétiquement. »⁴⁸

⁴³ 'What, must our mouths be cold?' 1,1, 51.

⁴⁴ 'Say that you love me not, but say not so / In bitterness.' 3,6, 2-3.

⁴⁵ 'When I read Shakespeare, I am struck with Wonder / That such trivial people should muse and thunder / In such lovely language. (...) How boring, how small Shakespeare's people are! / Yet the language so lovely! like the dyes from gas-tar.'

⁴⁶ Andy Mousley, *Re-humanising Shakespeare: Literary Humanism, Wisdom and Modernity*, Edinburgh University Press, 2007, p. 100.

⁴⁷ Edgar Morin, *La Méthode 6. Éthique*, Paris, Seuil, 2004, p. 173-4.

⁴⁸ *La Méthode*, p. 174.