



HAL
open science

Shakespeare et la postmodernité: essais sur l'auteur, le religieux, l'histoire et le lecteur

Jean-Christophe Mayer

► **To cite this version:**

Jean-Christophe Mayer. Shakespeare et la postmodernité: essais sur l'auteur, le religieux, l'histoire et le lecteur. Peter Lang, pp.305, 2012, 978-3-0343-1196-0. halshs-01394855

HAL Id: halshs-01394855

<https://shs.hal.science/halshs-01394855>

Submitted on 12 Sep 2022

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.

**Shakespeare et la postmodernité :
Essais sur l'auteur, le religieux, l'histoire et le lecteur**

© Jean-Christophe Mayer

Pour Hélène

Table des matières

Note sur le texte	ix
Remerciements	xi
Introduction	1
1 L'Auteur	11
2 Le Religieux	75
3 L'Histoire	125
4 Le Lecteur	213
Conclusion	267
Ouvrages cités	275
Index	297

Note sur le texte

Afin de permettre une lecture plus homogène du texte, les citations de sources secondaires anglaises ont été traduites. En revanche, les sources primaires apparaissent en anglais dans leur orthographe d'époque, à l'exception des lettres u et v, i et j, et des s longs, qui ont été normalisés pour faciliter la lecture.

Remerciements

Je tiens à remercier vivement les collègues qui ont été les premiers lecteurs du manuscrit de ce livre, et qui ont tous contribué, par leurs commentaires éclairés, à son amélioration : Richard Hillman, Franck Lessay, Jean-Marie Maguin, Gordon McMullan, Olivier Millet, Charles Whitworth. Sur un plan plus personnel, je voudrais dire ma gratitude à Laetitia Coussement-Boillot pour ses précieux conseils, et à Hélène Morzadec pour son aide et son soutien indéfectible à toutes les étapes de l'écriture et de la relecture de ce livre. J'assume, bien entendu, l'entière responsabilité de toutes les erreurs matérielles ou intellectuelles qui pourraient subsister.

Je voudrais également exprimer ma reconnaissance à Monsieur Thierry Waser, responsable de publication chez Peter Lang, pour avoir pris en charge ce projet avec diligence et efficacité.

Enfin, je souhaite remercier chaleureusement mon centre de recherche, l'Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Age Classique et les Lumières (IRCL – UMR5186 du CNRS), en la personne de sa directrice, Madame Nathalie Vienne-Guerrin, pour le soutien matériel, moral et financier que j'ai reçu et qui a permis à ce projet d'aboutir.

Jean-Christophe Mayer

Introduction

Une œuvre ancienne ne survit dans la tradition de l'expérience esthétique ni par des questions éternelles ni par des réponses permanentes, mais en raison d'une tension plus ou moins ouverte entre question et réponse, problème et solution, qui peut appeler une compréhension nouvelle et relancer le dialogue du présent avec le passé.¹

Il faut être absolument moderne.²

Il y a maintenant plus d'une décennie, le critique américain David Kastan publiait *Shakespeare After Theory* (1999). Dans cet ouvrage, Kastan avançait l'idée que nous serions désormais dans un « après » de la théorie littéraire. Les grandes poussées théoriques du poststructuralisme étant achevées, Kastan appelait la critique shakespearienne à ne plus s'abandonner à la théorie littéraire, mais à se consacrer à une recherche basée davantage sur des données factuelles et historiques.³ Quelques années plus tard, Terry Eagleton annonçait lui aussi la fin du postmodernisme comme mode interprétatif dominant des sociétés occidentales dans un livre au titre tout aussi éloquent, *After Theory* (2003). Comme Kastan, Eagleton ne niait pas l'intérêt de la théorie littéraire, il lui semblait simplement que celle-ci cessait d'être pertinente lorsqu'elle ne constituait plus qu'un discours orthodoxe et finalement assez conservateur. En ce sens, le postmodernisme pouvait paradoxalement être relégué au rang des méta-discours, ces discours explicatifs englobants dont ce mouvement avait lui-même annoncé la fin.⁴

Dans *Shakespeare et la postmodernité*, nous adopterons une position critique similaire. Il ne s'agit pas pour nous de prôner ici le passéisme et

1 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard (Paris : Gallimard, 1978), p. 125.

2 Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* (1873), in *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard et André Guyaux, Classiques Garnier (Paris : Bordas, 1991), p. 39.

3 David Kastan, *Shakespeare After Theory* (New York : Routledge, 1999), p. 31.

4 Terry Eagleton, *After Theory* (New York : Basic Books, 2003), pp. 221-22. Voir aussi : Brian Boyd, « Theory is dead - like a zombie », *Philosophy and Literature* 30.1 (2006), pp. 289-98.

le retour à une époque théorique jugée meilleure, parce que prétendument plus éclairante. Si, comme les pages qui vont suivre vont le montrer, nous penchons plutôt pour une forme de critique capable d'initier un dialogue fructueux entre le passé et le présent, nous sommes intimement persuadés qu'il ne peut jamais y avoir de retour en arrière dans la vie de l'esprit et des idées. En écrivant *Shakespeare et la postmodernité*, nous avons surtout souhaité que ce dialogue et cette vie des idées ne cessent pas, et que ceux-ci puissent avancer en dépassant certaines des apories et des blocages qui font encore partie de notre héritage critique, et qui constituent en quelque sorte la *doxa* du postmodernisme, c'est-à-dire, tout ce qui est de l'ordre du « discours stéréotypé et dogmatique fonctionnant comme sens commun ».⁵

Mais pourquoi associer Shakespeare à la critique du postmodernisme ? Outre le fait qu'il soit le dramaturge dont l'œuvre est la plus jouée en France, il ne faut pas oublier que Shakespeare est un auteur à dimension mondiale, dont l'œuvre imprègne fortement nos cultures et nos littératures, et dont l'exégèse occupe depuis longtemps étudiants, critiques, metteurs en scène, comédiens, ou simples lecteurs, sur les cinq continents. Son œuvre constitue le terrain par excellence sur lequel les critiques de tous bords viennent tester leurs théories, de Marx à Freud en passant par Derrida pour ne citer que quelques noms. L'œuvre de Shakespeare est l'une de celles avec qui les modernités successives sont entrées le plus en dialogue. En écrivant sur Shakespeare ou en interprétant ses pièces, il faut inévitablement reconstruire un lien brisé avec un passé reculé, tout en recommençant sans cesse le travail d'appropriation de son œuvre dans le flux d'un présent composé de courants interprétatifs parfois hégémoniques.

Le postmodernisme est l'un de ces courants hégémoniques, et avant d'aller plus avant, il convient maintenant de s'attarder quelque peu sur des questions de terminologie. Que faut-il entendre dans ce livre par postmodernisme, et que signifie l'emploi de « postmodernité » dans notre titre ?

Le postmodernisme désigne un ensemble de mouvements esthétiques, culturels et philosophiques qui sont en rupture avec les multiples courants modernistes de la fin

5 Yves Bonny, *Sociologie du temps présent : modernité avancée ou postmodernité ?* (Paris : A. Colin, 2004), p. 79.

du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème}, mais aussi avec certains des idéaux issus de l'époque des Lumières (foi dans le progrès, sens de l'histoire, promesses de liberté, etc.). Sans exclure les références esthétiques, le terme de « postmodernité » renvoie davantage à des mutations de nature sociale et idéologique censées mener à un type différent de société.⁶

Si l'on veut détailler encore, on peut dire que le postmodernisme remet également en cause les notions traditionnelles de vérité, de raison, d'identité et d'objectivité, de progrès universel, ainsi que tous les grands récits.⁷ Le postmodernisme est, par ailleurs, étroitement lié aux mouvements qui se sont détachés progressivement du structuralisme. Ces courants « post » structuralistes ont abandonné en partie l'idée trop contraignante de système, préférant mettre en avant la jouissance, le plaisir du texte, et la dissémination du sens, délaissant l'étude plus austère des règles gouvernant la production du sens. Le poststructuralisme a également mis l'accent sur la rupture du lien entre le signifié et le référent, et a étudié la crise de la représentation qui en découle. De même, la séparation du signifiant et du signifié par les théoriciens du poststructuralisme a déstabilisé intentionnellement le sens des énoncés, et décuplé les significations. Par leurs approches hypercritiques, postmodernisme et poststructuralisme ont procédé à une analyse radicale des discours sociaux, des institutions, mais aussi des énoncés de savoir et de légitimation.⁸ Enfin, le postmodernisme considère dans son ensemble le déclin du religieux et la chute de la métaphysique comme advenus et entérine ces prétendus phénomènes sans la pointe de regret ou d'angoisse qui se laissait parfois deviner chez les auteurs et artistes modernistes.⁹

Le postmodernisme et, à travers lui, le poststructuralisme, sont des mouvements et des courants qui continuent d'influer sur notre époque,

6 Ce sont ces mutations que décrit Jean-François Lyotard dans *La condition postmoderne*, ouvrage dans lequel il se concentre surtout sur le langage et le développement des nouvelles technologies pour essayer de déterminer de quelle façon l'éclatement des méta-récits et la circulation des données influent et vont influencer sur nos sociétés, notre conception de la science, du savoir et de l'enseignement (Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne rapport sur le savoir* [Paris : Editions de Minuit, 1979], pp. 7-8 en particulier).

7 Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism* (Oxford : Blackwell, 1996), p. vii.

8 Voir : Bonny, *Sociologie du temps présent*, p. 52.

9 Voir : Charles Taylor, « Two Theories of Modernity », *Public Culture* 11.1 (1999), p. 161.

même si leurs principales avancées sont maintenant achevées. C'est pour cela que nous avons retenu dans notre titre le terme de « postmodernité » qui décrit davantage l'époque que nous vivons, qui est pétrie d'ambivalence : encore prise dans les schémas du poststructuralisme, elle montre aussi des signes de détachement et aspire à des réponses sur des questions théoriques aussi essentielles que le rôle de l'auteur, le retour du religieux dans les études littéraires, le statut de l'histoire, ou encore la place du lecteur.

Car le postmodernisme donne des signes de dislocation. Celle-ci était prévisible : le regard englobant et homogénéisant du postmodernisme se heurte au fait qu'il est difficile de prétendre qu'une forme globale de cohérence existe réellement au niveau d'une société ou d'une civilisation. Croire au postmodernisme, c'est paradoxalement croire à un grand récit uniformisant sur le langage, la culture et l'histoire et c'est nécessairement accepter la série de dogmes qui l'accompagnent. Or, cette cohérence apparente entre rapidement en conflit avec « l'unité contingente et pleine de tensions et de contradictions d'un 'monde humain et social' ». ¹⁰ Le postmodernisme est donc un concept qui contient en lui-même sa propre contradiction, même s'il a été un moment très fertile en questionnement. ¹¹

Par sa dénonciation des illusions, par son entreprise de déconstruction et de démystification de bon nombre de concepts, et par sa remise en question des sciences humaines elles-mêmes, le postmodernisme a renouvelé en profondeur le paysage critique, mais il a laissé un certain nombre de questions essentielles ouvertes. Il nous revient donc dans le moment présent – celui de la postmodernité – de tenter de repenser ces concepts, sous peine autrement de ne faire que recycler une *doxa* au caractère prévisible et finalement conservateur.

Mais comment mieux éclairer l'œuvre de Shakespeare en repensant des concepts comme l'auteur, le religieux, l'histoire et le lecteur ? N'y a-t-il pas risque dans cette entreprise de déployer une pensée simplement réactionnaire ? Pour éviter cet écueil, il peut être utile en fait d'exploiter la tension auto-critique qui se trouve au cœur du postmodernisme, mais aussi du concept même de modernité. En effet, la modernité est une no-

¹⁰ Bonny, *Sociologie du temps présent*, p. 26.

¹¹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London : Verso, 1991), p. xxii ; Bonny, *Sociologie du temps présent*, p. 71.

tion qui se définit constamment par opposition à elle-même. Le terme présente effectivement « ce paradoxe de démentir à l'évidence à tout instant, par sa récurrence historique, la prétention qu'il affirme ».¹²

Célèbre, mais souvent mal comprise, la définition que donne Baudelaire de la modernité dans « Le peintre de la vie moderne » (1868), n'est pas une simple célébration du contemporain. Au contraire, il s'agit de rechercher le « poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire ».¹³ « En un mot », écrit Baudelaire, « pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite » (p. 517). Il ne s'agit pas de privilégier l'ancien sur le nouveau, ni même de faire du nouveau la référence ultime. Il est plutôt question de laisser la dialectique de l'ancien et du nouveau opérer pleinement afin qu'elle produise ses fruits. L'opposition présent-passé reste stérile tant que le croisement de l'ancien et du nouveau au cours des présents successifs n'est pas étudié. Car, comme l'écrit Paul Ricœur, « si le présent historique peut prétendre se penser lui-même, ce ne peut être que comme point nodal de l'universel et de l'historique ».¹⁴ C'est ce croisement de l'ancien et du nouveau que nous allons privilégier dans notre approche de l'œuvre shakespearienne afin de ne pas sombrer dans le passéisme, ou, au contraire, de ne pas croire qu'aux vertus de l'avant-gardisme.

« Il faut être absolument moderne ! », écrivait Rimbaud dans « l'Adieu » d'*Une saison en enfer* (1873).¹⁵ Cette injonction vaut aussi pour la postmodernité que nous vivons. La postmodernité ne peut être intellectuellement et culturellement stimulante qu'à la condition de ne pas se perdre dans un hymne absurde au présent ou de recycler aveuglément les dogmes critiques dont notre époque est encore imprégnée. La formule de Rimbaud invite au contraire à un dépassement critique, esthétique ou culturel qui ne peut se faire qu'au prix d'une tâche exigeante. Mais il est possible de faire ce travail non pas *contre* la postmodernité, mais à *l'intérieur* de celle-ci, en explorant ses discours critiques, et en

12 Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 173.

13 Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *Curiosités esthétiques*, éd. Henri Lemaître (Paris : Garnier, 1992), p. 515. Les références suivantes seront données dans le texte.

14 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000), p. 411.

15 Rimbaud, *Œuvres*, p. 39.

nous aidant d'une œuvre ancienne –celle de Shakespeare –pour les réécrire.¹⁶ Comme le laissait entendre la première épigraphe de cette introduction, c'est bien pour cette raison que l'étude des œuvres anciennes est capitale, car leur exploration critique permet effectivement de « relancer le dialogue du présent avec le passé » pour dessiner l'avenir.

Afin d'accomplir ce travail critique de l'intérieur, il est loisible, comme nous l'avons dit, de mettre à profit la tension auto-critique du postmodernisme, telle qu'elle a été définie notamment par l'un de ses théoriciens les plus célèbres, Jean-François Lyotard : « le 'post-' de 'postmoderne' ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en 'ana-', un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagorie, et d'anamorphose, qui élabore un 'oubli initial' ». ¹⁷ De même, il ne saurait y avoir de rupture véritable avec la postmodernité. La modernité, comme la postmodernité, ne doit pas opposer la prétendue supériorité de l'actuel au passé révolu ; son rôle n'est pas de rejouer la querelle stérile des Anciens et des Modernes. L'œuvre de Shakespeare reste moderne tant que celle-ci continue d'agir au sens plein du terme, et non par simple recyclage. Ainsi, une postmodernité et une modernité repensées permettent aux œuvres anciennes de rester en mouvement. « La modernité est un opérateur de glissement », comme l'écrit Henri Meschonnic.¹⁸

Il nous semble donc urgent de repenser un certain nombre de questions critiques essentielles qui, malgré l'attention théorique qu'elles ont pu recevoir depuis vingt ou trente ans, continuent de poser problème dans le cadre des études shakespeariennes en particulier, mais pas exclusivement.

Le chapitre I sera consacré à la question de l'auteur, qui ne cesse de hanter la critique. En effet, la thèse barthésienne de « la mort de l'auteur » est devenue une *doxa* qui freine le développement d'une théorie cohérente de la création littéraire. Nous sommes également pieds et poings liés encore au fonctionnalisme prophétique de Foucault pour qui cette mort de l'auteur est programmée. L'image que nous avons de

16 Sur ce travail de réécriture, voir : Fredric Jameson, *A Singular Modernity : Essay on the Ontology of the Present* (London : Verso, 2002), pp. 35-36.

17 Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants : correspondance 1982-1985* (Paris : Editions Galilée, 2005), p. 119.

18 Henri Meschonnic, *Pour sortir du postmoderne* (Paris : Klincksieck, 2009), p. 167.

Shakespeare en tant qu'auteur reflète tout le malaise actuel de la critique qui a tendance à magnifier l'auteur (Shakespeare demeurant pour beaucoup, et malgré les avancées du poststructuralisme, l'image idéalisée de l'écrivain unique, hors du commun et autonome), ou bien, à l'inverse, qui est tentée de dissoudre Shakespeare complètement dans ses œuvres. Nous retracerons la généalogie critique de cette prétendue « mort de l'auteur », et nous proposerons une lecture alternative de cette généalogie en en soulignant les limites et les exagérations. Nous étudierons le paradoxe de la présence-absence shakespearienne, ce qui nous amènera à reconsidérer la validité des concepts d'intention et d'intentionnalité. Le but ultime dans ce chapitre sera de délimiter la place, la présence, de l'auteur empirique, au sein du réseau des différents agents impliqués dans le processus de création et de production des textes. Contrairement à d'autres auteurs plus inféodés aux impresarios de théâtre, Shakespeare n'était pas un simple exécutant : à la fois acteur, auteur et actionnaire de sa propre compagnie, il occupait une place spéciale qui pouvait, en retour, lui octroyer un certain rayonnement.

Le chapitre II est en partie lié à la question de l'auteur. En effet, nous avons connu ces dernières années un véritable déferlement d'ouvrages consacrés à la religion personnelle de Shakespeare et à la question du religieux dans ses œuvres. Ce retour du religieux est lui aussi paradoxal au sens où il semble prendre le contre-pied du mouvement de sécularisation progressive de la critique depuis le XIX^{ème} siècle, mouvement qui culmina avec la dénonciation presque généralisée de la métaphysique par le postmodernisme. Le Nouvel Historicisme, un mouvement qui, à partir des années 1980, exerça une forte influence sur la critique shakespearienne, a adopté à cet égard une position ambiguë. Ce mouvement fait montre d'un intérêt évident pour le religieux, mais il éprouve, comme nous le verrons, une véritable difficulté à considérer le religieux comme une forme authentique de pensée, alors que l'expérience du religieux représentait pour beaucoup des contemporains de Shakespeare quelque chose de *réel*.

Avec l'essoufflement récent du Nouvel Historicisme, il est intéressant de voir que d'autres courants ont cherché à aborder plus directement la question du religieux chez Shakespeare. Ainsi, la thèse d'un Shakespeare catholique, défendue par des courants critiques confessionnels et minoritaires depuis des décennies, fit surface dans le champ de la cri-

tique traditionnelle au début des années 2000. Or, cette thèse d'un Shakespeare catholique puise ses racines, comme nous le montrerons, dans des mouvements de réaction, et demeure donc inéluctablement imprégnée par un discours militant et partisan, tendant souvent vers le dogmatisme. Le « biographisme catholique » de la critique shakespearienne des années 2000 est d'ailleurs en passe de s'étioler. Nous verrons, cependant, que si les perspectives religieuses peuvent se révéler extrêmement éclairantes pour l'étude des pièces de Shakespeare, il est important de ne céder ni aux théories confessionnelles et dogmatiques, ni au « culturalisme » d'une critique qui ne considérerait pas la religion comme faisant partie intégrante du domaine de l'humain. Les récents efforts d'une partie de la critique shakespearienne pour adapter la fameuse « religion sans religion » de Jacques Derrida à l'époque élisabéthaine ne sont guère plus convaincants et sont en contradiction avec les meilleurs travaux des historiens du religieux.

Le chapitre III, consacré à l'Histoire, étudie l'impact de la notion de représentation (que le Nouvel Historicisme a reçu en héritage du post-structuralisme) sur l'exégèse des œuvres de Shakespeare. La notion de représentation a eu des effets bénéfiques au sens où, parce qu'elle peut s'appliquer à différents types de discours, elle a permis le décloisonnement du champ des sciences humaines, les œuvres de Shakespeare étant mises en parallèle avec d'autres écrits dans une perspective intertextuelle. Mais la question des rapports entre la littérature et l'histoire a constitué une pierre d'achoppement, car le problème de la référentialité de ces discours est évacué et considéré comme non pertinent, tant par le postmodernisme que par le Nouvel Historicisme. Tout en alliant approche théorique et approche littéraire et culturelle, nous proposons dans ce chapitre plusieurs pistes qui devraient permettre de dépasser ces apories. Les pièces historiques de Shakespeare en particulier seront replacées dans le cadre de ce que l'on pourrait appeler le « marché du passé » à l'époque élisabéthaine. Cela nous permettra de souligner le rôle communautaire joué par le drame shakespearien, qui travaille sur le lien entre les vivants et les morts à travers un type complexe de représentation. Loin de sacrifier le passé sur l'autel d'une modernité qui n'aurait d'égards que pour le contemporain, il assure un lien dialectique profond entre passé et présent.

Le dernier chapitre (IV) revient sur la valorisation du lecteur (au détriment de l'auteur) par le poststructuralisme, et propose, dans la lignée du chapitre précédent, d'adopter une perspective empirique pour aborder la question du lecteur. Ce chapitre prône un retour au lecteur dans le cadre des études shakespeariennes. Toutefois, nous ne souhaitons pas mettre en avant un lecteur désincarné chargé d'exécuter le bon vouloir de la critique, comme c'est souvent le cas dans les théories poststructuralistes. Il n'est pas non plus question de faire des lecteurs des êtres tout-puissants chargés d'effacer totalement l'auteur.

Il s'agit plutôt de mettre au jour l'engagement matériel et intellectuel des lecteurs empiriques, ceux qui ont eu une existence réelle et une influence décisive sur la destinée des œuvres de Shakespeare. Nous indiquerons quel lectorat pouvait être visé par les premiers éditeurs de Shakespeare, et montrerons aussi que la réception et l'appropriation des œuvres est une tâche collective qui implique toute la chaîne des producteurs de sens (auteurs, comédiens, éditeurs, imprimeurs, typographes, éditeurs scientifiques) jusqu'aux lecteurs qui eux-mêmes sont producteurs de sens par les traces qu'ils peuvent laisser de leur lecture. Ce travail d'appropriation des œuvres de Shakespeare comporte également une dimension paradoxale : il implique un découpage et une transformation, et parfois une disparition ou un oubli du texte des éditions. En outre, nous rappellerons que Shakespeare a rapidement compté, à partir du XVII^{ème} siècle, plus de lecteurs que de spectateurs et que ce sont eux aussi qui ont permis à l'œuvre de Shakespeare d'imprégner si fortement nos cultures et nos littératures. Nous avons besoin de l'œuvre de Shakespeare et des grands auteurs pour raconter notre histoire personnelle et communautaire. De même, ces œuvres ne restent actuelles qu'en vertu de l'engagement effectif que nous conservons avec celles-ci. Souvent sous-estimé ou simplement passé sous silence, cet important travail a été mené par plusieurs générations, et il revient à chaque modernité de le renouveler afin de mieux s'appréhender dans le miroir des textes anciens.

1 L'Auteur

Why write I still all one, ever the same,
And keep invention in a noted weed,
That every word doth almost tell my name,
Showing their birth and where they did proceed ?
William Shakespeare, Sonnet 76, vers 5-8.¹⁹

[...] for my name is Will.
Sonnet 136, vers 14.

I

La question de l'auteur n'est pas souvent posée en littérature. Sans doute est-ce parce que « la mort de l'auteur » (selon l'expression maintenant consacrée, depuis l'essai de Roland Barthes qui portait ce titre) est devenue une *doxa* de la critique, et que l'auteur serait mort et enterré. Parler de l'auteur c'est prendre aujourd'hui le risque d'indisposer, tant cette question serait obsolète. Pourtant, ne nous annonce-t-on pas aussi, depuis au moins une décennie, un « retour de l'auteur » ?²⁰ Comment comprendre cette contradiction ? Il faut se rendre à l'évidence : le sujet gêne, embarrasse la critique. Le malaise vient sans doute du fait que, malgré les efforts du poststructuralisme pour passer l'auteur aux oubliettes, la notion même ne laisse pas d'être problématique et paradoxale. On ne peut d'ailleurs trouver meilleure expression de ce paradoxe et de ce malaise que le cas de celui qui, dans le monde anglophone (mais aussi dans

19 Sauf indication contraire, toutes les citations de Shakespeare sont tirées de l'édition suivante : William Shakespeare, *The Complete Works*, gen. ed. Stanley Wells and Gary Taylor, compact edition (Oxford : Clarendon Press, 1988).

20 Voir, entre autres : Seán Burke, *The Death and Return of the Author* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 1992); Richard Wilson, « The return of the Author », dans son ouvrage intitulé *Will Power : Essays on Shakespearean Authority* (Hemel Hempstead : Harvester Wheatsheaf, 1993), pp. 1-21 ; Eugen Simion, *Le retour de l'auteur : essai*, trad. Constantin Frosin, avec la collab. de Denis Emorine (Mundolsheim : l'Ancrier éd. ; Bucarest : Ed. Némira, 1996); William Irwin, ed., *The Death and Resurrection of the Author ?* (Westport : Greenwood Press, 2002).

la sphère occidentale et bien au-delà), est considéré comme l'auteur par excellence : William Shakespeare.

Le cas shakespearien est éloquent à maints égards, car l'acteur, dramaturge et poète de Stratford-sur-Avon a depuis longtemps cédé la place à la multiplicité de ses doubles engendrés, depuis plus de quatre siècles, par la culture des générations successives. Sa consécration en tant qu'icône culturelle a eu aussi pour effet de gommer ses traits individuels. « Shakespeare » ressemble en effet à un gigantesque « trou noir ». C'est une étoile au firmament qui ne rend plus de lumière, mais qui, forte de sa puissance culturelle, continue de grandir en se nourrissant de la matière qu'elle aspire vers elle. Il y a un pessimisme inhérent à cette image, car tout ce que l'on pourrait ajouter à ce trou noir, toute la production de la critique, ne ferait que rendre cette opacité plus grande encore.²¹

Shakespeare est l'exemple même du problème que continue de poser l'auteur à la critique. Il incarne depuis le XVII^{ème} siècle l'image idéalisée de l'écrivain : un être unique, autonome, doté d'une imagination inouïe et d'un pouvoir de création hors du commun, un démiurge capable de prêter vie à une multitude de personnages d'une profonde humanité. Paradoxalement, il est aussi celui qui a disparu depuis au moins un siècle, quand des théoriciens de tous bords sont venus projeter leurs grilles interprétatives sur son œuvre (Marxisme, psychanalyse, (post-)structuralisme, historicisme...).

Quintessence de l'auteur, assise servant à l'édification de plusieurs systèmes théoriques, Shakespeare reste aussi un auteur marqué par l'absence : absence de fiabilité de ses portraits,²² mais encore quasi-inexistence de manuscrits olographes, absence de certitude absolue dans la datation et l'établissement de ses textes, difficulté à déterminer lesquelles de ses œuvres ont pu faire l'objet d'une collaboration avec

21 Je reprends ici l'expression du critique américain Gary Taylor, voir : *Reinventing Shakespeare : A Cultural History from the Restoration to the Present* (London : Vintage, 1991), p. 410.

22 Aucun de ses portraits (Chandos, Droeshout, Jannsen, Flower our Felton) ne peut faire figure d'autorité. Voir sur ce point: David Willbern, *Poetic Will : Shakespeare and the Play of Language* (Philadelphia : University of Philadelphia Press, 1997), p. 149.

d'autres dramaturges.²³ Cette « présence-absence » est en fait constitutive de ce que l'on pourrait nommer le paradoxe shakespearien.

Ce paradoxe est rendu d'autant plus aigu qu'il est aussi en partie le produit des interrogations du postmodernisme. Ainsi, dans *Enderby's Dark Lady*, le romancier britannique Anthony Burgess propose un retour ironique à l'auteur par le biais de la science-fiction. Dans le dernier chapitre de son roman, il ramène ses lecteurs à l'époque élisabéthaine et nous montre un Shakespeare qui écrit ses pièces en recopiant des textes qui lui ont été apportés par des « Muses », qui se trouvent être en fait des voyageurs venus du présent grâce à une machine à remonter le temps. On apprend en effet que Paley, le personnage principal de l'histoire, avait emporté avec lui dans le passé une copie manuscrite du premier in-folio des œuvres de Shakespeare. Saisis d'un vertige postmoderne, nous contemplons avec effroi ce cycle de création éternel conçu par Burgess qui réduit à néant toute notion d'authenticité et qui ne permet plus de localiser avec certitude la source de l'écriture, c'est-à-dire l'auteur.²⁴

Il serait tentant, comme semble le suggérer cette fable, de renoncer à vouloir cerner les notions d'auteur, d'authenticité ou encore d'intentionnalité de la création littéraire pour se concentrer sur la circulation culturelle et sociale des textes et sur la façon dont ils acquièrent leur statut. Il n'en reste pas moins que de nombreux signes montrent que la question de l'auteur continue de se poser et qu'elle demande à être approfondie.

En effet, le récent et très animé débat au sujet de la religion présumée de Shakespeare et de l'influence que celle-ci aurait pu exercer sur son œuvre (débat auquel j'ai contribué),²⁵ a montré que, malgré le dogme de la mort de l'auteur, le sujet reste une source importante d'interrogations. Renouvelant un thème de recherche déjà ancien, les

23 On comprend dans ces conditions que des thèses remettant en question la paternité de son œuvre puissent encore trouver un terrain de subsistance.

24 Paley est un universitaire qui voulait justement savoir si Shakespeare était vraiment l'auteur des pièces qui lui sont attribuées. Anthony Burgess, *Enderby's Dark Lady*, in *The Complete Enderby* (Harmondsworth : Penguin, 1995), pp. 481-631 ; et en particulier pp. 614-31. Voir aussi : Paul Franssen, « Portrait of Mr. W. S. : The Myth of Sweet Master Shakespeare in Asimov, Wilde, and Burgess », in *Reclamations of Shakespeare*, ed. A. J. Hoenselaars (Amsterdam : Rodopi, 1994), pp. 139-50 ; p. 149.

25 Voir mon livre : *Shakespeare's Hybrid Faith: History, Religion and the Stage* (Basingstoke : Palgrave, 2006) ainsi que le chapitre 2 du présent livre.

récentes études portant sur la religion de Shakespeare laissent pourtant volontairement de côté la question même de l'auteur, mais souscrivent implicitement à une forme d'intentionnalisme (qui n'est jamais clairement définie) dans le but d'aborder directement le sujet qui les préoccupe. Comme nous avons déjà pu le voir, la question de l'auteur n'est pas aisée à appréhender, car aussitôt posée une série d'obstacles se dressent devant nous : problèmes méthodologiques et théoriques, épineuse question des rapports entre l'auteur et son œuvre, et dans le cas de Shakespeare, silence apparent de l'auteur sur lui-même, absence d'écrits théoriques de la main de l'auteur et données biographiques parcellaires. Tous ces éléments ont de quoi décourager les meilleures volontés, mais, comme nous le verrons, leur examen approfondi permet de dépasser certaines de ces apories.

N'oublions pas, pour commencer, que Shakespeare lui-même n'est pas aussi silencieux qu'il puisse paraître sur la question de l'auteur. Dans l'un des sonnets qui servent d'épigraphes à ce chapitre, il pose explicitement la question de sa propre présence dans l'écriture : « That every word doth almost tell my name, / Showing their birth and where they did proceed ? ». Dans un autre poème, il joue à l'envi sur les résonances de son prénom, « Will » :

So thou, being rich in Will, add to thy Will
One will of mine to make thy large Will more.
Let no unkind no fair beseechers kill ;
Think all but one, and me in that one Will. (sonnet 135, vers 11-14)²⁶

Cette signature possible de l'auteur dans son œuvre fascinera un personnage qui, dans l'*Ulysses* de James Joyce, viendra s'interroger sur l'autorité et la paternité, celle en particulier des œuvres littéraires, dans les murs mêmes de la Bibliothèque Nationale de Dublin. Loin de placer une foi moderniste en l'impersonnalité de l'œuvre d'art, Stephen Dedalus se plaît à déceler dans l'œuvre de Shakespeare la trace de son auteur : « He has hidden his own name, a fair name, William, in the plays, a

26 Dans le sonnet 71, Shakespeare cherche en apparence à s'abolir dans l'écriture (« Do not so much as my poor name rehearse », v. 44), mais cette écriture censée faire oublier l'auteur au profit du sujet de son poème (le jeune homme) rappelle paradoxalement sa présence : « Nay, if you read this line, remember not / The hand that writ it ; for I love you so » (v. 5-6).

super here, a clown there, as a painter of old Italy set his face in a dark corner of his canvas. He has revealed it in the sonnets where there is Will in overplus ».²⁷

II

A l'évidence, l'implication de l'auteur dans son œuvre, ou encore le degré et le type d'intentionnalité qui peuvent être en jeu en littérature sont des thèmes qui réclament explicitation. Mais avant de proposer une reformulation de l'approche devenue traditionnelle de l'auteur, il sera utile de voir comment la figure même de l'écrivain a pu être écartée en quelques décennies des préoccupations majeures de la critique. Dans ce but, il faudra éclairer tout d'abord la genèse des textes qui ont paru sceller le sort de l'auteur, pour voir comment ils ont construit leur argumentation, et surtout comment celle-ci a été fondée. Travaillant principalement sur un auteur anglais, il sera indispensable aussi d'avoir un double regard : sur la critique poststructuraliste française, mais aussi sur les présupposés de la critique anglophone qui s'est nourrie de la précédente, mais qui bien sûr possède sa propre histoire, et en particulier son approche personnelle de la notion d'auteur. Dans le même esprit, je puiserai dans la littérature française comme chez les auteurs anglophones pour éclairer mon propos.

Texte devenu canonique, « La mort de l'auteur » de Barthes a été bientôt suivi d'un autre essai qui a paru sceller le sort de l'auteur : un texte de Michel Foucault publié en 1969 intitulé « Qu'est-ce qu'un auteur ? ».²⁸ La mythologie qui s'attache à ces deux textes est celle des années révolutionnaires et notamment de mai 68 en France.²⁹ Ce n'est que rétrospectivement que ces textes de circonstances ou ces ébauches sont devenus des dogmes indéfectibles, et que la genèse de ces deux essais a été passée sous silence.

27 James Joyce, *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe and Claus Melchior (London : Penguin, 1986), p. 172.

28 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits, 1954-1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, 2 vols. (Paris : Gallimard, 2001), vol. 1 (1954-1975), pp. 817-49.

29 La Chine fait sa révolution culturelle (1966-1969) et en France la république gauloise s'essouffle.

Ainsi l'essai de Barthes n'a-t-il pas été écrit en 1968, comme on le proclame souvent, mais l'année précédente. Il s'agissait d'une commande qui lui avait été faite pour le magazine américain d'avant-garde *Aspen*. Le format de ce magazine était original, car il s'agissait d'une boîte blanche dans laquelle le texte de Barthes allait trouver sa place, simple pamphlet au milieu de vingt-sept autres œuvres : films, enregistrements, diagrammes, découpages et aussi publicités. L'objet du numéro était de faire cohabiter culture, technologie et industrie, et de montrer que l'auteur ne pouvait plus prétendre à une autonomie ou à une indépendance, deux notions tout aussi illusoires dans la société moderne.³⁰ Ce n'est en réalité que lorsque Barthes republia son article en France en 1968 que, dans le contexte des événements de la même année, l'essai allait prendre un sens un peu différent, devenant un véritable manifeste, puis ultérieurement un des textes classiques du poststructuralisme.

Dans ses précédents ouvrages, comme dans *Sur Racine* (1963), Barthes avait souligné la nécessité de s'attacher davantage au texte pour sortir d'une critique de « l'homme et l'œuvre » jugée dépassée. Dans *Critique et Vérité* (1966), il préconisait de prendre le langage comme point de départ de l'analyse littéraire, et non l'auteur. La question de l'auteur était mise entre parenthèses, l'accent étant placé surtout sur l'émergence d'une méthodologie nouvelle.³¹ Dans « La mort de l'auteur », en revanche, Barthes allait faire primer le style péremptoire du manifeste sur celui de l'analyse littéraire plus nuancée. L'essai n'était en réalité qu'une esquisse d'un projet qui allait voir le jour en 1970 dans *S/Z*, livre dans lequel il allait se montrer moins radical, au point de revenir quelque peu sur certaines de ses affirmations. Dans *S/Z*, Barthes montre surtout que l'étude de la création, ou de la production littéraire ne l'intéresse pas ; il s'agit davantage pour lui de libérer « la voix du lecteur » que de mettre à mort l'auteur.³²

On oublie aussi quel a été le contexte de l'essai de Michel Foucault qui sert encore aujourd'hui de deuxième pilier au dogme de « la mort de

30 Voir : Molly Nesbit, « What Was an Author? », *Yale French Studies*, No. 73 (1987), pp. 229-57 ; pp. 241, 243.

31 Voir les excellentes analyses de Seán Burke, *The Death and Return of the Author*, pp. 20-23 et p. 178, n. 2. Voir aussi Molly Nesbit, « What Was An Author ? », *Yale French Studies* 73 (1987), pp. 229-57.

32 « Dans le texte seul parle le lecteur », écrit Barthes dans *S/Z* (Paris : Seuil, 1970), p. 145.

l'auteur ». Il faut rappeler en effet qu'avant d'être publié pour la première fois aux Etats-Unis en 1979, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » fut le sujet d'une conférence donnée au Collège de France en février 1969 devant les membres de la Société française de philosophie et en présence de Maurice de Gandillac, Lucien Goldmann, Jacques Lacan, Jean d'Ormesson, J. Ullmo et Jean Wahl. Le texte de cette conférence fut ensuite publié la même année, avec la très intéressante retranscription des réactions de son auditoire, dans le *Bulletin de la Société française de philosophie*.³³ Contrairement à Barthes, Foucault prend bien soin lors de son exposé de préciser que son travail n'est qu'une ébauche et qu'il ne saurait avoir le caractère d'un manifeste. Il s'agit plutôt pour lui « d'un essai d'analyse dont j'entrevois à peine encore les grandes lignes », ou comme il le dira lors du débat qui suivit son exposé : « rien de plus qu'un plan de travail, un repérage de chantier ».³⁴ Comment comprendre alors, malgré la qualité indéniable de l'exposé, qu'il ait pu connaître une telle fortune auprès de la critique littéraire ? Sans doute parce que, comme chez Barthes, certaines de ses propositions étaient séduisantes, celle qui consiste, par exemple, à « ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours » (839). C'est ce que Foucault appelle la « fonction-auteur ». Cette fonction déplace en réalité la suprématie de l'auteur pour l'attribuer au « discours », domaine où le critique peut exercer sa toute-puissance en lieu et place de l'auteur. Si séduisant soit-il, son exposé repose également, comme nous le verrons plus tard, sur des présupposés historiques contestables, et il rencontra d'ailleurs certaines objections de son auditoire.

Il faut donc conclure à une amnésie partielle de la critique littéraire française qui ne mentionne que très rarement les objections suscitées d'emblée par le fonctionnalisme de Foucault, objections qui transparaissent dans le débat publié dans le *Bulletin* en 1969. Bien qu'il se défende de nier l'existence de l'auteur historique (845), ce dernier reste néanmoins un fantôme chez Foucault, comme semble le sous-entendre

33 La version que je cite ici est la réédition de celle du *Bulletin* dans *Dits et écrits, 1954-1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, 2 vols. (Paris : Gallimard, 2001), vol. 1 (1954-1975), pp. 817-49.

34 Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », pp. 818 ; 846.

L. Goldmann dans la question qu'il adresse au conférencier : « lorsque vous admettez l'existence de l'homme ou du sujet, les réduisez-vous, oui ou non, au statut de fonction ? » (846). Dans sa réponse, Foucault ne prononce pas ouvertement la mort de l'auteur, comme Barthes le fait sans états d'âme et sans doute aussi avec un brin de provocation. Il ne nie pas son existence, mais il évacue l'auteur en tant que sujet historique doué d'intentions. Foucault répond à côté : « Définir de quelle manière s'exerce cette fonction, dans quelles conditions, dans quel champ, etc., cela ne revient pas, vous en conviendrez, à dire que l'auteur n'existe pas » (845).

Mais c'est surtout la place que Barthes et Foucault s'octroient dans l'histoire de la critique au cours de leurs exposés respectifs qui peut paraître aujourd'hui contestable. En effet, les deux auteurs se situent volontairement au point d'aboutissement d'une évolution idéologique qui conduit à la remise en question de la notion d'auteur. Tous deux manipulent l'histoire littéraire de façon à accorder au moment présent de leur écriture une importance particulière. C'est l'instant de la rupture avec le passé pour Barthes, et le moment de la réflexion sur la « fonction-auteur » pour Foucault. Barthes comme Foucault sont prêts à prononcer la rupture avec une tradition antérieure, quitte à l'exagérer quelque peu. Barthes écrit que « le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous les niveaux, l'auteur s'absente ».³⁵ Foucault renchérit dans l'argumentaire qui présente sa conférence en écrivant que « l'effacement de l'auteur est devenu, pour la critique, un thème désormais quotidien » (817). Les deux auteurs réécrivent l'histoire littéraire, car ce qu'ils présentent comme un point d'aboutissement, prélude à un nouveau départ, n'est en fait que la reformulation en termes modernes et volontairement provocateurs (surtout dans le cas de Barthes) d'un débat autour de l'auteur qui a déjà eu lieu un siècle auparavant.³⁶

35 Barthes, « La mort de l'auteur », in *Œuvres Complètes*, édition établie et présentée par Eric Marty, 5 vols. (Paris : Seuil, 1994), vol. 2 (1966-1973), pp. 491-95 ; p. 493.

36 L'amnésie sélective des deux auteurs les amène aussi à ne pas se citer : Barthes est le grand absent de l'essai de Foucault. Il n'est cité à aucun moment : signe que l'auteur importe peu ? Ou volonté de s'ériger en théoricien suprême de la question ?

III

Barthes et Foucault se situent en réalité, non pas à l'origine d'une nouvelle ère, mais en aval d'une réflexion très ancienne sur l'auteur qui s'est articulée déjà pleinement au XIX^{ème} siècle. Ils sont du reste tous deux en partie responsables de l'image négative et caricaturale qu'ils ont donnée de ce siècle. Ils ne sont pas, tant s'en faut, les seuls responsables. La critique anglophone fut promptement également à faire siennes les thèses de Barthes et Foucault (avec quelques exceptions, bien sûr), caricaturant elle aussi son propre héritage.

Dès le XVII^{ème} siècle, Shakespeare est en Angleterre un auteur qui a affirmé son indépendance ; il n'est plus tout à fait un scripteur, enfermé dans la *mimèsis*, et contraint de reproduire les formes extérieures d'un monde dont seul Dieu peut être le Créateur. Ainsi, pour John Dryden, « il était naturellement instruit ; il n'eut pas besoin de se plonger dans des livres pour lire la nature ; il regarda en lui-même, et c'est là qu'il la trouva ».³⁷ Cette émancipation progressive, que le romantisme consacra plus tard, ne doit pas se confondre avec ce que le sens commun a retenu de l'auteur romantique : un être idéalisé, unique et autonome, une sorte de demiurge autoritaire centré sur lui-même. Cette image-là est celle dont la critique au XX^{ème} siècle, notamment la critique anglophone, s'est servie comme d'un épouvantail. La théorie romantique de l'auteur est en fait loin d'être aussi monolithique : elle met en avant justement le paradoxe de la création littéraire.

Si l'acte de création trouve bien sa source dans la figure de l'auteur, il n'en reste pas moins que ce dernier ne joue jamais le rôle d'un demiurge autoritaire et envahissant. Au contraire, il est intéressant de constater que l'auteur, tel qu'il est imaginé par les romantiques, est comme la source absente de l'œuvre, car l'acte de création mène à une paradoxale dépersonnalisation de l'artiste. Samuel Taylor Coleridge parle ainsi d'un mouvement *hors de soi* de l'auteur, qui serait d'ailleurs la caractéristique principale à ses yeux du génie shakespearien : « de nous permettre de

37 « he was naturally learned ; he needed not the spectacles of books to read nature ; he looked inwards, and found her there ». John Dryden, *Of Dramatic Poesy* (1668), in *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson, 2 vols. (London : Dent, 1962), vol. 1, p. 67 ; cité dans Jonathan Bate, *Shakespeare and the Romantic Imagination* (Oxford : Clarendon Press, 1989), p. 7.

sortir de nous-mêmes, de nous *penser* à travers les Pensées et les Sentiments d'Êtres se trouvant dans des situations à la fois radicalement et étrangement différentes de la nôtre ».38 Selon Coleridge, Shakespeare est certes un auteur protéiforme au sens où il est capable de donner forme à une multitude de personnages, mais il n'est jamais ventriloque : « SHAKESPEARE devient toutes choses, tout en restant toujours lui-même ». Il dénonce en effet un style d'écriture qu'il nomme « sentimental » : « dans lequel l'Auteur, se comportant comme un ventriloque, répandait son insipidité ».39

Coleridge ne craint pas de prendre à bras le corps le problème de l'auteur, et celui attendant de l'autorité. Dans sa *Biographia Literaria*, il évoque l'autorité des grands auteurs anglais comme Bacon, Milton et Shakespeare. Pour lui, ces figures incarnent l'autorité et la paternité, mais elles peuvent susciter également des envies de révolte devant l'autorité.40 Malgré son admiration pour Milton, Coleridge doit concéder que la voix de l'auteur et son autorité sont perceptibles chez Milton (« Toutes les choses et toutes les modalités de l'action sont transformées par la personne de MILTON »41), alors qu'elles restent insensibles chez Shakespeare. Ce dernier est un auteur caméléon dont l'autorité n'est pas pesante, car sa présence dans sa création demeure lointaine, pour ne pas dire inexistante. Or c'est en cela qu'il représente (non sans ironie)

38 « to send ourselves out of ourselves, to *think* ourselves in to the Thoughts and Feelings of Beings in circumstances wholly and strangely different from our own ». Samuel Taylor Coleridge, Lettre à William Sotheby (juillet 1802), in *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E. L. Griggs, 6 vols. (Oxford : Clarendon Press, 1956-71), vol. 2, p. 810, cité dans Bate, p. 15.

39 « SHAKESPEARE becomes all things, yet for ever remaining himself »; Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. James Engell and W. J. Bate, *Collected Works of Samuel Taylor Coleridge* vii, 2 vols. (Princeton : Princeton University Press, 1983), vol. 2, pp. 27-28, cité dans Bate, p. 16. « in which the Author, acting like a Ventriloquist, distributed his own insipidity ». Ce deuxième extrait tiré de : Samuel Taylor Coleridge, « Ninth Lecture on Shakespeare », in *Coleridge on Shakespeare : The Text of the lectures of 1811-12*, ed. R. A. Foakes (London : Routledge, 1971), p. 101.

40 On peut penser à cet égard à ce que Bloom appelle « l'anxiété de l'influence », voir son livre : Harold Bloom, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry* (New York : Oxford University Press, 1973).

41 « All things and modes of action shape themselves anew in the being of MILTON ». Coleridge, *Biographia Literaria*, vol. 2, pp. 27-28, cité dans Bate, p. 16.

l'auteur idéal pour les romantiques, qui demeurent tiraillés entre leur respect pour la tradition littéraire (les grands auteurs notamment) et leur rejet de l'autorité.⁴² Ainsi, l'auteur idéal est justement un auteur absent, même s'il reste fondamentalement un grand auteur.

On retrouve chez un autre poète et théoricien romantique, William Wordsworth, cette même admiration pour un Shakespeare qui, bien que doté d'une pensée universelle et d'une imagination sans bornes, ne s'impose pas personnellement dans son œuvre tel un marionnettiste. Wordsworth est encore plus précis que Coleridge dans sa description de cette qualité si particulière à Shakespeare, qui fait de lui l'auteur idéal aux yeux des romantiques : « Aucun écrivain n'a jamais pu égaler le grand pouvoir que possède Shakespeare de représenter la Nature Humaine sans pour autant y mêler ses sentiments personnels d'écrivain ».⁴³ John Keats, lui aussi, avait été fasciné par le caractère impersonnel de Shakespeare, un trait qui lui inspira cette pensée : « Le Poète est l'être le moins poétique de toute l'existence ; parce qu'il n'a pas d'identité : il donne constamment [forme] et substance à d'autres corps ».⁴⁴ On voit combien la réflexion des romantiques sur l'auteur est ambivalente, mais aussi comme elle exprime pleinement nombre des préoccupations qui seront au cœur du modernisme et du postmodernisme. Keats accorde une place centrale à l'auteur, comme les autres poètes romantiques, mais comme eux aussi, il le dépersonnalise et cherche notamment à évacuer sa subjectivité. Il invente le terme (resté célèbre) de « capacité négative » (« negative capability »), qui décrit l'acte par lequel le poète se vide de toutes considérations personnelles pour être plus proche de ce qu'il veut décrire ou créer. Sans doute peut-on voir ici l'influence des théories de Kant sur l'art, mettant en avant l'autonomie de l'artiste et son désintéres-

42 Voir à ce sujet les très éclairantes analyses de Bate, pp. 36-37.

43 « No writer has ever come near Shakespeare in that highest power, by which he exhibits Human Nature, apart from any mixture of the writer's personal feelings ». Propos rapportés par John Park dans *A Greenockian's Visit to Wordsworth* [1842] (Greenock, 1887), p. 10; cité dans Bate, p. 80.

44 « A Poet is the most unpoetical of any thing in existence ; because he has no identity – he is continually [informing] – and filling some other body ». John Keats, *The Letters of John Keats 1814-1821*, ed. H. E. Rollins, 2 vols. (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1958), vol. 1, pp. 390, cité par Bate, p. 170.

sement.⁴⁵ Cependant, il faut convenir que cette indépendance est bien paradoxale puisqu'elle suppose que l'artiste autonome soit en même temps dépossédé de sa création.⁴⁶ L'auteur chez les romantiques n'est donc pas cette figure souveraine et toute-puissante, telle qu'elle a pu être décrite par la critique au XX^{ème} siècle. La figure de l'auteur chez ces écrivains suppose au contraire une tension, un conflit implicite entre le créateur et sa création, une dépersonnalisation de l'auteur, et une revendication d'indépendance (à tout le moins, un éloignement) de l'œuvre d'art par rapport au projet initial de l'artiste. Cette tension trouve son expression dans les propos de Shelley sur les poètes, qu'il décrit comme des hiérophantes mus par une inspiration qui leur échappe (« hierophants of an unapprehended inspiration »), des êtres en grande partie détachés de leur création, dont les mots expriment une pensée qu'ils ne comprennent pas (« which express what they understand not »), et qui ne peuvent percevoir l'inspiration qu'ils suscitent « [who] feel not what they inspire ».⁴⁷

Ainsi l'auteur et l'œuvre sont-ils mis en tension chez les romantiques, comme plus tard dans le modernisme. Le caractère impersonnel de la création repose aussi paradoxalement sur une subjectivité qui ne peut jamais être *entièrement* évacuée. Comme on peut le voir, la mise en avant de la figure de l'auteur se paye par la dépersonnalisation de l'artiste, mais, ironie ultime, cette dépersonnalisation de l'auteur romantique (ce que l'on appellera plus tard « la mort de l'auteur ») appelle aussi et *déjà* sa propre subversion, car elle reste fondée sur une subjectivité, fût-elle absente.⁴⁸

IV

L'histoire littéraire française a aussi ses bêtes noires et ses épouvantails. En France, l'auteur romantique souffre encore de préjugés similaires à ceux qui ont été précédemment évoqués. Mais c'est sans doute la figure

45 Sur Kant, voir les analyses de Seán Burke dans *Authorship : From Plato to the Postmodern, A Reader* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 1995), pp. xxii et xxiv.

46 Voir, à ce sujet, les analyses d'Andrew Bennett dans *The Author, The New Critical Idiom* (London and New York : Routledge, 2005), pp. 65-66.

47 Percy Bysshe Shelley, cité dans *ibid.*, p. 66.

48 Voir Bennett, p. 71.

de Sainte-Beuve qui a le plus servi de repoussoir aux critiques cherchant à réduire la place de l'auteur dans le domaine de la théorie littéraire. Marcel Proust, que Barthes, comme plus tard Foucault, mentionne dans la liste de ceux qui auraient tenté d'ébranler « l'empire de l'auteur », est vu comme l'un de ses critiques les plus acerbes, notamment dans son *Contre Sainte-Beuve*. Qu'un auteur comme Proust ait pu avoir un avis si marqué sur un tel sujet est pour le moins douteux. Il suffit là encore de retourner aux textes pour s'apercevoir que la réalité est un peu différente et que Proust et Sainte-Beuve avaient chacun une vision complexe de l'auteur.

Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-69) est le pionnier de la critique littéraire moderne en France.⁴⁹ Gustave Flaubert, qui pourtant était réputé détester le mélange du biographique et du romanesque, l'admirait beaucoup ; il regretta même que Sainte-Beuve mourût en octobre 1869, juste un mois avant la parution de *L'éducation sentimentale*, tant il aurait aimé le compter parmi ses premiers lecteurs. La renommée de Sainte-Beuve s'étendait aussi en dehors des frontières de la France. Le romancier anglo-américain Henry James dit de lui qu'il était « le critique le plus fin que le monde ait jamais connu », ajoutant qu'il était « un homme d'un génie extraordinaire ». James n'était pourtant pas réputé non plus pour son goût pour la critique dite « biographique ».⁵⁰

L'attachement de Sainte-Beuve à la personne de l'écrivain, ce que l'on appelle maintenant avec un peu de dédain le « biographique », s'explique chez lui par la volonté de ne plus juger l'œuvre littéraire en fonction de critères abstraits, ou de canons éternels, telles la beauté, la vérité, ou la raison, ou pour ses seules qualités rhétoriques. Pour Sainte-Beuve, ce qui fait une œuvre littéraire, c'est le génie de son auteur, tel qu'il peut s'exprimer de multiples façons dans son œuvre. Il s'étonne en effet que l'on ait pu à une époque croire que « l'histoire d'un écrivain était tout entière dans ses écrits », et dénonce cette « critique superficielle [qui] ne poussait pas jusqu'à l'homme au fond du poète ».⁵¹ Mais

49 Voir l'excellent chapitre que lui a consacré Ann Jefferson : « Sainte-Beuve : Biography, Criticism, and the Literary », in *Mapping Lives, The Uses of Biography*, ed. Peter France and William St Clair (Oxford : Oxford University Press for the British Academy, 2002), pp. 135-55.

50 Propos cités dans *ibid.*, p. 137.

51 Sainte-Beuve, « Pierre Corneille » [1828], in *Portraits Littéraires*, édition établie par Géraud Antoine (Paris : Robert Laffont, 1993), pp. 22-37; p. 23.

alors qu'il est l'inventeur de « la critique dite naturelle ou physiologique », qui place l'artiste au cœur des préoccupations de la critique, Sainte-Beuve est prêt à admettre que l'auteur gardera toujours sa part de mystère, car il est impossible de prétendre accéder à la part la plus intime de l'être humain :

Que ce dernier mot [physiologique] n'effraye pas : que l'on n'aille pas crier tout d'abord au matérialisme [...] ; car, quelque soin qu'on mette à pénétrer ou à expliquer le sens des œuvres, leurs origines, leurs racines, à étudier le caractère des talents et à démontrer les liens par où ils se rattachent à leurs parents et à leurs alentours, il y aura toujours une certaine part inexpliquée, inexplicable, celle en quoi consiste le don individuel du génie.⁵²

Si Sainte-Beuve est, on l'aura compris, pour une critique auteuriste, il n'en reste pas moins qu'il ne voit pas dans l'interprétation un acte autoritaire et dogmatique qui mettrait la critique dans une position privilégiée, tel un archiprêtre imbu de sa toute-puissance qui détiendrait la clé de l'interprétation en vertu d'un dogme supérieur :

Et qu'on ne dise pas que, si la critique avait un point de vue central, si elle jugeait en vertu d'un principe et d'une vérité absolus, elle s'épargnerait en grande partie la fatigue de ce mouvement, de ce déplacement forcé, et que, du haut de la colline où elle serait assise, pareille à un roi d'épopée ou au juge Minos, elle dénombrerait à l'aise et prononcerait avec une véritable unité ses oracles.⁵³

La méthode de Sainte-Beuve suppose donc une souplesse dans l'approche et surtout une mobilité, une curiosité pour son objet d'étude qui est envisagé selon une multitude de points de vue. Proust, quant à lui, crut déceler des défauts à cette méthode dans son *Contre Sainte-Beuve*. Dans un passage souvent cité par les anti-auteuristes, il semble vouloir établir une séparation entre l'auteur historique et son œuvre. Pourtant, à y regarder de plus près, son propos est plus complexe. Il ne nie pas, comme on a cherché à le faire croire, la présence d'une intention de l'auteur dans l'œuvre. Proust, en fait, cherche à distinguer ce moi trivial

52 Sainte-Beuve, Article sur Emile Deschanel (novembre 1864), cité par Gérard Antoine dans sa préface à Sainte-Beuve, *Portraits Littéraires*, p. lvii.

53 Sainte-Beuve, « Adam Mickiewicz » [1833], in *Œuvres*, texte présenté et annoté par Maxime Leroy, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1956), vol. 1, pp. 536-42 ; pp. 536-37.

qu'il trouve haïssable et peu représentatif, de ce qu'il appelle « le moi véritable » :

Et pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde [...] qu'un homme du monde comme eux, il inaugurerait cette fameuse méthode, qui, selon Taine, Bourget, tant d'autres, est sa gloire et qui consiste à interroger avidement pour comprendre un poète, un écrivain, ceux qui l'ont connu, qui le fréquentaient, qui pourront nous dire comment il se comportait sur l'article femmes, etc., c'est-à-dire précisément sur tous les points où *le moi véritable du poète n'est pas en jeu*.⁵⁴

Proust ne supporte pas que la critique puisse utiliser la trivialité de l'intime à des fins littéraires. Sainte-Beuve ne fait pourtant pas cela : sa perspective est multiple et ne se limite pas à l'anecdotique. En outre, notons que le distinguo établi par Proust ne fait pas disparaître la personne de l'auteur, bien au contraire. Comme le révèle un chapitre qui précède « La méthode de Sainte-Beuve », qui est bien moins cité que ce dernier, Proust paraît au contraire troublé par sa propre image dans les scènes tout à fait saisissantes de « L'article dans le *Figaro* », où il cherche à devenir lecteur de son propre article sans jamais véritablement y parvenir : « Je me suis fait racheter quelques exemplaires du *Figaro* par le valet de chambre, j'ai dit que c'était pour en donner à quelques amis et c'est vrai. Mais c'est surtout pour toucher du doigt l'incarnation de ma pensée en ces milliers de feuilles humides [...] ». ⁵⁵ Il est clair dans ce passage que Proust se montre en réalité fasciné autant par la réception de son article que par son degré de présence en tant qu'auteur dans son œuvre. Ce que Proust reproche donc à Sainte-Beuve ce n'est pas que ce dernier accorde une place à l'auteur dans son œuvre, c'est plutôt le fait que, selon Proust, la méthode de Sainte-Beuve, en se dispersant trop dans le biographique, risque de sombrer dans le trivial et l'anecdotique et ne pas éclairer ce *moi profond* que Sainte-Beuve a lui-même identifié comme le plus difficile à cerner. Proust écrit en effet : « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer

54 Marcel Proust, « La méthode de Sainte-Beuve », in *Contre Sainte-Beuve* [1908-1910], Préface de Bernard de Fallois (Paris : Gallimard, 1954), pp. 133-34.

55 Proust, « L'article dans le *Figaro* », in *ibid.*, p. 90.

de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur ».⁵⁶

Ainsi a-t-on cherché à faire un procès au prétendu auteurisme simpliste et aveugle du XIX^{ème} siècle, au nom d'une vision caricaturale de la réflexion des romantiques sur l'auteur. On a cru aussi déceler une critique de la toute-puissance de l'auteur et un rejet d'une conception désuète de la littérature chez Proust, alors que ce dernier n'abandonne aucunement le moi de l'écrivain, bien au contraire. En outre, le *Contre Sainte-Beuve* de Proust a été utilisé pour entretenir l'idée d'une rupture avec le XIX^{ème} siècle et son auteurisme biographique, même si, nous le verrons bientôt, un mouvement comme le modernisme, connu pourtant pour son apparent rejet de l'auteur, reste profondément imprégné par les dilemmes des romantiques, bien que le paradigme littéraire et épistémologique paraisse transformé.

Pour s'en convaincre, il suffit de se plonger dans les écrits de ceux qui ont été considérés comme les pionniers du modernisme pour retrouver partout cette tension entre les notions d'auteur et d'œuvre, même si celle-ci sait souvent se faire plus discrète, notamment lorsque l'auteur quitte l'économie du visible.

V

Publié en 1846, « La Philosophie de la Création » (« The Philosophy of Composition ») d'Edgar Allan Poe est sans doute l'un des premiers essais où le caractère impersonnel de la création littéraire est mis en avant. L'essai est d'ailleurs devenu, bien plus tard, une sorte de manifeste du modernisme. Prenant pour exemple l'un de ses poèmes les plus connus, *The Raven*, Poe montre comment cette œuvre a été conçue. Il insiste avant tout sur la structure de l'œuvre et les effets recherchés, rejetant toute influence de nature personnelle : « Je veux souligner qu'aucun moment de la composition ne peut être rattaché à une circonstance ou à une intuition, que l'œuvre a avancé jusqu'à son terme avec la précision et le strict enchaînement logique d'un problème mathématique ».⁵⁷ Poe

⁵⁶ Proust, « La méthode de Sainte-Beuve », in *ibid.*, p. 127.

⁵⁷ « It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition—that the work proceeded, step by step, to its

établit ainsi une distinction entre l'homme et l'artiste qui crée au moyen d'une méthode d'écriture qui demeure désintéressée, et n'a donc rien à voir avec les affres et les humeurs personnelles des prétendus artistes que Poe nomme « histrions ». Cependant, ces déclarations doivent être nuancées quelque peu, car l'écriture de Poe, loin d'être impersonnelle, porte au contraire la trace des profonds traumatismes qui marquèrent l'existence de son auteur, comme l'a très bien montré Kenneth Silverman, son plus récent biographe.⁵⁸

Force est de constater néanmoins que Poe, à son tour, influença Stéphane Mallarmé, ce dernier ayant eu par la suite le privilège d'être considéré par les poststructuralistes comme le précurseur en France du mouvement anti-auteuriste. En effet, dans *Variations sur un sujet*, Mallarmé écrit que « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots [...] remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase ».⁵⁹ On comprend quel usage a pu être fait de cette déclaration. Pourtant, Mallarmé n'a jamais souhaité élaborer une quelconque *théorie littéraire*. Il s'agissait surtout pour lui d'insister sur la disparition *élocutoire* du poète, mais il n'est bien sûr pas question ici d'écriture automatique. Ses propos peuvent être vus également comme une expression extrême de la théorie romantique de l'inspiration qui suppose un état dans lequel le poète doit se vider de ses préoccupations personnelles lorsqu'il crée, un mode impersonnel en quelque sorte qui, comme on le verra, allait connaître une certaine fortune chez T. S. Eliot et d'autres.⁶⁰

Mallarmé eut très certainement une influence sur le groupe de Bloomsbury, et notamment sur Clive Bell, le beau-frère de Virginia Woolf. Ce groupe d'artistes et d'intellectuels contestataires commença à se réunir à Londres autour de 1905-1906, dans la demeure de Bell et de Woolf qui se situait dans le quartier de Bloomsbury. Dans *Art*, publié en

completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem ». Edgar Allan Poe, « The Philosophy of Composition », in *The Oxford Book of American Essays*, ed. Brander Matthews (Oxford : Oxford University Press, 1914), paragraphe 7. <<http://www.bartleby.com/109/11.html>>.

58 Kenneth Silverman, *Edgar A. Poe : Mournful and Never-Ending Remembrance* (New York : Harper Collins, 1991).

59 Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, NRF (Paris : Gallimard, 1945), p. 366.

60 Voir à ce propos les analyses de Burke, *The Death and Return of the Author*, p. 10.

1914, Bell déclare que l'art doit être apprécié pour la qualité de ses formes (« significant form ») et non pas en fonction des intérêts et des émotions de l'artiste.⁶¹ T. S. Eliot lui aussi allait se servir des mêmes arguments pour parler du caractère impersonnel de l'art. De la théorie romantique de l'inspiration et de la création, le mouvement moderniste allait surtout retenir le détachement de la personne de l'artiste de son œuvre. Cette inflexion nouvelle est sans doute la conséquence de l'influence grandissante de la psychanalyse, dont les avatars psychobiographiques qui commençaient à fleurir dans la presse et la littérature populaire au début du siècle étaient vus avec méfiance.⁶²

C'est aussi l'époque où le grand critique shakespearien Sidney Lee prononce une conférence sur « L'aspect impersonnel de l'art shakespearien » (1909). Renouant avec l'idée du génie chère aux romantiques, Lee se déclare hostile aux interprétations par trop biographiques des écrits de Shakespeare : « Rechercher dans son théâtre si grandiose des liens étroits avec la vie qu'il mena dans son foyer est, à mon sens, ne pas comprendre l'essence si particulière de son génie miraculeux ».⁶³ Mais Lee entretient

61 Cf. John Carey, « Is the Author dead? Or, the Mermaids and the Robot », in *Shakespeare, Marlowe, Jonson, New Directions in Biography*, ed. Takashi Kozuka et J. R. Mulryne (Aldershot : Ashgate, 2006), pp. 43-54 ; pp. 52-53.

62 Freud eut toute sa vie une attitude ambiguë lorsqu'il s'agissait de parler des rapports entre la psychanalyse et la biographie littéraire. Dans « Dostoevsky et le Parricide » (1928), il semblait ne pas croire que la psychanalyse puisse véritablement éclairer le processus créatif : « Devant le problème de l'artiste créateur la psychanalyse doit, hélas, déposer les armes » (cité dans : Malcolm Bowie, « Freud and the Art of Biography », in *Mapping Lives : The Uses of Biography*, ed. Peter France and William St Clair (Oxford : Oxford University Press for the British Academy, 2002), pp. 177-92 ; p. 177). Il connut cependant quelques errances. Freud s'était persuadé en effet qu'Edward de Vere, Comte d'Oxford, était le véritable auteur des pièces de Shakespeare, et il chercha dans la psychologie de De Vere des éléments pouvant justifier cette théorie. Voir, sur Freud et Shakespeare, les passionnantes pages de Samuel Schoenbaum dans *Shakespeare's Lives* (Oxford : Clarendon Press, 1970), pp. 608-13.

63 « To seek in his mighty drama close-fitting links with the life which he led by his own hearth-stone, is in my view to misapprehend the most distinctive note of his miraculous genius ». Sidney Lee, *The Impersonal Aspect of Shakespeare's Art*, The English Association Leaflet 13 (Oxford : English Association, 1909), p. 20. Sur ce malaise au sujet de l'auteur chez Lee, voir Peter Holland, « Shakespeare and the DNB », in *Shakespeare, Marlowe, Jonson, New Directions in Biography*, pp. 139-49 ; pp. 146-48.

malgré lui une certaine ambiguïté, car il continue de croire au caractère central de l'auteur, tout en insistant sur l'importance d'en savoir plus sur le contexte historique et social dans lequel l'écrivain a vécu. On retrouve cette ambiguïté chez Henry James, que j'ai décrit plus haut comme un admirateur des biographies littéraires de Sainte-Beuve, mais qui, sur le plan personnel, avait une volonté farouche de préserver sa vie privée des velléités des biographes, et ce, même après sa mort. A un correspondant, il confiait en effet en 1914 qu'il pensait faire ajouter à son testament une clause qui serait dans le même esprit que la célèbre injonction gravée sur la tombe de Shakespeare : « Mon seul désir est de contrarier le plus possible les desseins des exploiters après ma mort [...] J'ai longtemps contemplé l'idée, grâce à une clause dans mon testament, de lancer un sort aussi explicite que celui de Shakespeare à l'égard de ceux qui voudraient déranger mes os ».⁶⁴

T. S. Eliot (1888-1965), dans un essai écrit en 1920 qui allait laisser une forte empreinte sur son époque (« Tradition et Talent individuel »), souhaitait se démarquer fortement du biographisme des romantiques et surtout du primat accordé, selon lui, à la personnalité. Conscient que le degré d'implication personnelle de l'artiste dans son œuvre est variable d'un écrivain à l'autre, Eliot se charge toutefois de corriger ce qu'il considère comme une errance du romantisme en imposant une échelle de valeurs destinée à promouvoir un modèle idéal de l'artiste. Ainsi écrit-il « plus l'artiste sera parfait, plus la séparation entre la personne qui souffre et l'esprit qui crée sera consommée en lui ».⁶⁵ Ces remarques rappellent, en passant, celles d'un Marcel Proust, lorsque celui-ci opérait une distinction entre son moi de tous les jours et son moi d'artiste (re-

64 « My sole wish is to frustrate as utterly as possible the postmortem exploiter [...] I have long thought of launching, by provision in my will, a curse not less explicit than Shakespeare's own on any such as try to move my bones ». Cité par David Lodge dans « The author's curse », *The Guardian*, May 20, 2006 ; extraits de *The Year of Henry James : the Story of a Novel or, Timing is All. With other essays on the genesis, composition and reception of literary fiction* (London : Harvill Secker, 2006).

65 « the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates ». T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », in *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*, cité dans Seán Burke, *Authorship : From Plato to the Postmodern, A Reader* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 1995), p. 77.

connaissant d'ailleurs la présence de ce dernier « moi » dans son œuvre). Eliot parle, dans les deux cas, d'impressions et d'expériences qui toutes proviennent naturellement d'un être humain, mais la différence est que celles qui proviennent de la vie quotidienne de l'artiste sont censées ne pas avoir d'incidences sur la création littéraire : « Les impressions et expériences qui sont signifiantes pour l'homme peuvent n'occuper aucune place dans sa poésie, et celles qui se révèlent importantes dans sa poésie peuvent ne conditionner que très modestement l'homme et sa personnalité » (78).⁶⁶ S'il est question d'émotion, celle-ci ne peut qu'être impersonnelle, ajoute Eliot : « L'émotion en art est impersonnelle. Et le poète ne peut atteindre cette impersonnalité qu'en se livrant entièrement à l'œuvre à accomplir » (80).⁶⁷ Paradoxalement, c'est dans cette déclaration qu'il se montre le plus proche des romantiques, et notamment du concept de « negative capability » de Keats qui, comme on le sait, suppose que le moi s'absente de lui-même pour être en harmonie avec l'objet qu'il veut décrire.

Il existe aussi une autre expression de ce caractère impersonnel de l'artiste, qui dépeint cette fois la disparition de l'auteur de l'économie du visible, mais non sa mort. Dans une lettre à Louise Colet de décembre 1852, Gustave Flaubert prend justement Shakespeare comme exemple. Citant le *Marchand de Venise*, il fait remarquer que le dramaturge se garde de toute opinion personnelle sur la question de l'usure. Flaubert n'a pas choisi Shakespeare par hasard, ni du reste le théâtre, car l'art dramatique illustre très exactement ce qu'il souhaiterait pour le roman : « la forme dramatique a cela de bon, elle annule l'auteur ». Pourtant, Flaubert croit en l'omniprésence de l'auteur dans sa création. Vient alors l'image du démiurge, avec, nous le verrons, toute l'ambiguïté philosophico-théologique qu'elle suppose en littérature : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues que l'on sent dans tous les atomes,

66 « Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality ».

67 « The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done ».

à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie». ⁶⁸ Il n'est pas anodin que cette même image se retrouve, plus d'un demi-siècle plus tard, chez James Joyce, dans son *Portrait of the Artist as a Young Man* (1914-15). Dans le *Portrait*, le personnage principal, Stephen Dedalus, élabore lui aussi une phénoménologie de l'auteur, insistant sur la dépersonnalisation de l'écrivain, sur sa *présence cachée* dans un lieu qui peut être interne à l'œuvre (« within »), derrière celle-ci (« behind »), ou bien au-delà (« beyond »), ou encore au-dessus (« above ») : « like the God of creation, [the artist] remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails ». ⁶⁹ Toutes ces modalités n'ont bien évidemment pas la même valeur tant elles renvoient potentiellement à des modes ontologiques ou à des positionnements légèrement différents de l'auteur. Comme chez Flaubert, l'idée dominante est cependant celle de l'omniprésence, de l'omnipotence, mais aussi du caractère impassible de l'auteur, en même temps que son invisibilité.

Il est difficile, malgré tout, de comprendre comment l'on peut faire porter à Flaubert ou à Joyce la responsabilité de « la mort de l'auteur ». ⁷⁰ Car le modèle théologique de l'auteur-Dieu est bien là : même si l'intention de l'auteur autonome remplace celle de Dieu (surtout dans le cas de Joyce) et n'est plus chargée de transmettre une vérité d'origine divine (mais sa propre vérité en tant qu'auteur), il n'en est pas moins évident que l'auteur autonome demeure une figure totalisante et toute-puissante, d'une toute-puissance d'autant plus redoutable que celle-ci ne s'affiche plus.

C'est sans doute en ne regardant pas trop du côté de l'auteur, et en transférant subrepticement la souveraineté de l'auteur autonome à l'œuvre, c'est-à-dire, pour employer les termes de la critique poststructuraliste, sur le texte ou sur l'écriture, que l'on arrive à évacuer l'auteur historique et ses intentions.

68 Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet (9 décembre 1852), in *Correspondance*, 2 vols., Pléiade (Paris, Gallimard, 1980), vol. 2, p. 204.

69 James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. Jeri Johnson (Oxford : Oxford University Press, 2000), pp. 180-81.

70 Foucault cite pourtant Flaubert comme un précurseur de cette mort de l'auteur : « L'œuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur. Voyez Flaubert, Proust, Kafka » (Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », p. 821).

Barthes reste conscient de la présence persistante du couple auteur-œuvre, et du poids de l'auteur dans ce couple. « La culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne [...] », écrit-il.⁷¹ Dans « La mort de l'auteur », il est donc contraint de pousser son argumentation radicalement vers l'écriture, faute, sinon, de ne pouvoir garantir la force de son propos. Il écrit ainsi, de façon presque péremptoire, que « l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence » (63). Sans doute ne faut-il pas tenter de procès à Barthes sur la base de telles affirmations : Barthes sait mieux que personne que l'auteur historique existe bel et bien et que celui-ci peut avoir des intentions. Là où son essai est le plus contestable toutefois, c'est dans son affirmation manipulatrice, et donc faussement iconoclaste, du pouvoir « contre-théologique » de l'écriture. En effet, l'écriture, selon Barthes, « libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases [...] » (68). L'écriture est souveraine, mais la critique littéraire tire en fait les ficelles en imposant au texte ses propres intentions.

Bien que concluant lui aussi à l'effacement de l'auteur, Foucault allait cependant apporter une discrète, mais importante nuance aux propos de Barthes que je viens de citer. Sans le reconnaître directement, Foucault dans son essai sur l'auteur, publié un an plus tard, laisse entrevoir le malaise que lui inspire la notion d'écriture, telle qu'elle est employée par Barthes, en particulier, dans le but d'évacuer l'auteur. Comme une réponse à Barthes (qu'il ne cite bien sûr pas), il remarque que cette « mort » de l'auteur n'est pas totale au sens où l'idéologie ancienne liée à l'auteur semble s'être transposée à un certain nombre de notions, dont « l'écriture ». Foucault écrit en effet : « Je me demande si, réduite parfois à un usage courant, cette notion ne transpose pas, dans un anonymat transcendantal, les caractères empiriques de l'auteur ».⁷² Ce que le modernisme ne cherchait pas vraiment à nier, le poststructuralisme va avoir des difficultés à admettre ouvertement : que la présence de l'auteur autonome et souverain continue à être ressentie, et que son pouvoir ne cesse de s'attacher aux mots. Foucault, en somme, remarque que l'on n'a fait que remplacer une instance transcendantale (l'auteur autonome et souverain) par une autre (l'écriture autonome et souveraine).

71 Barthes, « La mort de l'auteur », p. 491.

72 Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », p. 823.

En mai 1934, Virginia Woolf visita la ville natale de Shakespeare et certains des lieux qui lui furent les plus familiers : la demeure qu'il acheta en 1597 (« New Place ») de même que l'église de Holy Trinity, et sa maison natale. Là où d'autres n'avaient rien senti, Woolf décrit dans ses carnets une « présence-absence », que l'on a déjà identifiée comme l'un des traits marquants de ce que l'on pourrait appeler la phénoménologie shakespearienne. Sans être personnifié, Shakespeare continue de régner en esprit sur ces lieux : « Il est comme une absence-présence seraine ; les deux à la fois, il rayonne autour de nous ; c'est vrai ; dans les fleurs, dans l'ancien vestibule, dans le jardin ; mais sans que l'on n'arrive jamais à le définir précisément ». ⁷³ Cette étrange épiphanie de l'auteur nous ramène vers le paradoxe que l'on a effectivement identifié au début de ce chapitre entre le culte, dans nos sociétés, d'un auteur idéalisé et la croyance en son effacement de l'écriture, ce paradoxe trouvant sa pleine expression en Shakespeare. Nous voici donc plus à même de comprendre quel fut le terreau dans lequel ces idées se sont développées. Il reste maintenant à en prendre la pleine mesure.

VI

Comme on a pu le voir, la critique a vécu depuis les années soixante dans le déni de l'auteur. Ce déni n'a pu se faire qu'au prix d'un oubli de la riche réflexion des romantiques sur la création littéraire. Prenant pour prétexte les errances du biographisme, la théorie littéraire a pointé les excès du romantisme sans voir ce que cette pensée complexe, et parfois contradictoire, pouvait tout de même apporter à la compréhension du phénomène littéraire. Si la pensée des romantiques a pu parfois paraître antinomique, c'est qu'elle s'est construite sur une mise en tension de l'auteur et de sa création. Leur vision de l'acte de création et de l'œuvre peut paraître instable et problématique, mais elle a eu au moins le mérite d'exister et de tenter de prendre à bras le corps la question, ô combien fondamentale, de la création littéraire.

73 « He is serenely absent-present ; both at once ; radiating round one ; yes ; in the flowers, in the old hall, in the garden ; but never to be pinned down ». Cité dans John Gross, ed., *After Shakespeare : An Anthology* (Oxford : Oxford University Press, 2002), p. 14.

Les romantiques avaient déjà envisagé la mort de l'auteur : celle-ci fait partie des modalités de l'acte de création, même si cette mort ne peut être définitive et même si elle n'offre qu'un angle de vue particulier sur la question. Or, le problème est que cette « mort » devient programmatique chez Foucault : un jour la fonction-auteur cessera d'exister nous assure-t-il ; en attendant la promesse de ce jour-là, on ne peut que détailler patiemment ses fonctions, c'est-à-dire ce par quoi l'auteur se manifeste dans le discours, mais peut-être plus pour longtemps. Quant à Barthes, il feint un moment de penser que l'auteur, dans le cadre de la critique littéraire tout du moins, doit/va définitivement cesser d'exister. Il ne croit pas si bien dire, comme le prouve la réception de son essai qui a sans doute dépassé ses espérances. Barthes reviendra cependant sur ses thèses pour détailler, un peu comme Foucault, les modalités de la survie partielle de l'auteur. Il faut donc regarder du côté de la réception de l'essai de Barthes pour comprendre comment il a pu paraître dessiner ce tournant décisif dans la critique, alors que d'autres auteurs, peut-être moins connus, à l'instar de Maurice Blanchot, avaient déjà évoqué cette « mort de l'auteur ». ⁷⁴ La critique littéraire a eu tendance à voir dans le moment de la parution de cet essai l'année zéro de la mort de l'auteur, et l'inauguration d'un règne nouveau, celui du texte. Nous avons vu que cette chronologie est en partie fautive du point de vue de l'histoire littéraire, nous verrons plus tard qu'elle est aussi erronée du point de vue du cheminement intellectuel de Barthes sur la notion d'auteur.

Cette critique a eu par ailleurs des effets pernicieux, car elle procède tantôt avec aveuglement, tantôt avec hypocrisie. En effet, le XX^{ème} siècle a aussi consacré spectaculairement l'idée que l'artiste (qu'il soit mort ou vivant d'ailleurs) donne à l'œuvre sa valeur, à la fois artistique, mais aussi bien sûr commerciale. Il suffit de se rappeler quelles sommes astronomiques ont été atteintes par les derniers in-folios de Shakespeare encore en circulation lors des ventes aux enchères pour s'en persuader. Dans le domaine de l'art moderne, une importance accrue est accordée à la volonté et aux intentions de l'artiste : tel tableau monochrome, ou telle paire de jeans deviennent des œuvres d'art, car ces objets sont signés par

74 Notamment dans le chapitre 4 de son ouvrage, *Le livre à venir* (Paris : Gallimard, 1959).

l'auteur, et ils ont été *voulus* par lui également. L'auteur est le garant de la valeur artistique de l'œuvre.⁷⁵

Pour retourner au domaine littéraire, on peut aussi citer le cas célèbre de Salman Rushdie, l'auteur des *Versets sataniques* (1988), sur qui a pesé longtemps une menace de mort en raison du caractère prétendument blasphématoire de cet écrit. L'auteur n'était certainement pas mort pour ceux qui souhaitaient ardemment l'éliminer. L'engagement des auteurs et les dangers qu'ils encourent sous de nombreux régimes montrent que, vue sous un certain angle, « la mort de l'auteur » est un fantasme occidental, élaboré dans le cadre d'une société peu répressive en comparaison, et de surcroît, par une élite intellectuelle bien établie institutionnellement et professionnellement.⁷⁶ Ironie de l'histoire, il arrive aussi que cette même élite se soit personnellement confrontée aux limites de ses propres théories. Ainsi le *New York Times* a-t-il publié en 1987 un article révélant que Paul de Man, éminent professeur à Yale, théoricien de la déconstruction, et ardent défenseur de la théorie de la mort de l'auteur, avait écrit de nombreux articles ouvertement anti-sémites et pronazis pour le journal belge, *Le Soir*, de 1940 à 1942. Cette révélation (qui ne se produisit pas du vivant de son auteur) eut un fort retentissement au point de compromettre quelque peu la réception des écrits de ce théoricien, qui avait toujours soutenu que la vie personnelle d'un auteur n'a aucune influence ou incidence sur son œuvre.⁷⁷

Alors même que le XX^{ème} siècle s'est éloigné de l'étude du processus créatif, préférant mettre l'accent sur la réception, ces quelques exemples montrent bien comment la question de l'auteur peut faire un retour inattendu et ironique, par le biais justement de la réception. La

75 Voir, à ce propos, les analyses très éclairantes de Carla Benedetti dans *The Empty Cage. Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author*, trans. William J. Hartley (Ithaca and London : Cornell UP, 2005 [1999]), p. 74 et passim. Certains critiques, tel Jerrold Levinson, ont d'ailleurs basé leur théorie de l'art sur l'intentionnalité de l'artiste (cf. Jerrold Levinson, « Defining Art Historically », *British Journal of Aesthetics* 19, no. 3 (1979), pp. 232-50).

76 Telle que je l'ai décrite ici, « la mort de l'auteur » est un pur produit de l'université française (Barthes et Foucault étaient tous les deux professeurs, tous les deux hommes de lettres, mais aussi fonctionnaires), et elle a été perpétuée par l'université, et continue de l'être, dans une certaine mesure.

77 Pour le détail de cette affaire, on pourra se reporter aux analyses de Burke dans *The Death and Return of the Author*, pp. 1-7.

critique est donc prise dans une espèce de contradiction. Elle se sert de l'auteur pour conférer de la valeur à l'œuvre, pour en évacuer ensuite l'écrivain et vanter les mérites, voire la toute-puissance, du texte.

La mort de l'auteur est en vérité un mythe, une fausse mort, qui maintient l'auteur en coulisse pour libérer le champ au discours théorique. La critique shakespearienne ici encore nous fournit un excellent exemple de ces processus d'effacement de l'auteur qui se font au bénéfice des exégètes. En effet, prétendre que l'on ne sait que très peu de choses sur Shakespeare, et que lui-même a été des plus « discrets », un adjectif qui revient souvent à son propos, c'est pouvoir utiliser cette vacance, cette absence postulée, pour développer une argumentation totalement indépendante de l'auteur. C'est étonnamment chose courante chez les biographes de Shakespeare, comme le souligne très finement David Ellis qui rappelle qu'il s'agit là d'une stratégie d'écriture (il nomme cela « the argument from absence »).⁷⁸

La thèse de la mort de l'auteur implique aussi sa part de mysticisme et de mystique, bien qu'elle s'en défende et qu'elle se veuille concomitante de celle de la mort de Dieu. L'auteur survit comme une sorte de *deus absconditus*, de Dieu lointain, ou de Dieu caché, qui sert en particulier à justifier l'importance de la « Création », c'est-à-dire, du texte. L'auteur continue de fonctionner comme signifié transcendantal, et le critique, n'en déplaise à Barthes ou Derrida, est le prêtre qui seul sait décrire cette transcendance.

Prenons par exemple la nouvelle de Henry James, *The Birthplace* (1903), « La Maison Natale », qui rappelle étrangement le « Birthplace » de l'auteur anglais par excellence : celui de William Shakespeare à Stratford-sur-Avon. James prend soin de ne jamais nommer Shakespeare, mais certaines ressemblances ne trompent pas. L'auteur est surnommé « Lui », on parle de ses « Œuvres », avec une majuscule, la maison natale de l'écrivain est décrite comme le « Corps », le poète qui habite les lieux est « l'Esprit », tandis que l'exposition est surnommée le « Spectacle », ce spectacle impliquant que l'on délivre les « Faits ». C'est le rôle de Morris Gedge, le personnage principal de la nouvelle, de délivrer ces « Faits » aux visiteurs, c'est-à-dire, l'histoire de l'auteur. Gedge, cependant, a rapidement des doutes. Il cherche à aller à la rencontre de

78 Voir David Ellis, *That Man Shakespeare* (Mountfield : Helm Information, 2005), pp. 273-78.

cet auteur, mais alors qu'il pénètre dans le Saint des Saints, il ne parvient pas à rencontrer le fantôme de l'auteur (« l'Esprit »). C'est alors qu'il décide de révéler à deux touristes américains en visite que l'auteur n'existe pas et que seuls l'œuvre et le texte comptent réellement : « Practically... there *is* no author ; that is for us to deal with. There are all the immortal people – *in* the work ; but there's nobody else ». ⁷⁹ Gedge est vite réprimandé par ses employeurs, et il ne met pas longtemps à se ressaisir. Libéré du poids de l'auteur et de son importance, il parvient lui-même à devenir auteur, et atteint la célébrité en racontant les « Faits ». Pour le récompenser, on lui double alors son salaire. La nouvelle de James décrit à merveille les processus paradoxaux qui font que l'on peut accéder au statut d'auteur et à ses bénéfices culturels, mais aussi financiers, après avoir déclaré soi-même que l'auteur n'existe pas.

Gedge, le gardien du temple, vit de ce « mystère » et a compris la nécessité de préserver l'aura de l'auteur idéalisé et autonome, fût-elle factice, afin de ne pas entacher sa puissance culturelle, mais aussi commerciale. On comprend également que la dépersonnalisation de l'auteur est importante à qui veut se servir de son pouvoir et l'ériger en icône indéchiffrable et impénétrable, libérant ainsi le terrain pour la critique et le prestige personnel des exégètes, ou encore pour l'exploitation commerciale de l'auteur. C'est un peu à ce jeu-là que jouent plusieurs critiques récents qui postulent un Shakespeare secret et prétextent que ses œuvres contiennent la résolution de l'énigme de l'auteur, un secret dont seul le critique peut percer à jour le mystère. ⁸⁰ Ainsi le critique britannique Richard Wilson nous annonçait-il « le retour de l'auteur » en 1993 dans *Will Power*, ouvrage dans lequel il dénonçait également le mysticisme entourant encore Shakespeare, avant de souscrire ouvertement et

79 Henry James, *The Birthplace*, in *The Better Sort* (London : Methuen, 1903), pp. 179-227 ; p. 207. Voir également les excellentes analyses de Marjory Garber dans *Shakespeare's Ghost Writers : Literature as Uncanny Causality* (New York : Routledge, 1987), pp. 9-10.

80 Voir en particulier : H. Hammerschmidt-Hummel's *Die verborgene Existenz des William Shakespeare: Dichter und Rebell im katholischen Untergrund* (Freiburg : Herder, 2001), Richard Wilson, *Secret Shakespeare : Studies in Theatre, Religion and Resistance* (Manchester : Manchester University Press, 2004), ou encore Clare Asquith, *Shadowplay : the hidden beliefs and coded politics of William Shakespeare* (New York : Public Affairs, 2005). Pour une étude plus approfondie, voir le chapitre suivant.

étrangement, une décennie plus tard, à ce même mysticisme dans *Secret Shakespeare* (2004).⁸¹

Ces critiques n'ont en réalité pas fait œuvre d'originalité, reprenant une position déjà ancienne. Pour certains, en effet, la préservation du secret de l'auteur était une position véritablement mystique, la réputation de Shakespeare en tant qu'écrivain reposant sur une espèce d'accord tacite de ne jamais révéler sa personne. Charles Dickens vivait ainsi dans la crainte que les brumes du mystère shakespearien ne fussent un jour dissipées : « C'est un beau mystère, et chaque jour je tremble qu'il ne soit révélé ». ⁸² Dans un poème intitulé « At the Mermaid » (1876), le poète anglais Robert Browning donnait ironiquement la parole à Shakespeare, qui se félicitait que son moi intime demeurât caché :

Which of you did I enable
Once to slip inside my breast,
There to catalogue and label
What I like least, what love best,
Hope and fear, believe and doubt of,
Seek and shun, respect—deride?
Who has right to make a rout of
Rarities he found inside?⁸³

C'est le propre des livres d'hommages de statufier leurs auteurs et celui qui parut en 1916 pour le quadricentenaire de la mort de Shakespeare ne fut pas une exception à la règle. Dans un des poèmes figurant dans ce livre, Austin Dobson allait justement peindre Shakespeare comme auteur insondable, muet comme sa tombe, l'auteur ayant érigé lui-même son propre monument impénétrable comme la pierre :

81 « Parce que c'est à la mode de ne pas faire la différence entre la fiction et le réel, le Nouvel Historicisme revient à la métaphysique du *Nom de la Rose*, et, grâce à un vertige postmoderne, une autre conversion sur l'autel de Stratford a lieu » (Wilson, *Will Power*, p. 8) et plus tard : « Nous pourrions démontrer cela. Mais le fait que nous ne pouvons pas le prouver, sans briser le tabou et profaner la tombe, garantit le secret shakespearien et scelle ainsi son œuvre, qui, pour conserver son pouvoir culturel, doit continuer à susciter les interrogations [...] » (Wilson, *Secret Shakespeare*, p. 297).

82 « It is a fine mystery; and I tremble every day lest something should come out ». Lettre de Charles Dickens à William Sandys, citée dans Ellis, *That Man Shakespeare*, p. 199.

83 Cité dans *ibid.*, p. 200.

Men may explore thy secret still, yet thou,
Serene, unsearcheable, above them all,
Look'st down, as from some lofty mountain-brow,
And art thyself thine own Memorial.⁸⁴

Dans le poème liminaire de cette collection, Thomas Hardy avait donné le ton, décrivant un Shakespeare discret sur lui-même, le « texte » de sa vie personnelle ne pouvant être lu par personne : « Still shalt remain at heart unread eternally ».⁸⁵ Cette transcendance d'un Shakespeare trônant au-dessus de sa création, on la trouvait aussi chez l'écrivain américain Ralph Waldo Emerson pour qui Shakespeare ne pouvait tout simplement être raconté : « Shakespeare ne peut être que son seul biographe ; et lui-même ne nous dit rien, à moins qu'il ne parle au Shakespeare en nous ».⁸⁶ Dans son propos sur Shakespeare, Emerson décrit parfaitement le cheminement adopté plus tard par la critique du XX^{ème} siècle : la substitution de l'œuvre à l'auteur (Shakespeare l'auteur/l'œuvre de Shakespeare) et l'accent mis sur la réception (« le Shakespeare en nous »), malgré un attachement paradoxal, mais puissant, à la figure de l'auteur.

VII

Cela fait maintenant environ une décennie que le déni de l'auteur commence à poser de sérieux problèmes à la critique littéraire. Il constitue en effet une aporie, notamment pour les théories de la réception, comme celles de Wolfgang Iser, qui considère que la lecture d'une œuvre littéraire repose sur une interaction, mais continue de nier parallèlement qu'il puisse y avoir une quelconque relation entre auteur et lecteur.⁸⁷ Sans doute la difficulté vient-elle en partie du fait qu'il paraît impossible de baser une théorie sur un sujet aussi difficile à appréhender que l'auteur. Devant une telle objection, on peut faire observer qu'il doit être égale-

84 Cité dans *ibid.*, p. 204.

85 Extrait dans *ibid.*, p. 204.

86 « Shakspeare is the only biographer of Shakspeare ; and even he can tell nothing, except to the Shakspeare in us ». Cité dans Garber, *Shakespeare's Ghost Writers*, p. 9.

87 C'est ce que souligne Maurice Couturier dans *La Figure de l'auteur* (Paris : Seuil, 1995), p. 15. Voir aussi Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer (Bruxelles : P. Mardaga, 1985).

ment difficile d'établir une théorie sur un texte dont on nous dit que le sens est sans cesse fuyant et fluctuant. Dans les deux cas, l'important en réalité est de ne pas céder à la facilité du relativisme. Comme l'écrivait déjà E. D. Hirsch, il y a près de cinquante ans, « C'est commettre une erreur de logique de croire que parce que toute compréhension est nécessairement incertaine, tout sens est impossible ». ⁸⁸ L'incertitude qui entoure la figure de l'auteur ne peut plus être un argument suffisant pour l'invalider.

Fait rarement mentionné (surtout par la critique anglophone), Roland Barthes lui-même est revenu en partie sur ses thèses, s'apercevant que son modèle interprétatif bipolaire (texte-lecteur) devait être complété par un troisième élément : l'auteur. C'est d'un retour prudent de l'auteur dont parle Barthes dans *Sade, Fourier, Loyola* (1971) : « Le plaisir du texte comporte aussi un retour amical de l'auteur ». ⁸⁹ Le retour paraît mesuré, car l'accent reste toujours sur la lecture, Barthes continuant de refuser l'auteur comme foyer de responsabilité du texte. Pourtant, au détour d'une analyse de l'œuvre de Sade, il laisse entendre aussi que le biographique peut avoir sa place, et qu'il peut même figurer dans l'interprétation « à égalité » avec les écrits d'un auteur : « l'œuvre et la vie de Sade traversent à égalité cette région d'écriture » (p. 181). Il faudra cependant attendre les recherches sur l'autobiographie de la critique textuelle pour que la perspective s'affine davantage, notamment par l'adoption d'un double regard incluant, cette fois-ci, l'auteur historique. Cela étant, ce regard reste fondamentalement lié au texte qui demeure l'élément déterminant dans la délimitation des frontières : « Un auteur, ce n'est pas une personne. C'est une personne qui écrit et qui publie », écrit Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (1975 ; réédité en 1996), ajoutant, « A cheval sur le hors-texte et le texte, c'est la ligne de contact des deux. L'auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialement responsable, et le producteur d'un discours ». ⁹⁰

88 E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven and London : Yale University Press, 1967), p. 17.

89 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris : Seuil, 1971), p. 12.

90 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 2^e édition (Paris : Seuil, 1996 [1975]), p. 23.

D'autres concepts, plus complexes et surtout davantage ancrés dans une perspective historique, comme celui de la « fonction-auteur » de Foucault, ont été plus utiles, mais ils montrent leurs limites depuis un certain temps déjà. Force est de constater en effet qu'il n'est pas aisé d'avancer dans la réflexion sur l'auteur au moyen d'un concept qui mêle, sans toujours les distinguer suffisamment, différents regards sur l'auteur. En effet, la « fonction-auteur » regroupe, pêle-mêle, l'auteur au sens biographique ou sociologique, l'auteur en tant que figure littéraire représentant d'un canon, ou encore l'auteur au sens herméneutique, c'est-à-dire interprétatif, avec son intention ou son intentionnalité.⁹¹ L'hydre engendrée par Foucault est également handicapée par son fonctionnalisme consubstantiel qui la rigidifie et l'éloigne de l'analyse des processus de création et de diffusion des œuvres littéraires.

Comme on pouvait s'y attendre, il souffle, depuis une dizaine d'années environ, un vent de révolte. Il n'est pas innocent que le mécontentement suscité par la théorie littéraire, et notamment par l'idée d'une mort ou d'une fragmentation de la figure de l'auteur, soit porté par ceux qui sont finalement les premiers concernés : les auteurs. Ainsi, dans la note biographique précédant *Mary Swann* (1990), un roman de l'auteur canadienne Carol Shields, la romancière prend soin de réaffirmer sa présence en tant qu'auteur du livre par ces quelques mots : « L'Auteur affirme son droit moral d'être identifiée en tant qu'auteur de cette œuvre ».⁹² D'autres auteurs militent également pour réaffirmer leur présence et obtenir voix au chapitre, contestant ouvertement le mythe de « la mort de l'auteur ».⁹³

91 Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun* (Paris : Seuil, 1998), p. 55.

92 « The Author asserts the moral right to be identified as the author of this work ». Carol Shields, *Mary Swann* (London : Fourth Estates, 1990), cité dans Raymond W. Gibbs, *Intentions in the Experience of Meaning* (Cambridge : Cambridge University Press, 1999), p. 188.

93 C'est le cas, entre autres, d'Amy Tan, auteur de *The Joy Luck Club* (1989). Étonnée par les interprétations extravagantes de son livre, la romancière commença à militer pour que les auteurs aient eux aussi voix au chapitre, surtout lorsqu'il s'agit de leurs propres œuvres : « C'est pour cette raison que je pense vraiment que les écrivains doivent parler aujourd'hui de leurs intentions, pour que celles-ci servent, au moins, d'antidotes à ce que d'autres prétendent définir comme nos intentions » (cité dans Gibbs, *Intentions in the Experience of Meaning*, p. 238). Gabriel Egan note très justement que les auteurs vivants et les auteurs morts ne sont pas traités de la même

VIII

Il reste que pour s'attaquer efficacement au mythe de la mort de l'auteur, il faut encore entrer dans un débat qui lui est en fait sous-jacent et qui a secoué la critique depuis plusieurs décennies : le débat sur l'intention en littérature.⁹⁴

L'intention évoque en premier lieu une conception dite naïve ou simpliste de la création littéraire qui ferait de l'auteur le garant de la signification de son œuvre. Dans les faits, une telle conception n'a jamais existé, en tout cas telle que je viens de la décrire. Même les théories des romantiques, à qui l'on reproche souvent leur intentionnalisme, ne s'accordent pas unanimement, comme nous l'avons vu, pour octroyer à l'auteur un tel degré d'intentionnalité. La relation auteur-texte n'est jamais aussi directe, ni aussi peu problématique.

Il n'en demeure pas moins que l'intention est un mot rarement employé en critique littéraire et que la notion continue de ne pas être tenue en très haute estime. Cela s'explique aussi du fait que l'intérêt de la critique s'est porté davantage sur l'interprétation du texte que sur la création littéraire en tant que telle. Au plus fort de leur radicalisme, structuralisme et poststructuralisme ont mis en avant l'idée d'une autosuffisance de la langue, montrant ainsi clairement leur dette envers les thèses du linguiste suisse Ferdinand de Saussure. Selon Saussure, le sens naît des différences dans le système de la langue et non des intentions qui lui sont extérieures. Le texte, chez les poststructuralistes, en vient même à être identifié à une *langue* et non à une *parole* (selon la distinction saussurienne). En tant que langue, le texte n'est plus la parole de qui que ce soit, et les *énonciations* sont tenues pour des *énoncés*.⁹⁵ Poussée à l'extrême, cette position théorique peut donner lieu à des affirmations excessives sur la nature du texte littéraire : « les voix sont traitées

façon. Les éditeurs scientifiques et les critiques ont tendance à accorder une plus grande part aux intentions des premiers, ce qui semble à la fois injuste et illogique (*The Struggle for Shakespeare's Text : Twentieth-Century Editorial Theory and Practice* [Cambridge : Cambridge University Press, 2010], pp. 151-52).

94 Leah Marcus suggère justement que la disparition du débat autour de l'intention en littérature n'est pas innocent (Leah S. Marcus, *Puzzling Shakespeare, Local Reading and its Discontents* [Berkeley : University of California Press, 1988], pp. 41-42).

95 Cf. Compagnon, *Le démon de la théorie*, pp. 84-85.

jusqu'au déni de tout repère : le discours, ou mieux encore le langage, parle, c'est tout », écrit Barthes.⁹⁶

En dépit de leurs déclarations parfois outrancières, les théoriciens du poststructuralisme comme Barthes ou Derrida n'ont pas entièrement rejeté l'intention, même s'il s'agit plus pour eux d'intentionnalité que d'intention véritable (nous verrons plus tard quelle différence il faut entendre entre ces deux notions). Ces critiques sont prêts à reconnaître l'existence d'une intentionnalité, même s'ils relativisent sa pertinence et minimisent son importance pour mettre en avant le texte et son lecteur.

Dans *De la Grammatologie* (1967), Derrida se montre peu enclin à prendre en compte un référent qui serait hors texte. Mais pour lui, l'intentionnalité ne se situe pas exactement dans un hors-texte, car elle se définit avant tout comme la relation que l'écrivain entretient avec la langue de son époque : « le rapport conscient, volontaire, intentionnel, que l'écrivain institue dans ses échanges avec l'histoire à laquelle il appartient grâce à l'élément de la langue ».⁹⁷ Derrida fait le choix de conserver l'intentionnalité pour ne pas sombrer dans le relativisme. Il a besoin de ce qu'il appelle lui-même « un garde-fou », même si bien sûr cette nécessité suscite chez lui un regret immédiat, celui de ne pas pouvoir ouvrir la lecture, libérer complètement le lecteur : « la production critique risquerait de se faire dans n'importe quel sens et s'autoriser à dire n'importe quoi. Mais cet indispensable garde-fou n'a jamais fait que protéger, il n'a jamais ouvert une lecture ».

On trouvait déjà de telles positions dans la Nouvelle Critique américaine des années 1950-60. L'article désormais célèbre de William K. Wimsatt, Jr. et de Monroe C. Beardsley sur « L'illusion de l'intention » (« the intentional fallacy », 1954) ne nie pas, malgré son titre trompeur, l'intention. Wimsatt et Beardsley semblent même un moment s'intéresser aux processus de la création littéraire, notamment dans leur analyse des motivations des auteurs : « L'intention est le dessein ou le plan qui se trouve dans l'esprit de l'auteur. L'intention a d'évidentes affinités avec l'attitude de l'auteur à l'égard de son œuvre, avec sa manière de sentir, avec ce qui le fait écrire ».⁹⁸ Nos deux critiques

96 Roland Barthes, *S/Z* (Paris : Seuil, 1970), p. 43.

97 Jacques Derrida, *De la Grammatologie* (Paris : Minuit, 1967), p. 227.

98 William K. Wimsatt, Jr. et Monroe C. Beardsley, « L'illusion de l'intention », in *Philosophie analytique et esthétique*, textes traduits et présentés par Danielle Lories

s'intéressent à ce que l'auteur vise dans l'écriture et il est bien vite évident que c'est le texte qui va surtout faire l'objet de leurs attentions. Car si l'auteur possède bien des intentions, celles-ci doivent se retrouver dans son texte, argumentent-ils, et par conséquent toute approche centrée sur l'auteur (telle que l'approche biographique) s'avère forcément inutile : « L'usage de la preuve biographique n'a pas besoin d'impliquer d'intentionnalisme, parce que s'il peut s'agir d'une preuve de ce que l'auteur visait, il peut aussi s'agir d'une preuve de la signification de ses mots et du caractère dramatique de son énonciation » (p. 230). Ce raisonnement, qui tient, on en conviendra, du sophisme, leur évite néanmoins de se confronter au problème épineux de la création littéraire pour se préoccuper surtout de l'interprétation. En effet, selon Wimsatt et Beardsley, « les recherches critiques ne se règlent pas en consultant l'oracle », c'est-à-dire l'auteur (p. 237). Cette attitude remporta un vif succès du fait de son côté pragmatique : elle permettait, notamment dans un cadre scolaire ou universitaire, d'étudier des textes sans avoir à se pencher sur le problème épineux de l'auteur. Elle eut hélas des effets néfastes : le formalisme de la Nouvelle Critique allait mettre un sérieux frein à la recherche sur la création littéraire pendant plusieurs générations.⁹⁹

(Paris : Méridiens Klincksieck, 1988), pp. 223-38; pp. 223-24. Version originale : William K. Wimsatt, Jr. and Monroe C. Beardsley, « The Intentional Fallacy », in *The Verbal Icon*, W. Wimsatt, avec M. C. Beardsley (Lexington : University of Kentucky Press, 1954), chap. 1.

99 Wimsatt est revenu en partie, vingt ans plus tard, sur ses affirmations et celles de son co-auteur dans un article au cours duquel il reconnaît l'utilité de l'approche biographique et tente de nuancer quelque peu leur propos initial. Voir : W. K. Wimsatt, « Genesis : A Fallacy Revisited », in *On Literary Intention*, ed. David Newton-De Molina (Edinburgh : Edinburgh University Press, 1976), pp. 116-38 ; en particulier pp. 116-18 ; 136. Cet ouvrage collectif réunit d'ailleurs un certain nombre d'articles qui soulignent les limites de la méthode préconisée par Wimsatt et Beardsley.

IX

Malgré les travaux des philosophes du langage, comme ceux d'Austin, de Searle, ou de Grice,¹⁰⁰ le poststructuralisme et la déconstruction en particulier ont eu tendance à ne pas s'intéresser aux théories linguistiques portant sur le « hors-texte ». Derrida a opéré notamment une critique de la métaphysique de la voix, et a cherché à renverser le primat de l'oralité, de la parole, pour instaurer une autre hégémonie, celle de l'écriture, censée ne plus porter la marque du « signifié transcendantal » d'une métaphysique qui seule serait capable de donner aux mots leur sens plein.¹⁰¹

Les recherches des philosophes du langage continuent pourtant d'indiquer que le sens ne se loge pas uniquement dans l'objet d'étude, c'est-à-dire le texte. Dans la communication orale entre deux personnes, des études ont prouvé que le sens d'un mot est toujours le produit des deux interlocuteurs, quelle que soit la personne qui a prononcé en premier le mot. En outre, ce processus de communication se met en place également même lorsque nous ne sommes pas en présence de l'auteur de l'énoncé. Lorsque nous lisons une œuvre ou lorsque nous l'entendons, nous supposons qu'elle a pu avoir été écrite avec l'intention de communiquer quelque chose et c'est cette idée qui nous aide à construire un sens et une interprétation.¹⁰² Comme l'explique le linguiste Raymond Gibbs : « Même si nous ne savons rien de la personne (ou des personnes) qui sont à l'origine d'un objet, nous interprétons tout de même cet objet

100 Voir, en particulier : J. L. Austin, *How to do things with Words : The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, ed. J. O. Urmson (Oxford : Clarendon, 1962) ; John Searle, *Speech Acts : An essay in the Philosophy of language* (Cambridge : Cambridge University Press, 1969) ; *ibid.*, *Intentionality : An essay in the Philosophy of Mind* (Cambridge : Cambridge University Press, 1983) ; H.-P. Grice, *Logic and conversation*, ed. P. Cole (New York : Academic Press Edition, 1975).

101 Voir la critique de la métaphysique de la voix dans l'écriture (sorte de reste du Verbe divin) dans Derrida, *De la Grammatologie*, pp. 29-30 et *passim*.

102 Le théâtre représente bien sûr un cas particulier au sens où l'interprète tend à reléguer l'auteur au deuxième plan. Nous reviendrons sur ce point plus tard dans ce chapitre.

très largement en fonction de l'idée que son créateur avait en tête une intention de communiquer quelque chose ».¹⁰³

Les théories qui nient l'importance de l'intentionnalité de l'auteur parce que celle-ci serait insondable sont donc à reconsidérer. Ces théories privilégient injustement le présent interprétatif du lecteur, au nom de la prétendue différence de fonctionnement du discours oral et du discours écrit, le contexte originel de l'énonciation étant perdu à jamais. Ainsi Paul Ricœur va-t-il trop loin en prétendant que les processus de communication et d'élaboration du sens sont radicalement différents à l'oral et à l'écrit : « L'intention subjective du sujet parlant et la signification de son discours se recouvrent mutuellement, de telle façon que c'est la même chose de comprendre ce que le locuteur veut dire et ce que son discours veut dire. [...] Avec le discours écrit, l'intention de l'auteur et l'intention du texte cessent de coïncider ».¹⁰⁴ Hans-Georg Gadamer a également fait valoir que ce que l'auteur voulait dire originellement n'est pas déterminant dans l'interprétation, car l'acte interprétatif se fait essentiellement en référence à un contexte présent qui bien entendu n'a rien à voir avec le contexte originel de l'œuvre, si tant est que l'on puisse le reconstituer : « une activité herméneutique pour laquelle la compréhension signifierait restauration de l'originel ne serait que transmission d'un sens maintenant défunt ».¹⁰⁵

Pourtant, les travaux des philosophes du langage ainsi que ceux de la linguistique cognitive ont montré que l'intentionnalité demeure toujours implicite dans l'interprétation, que ce soit dans la communication orale ou à l'écrit. En d'autres termes, dans la communication, l'idée d'une intention du locuteur ou de l'auteur est fondamentale dans la formulation du sens. Cela ne veut bien sûr pas dire que l'on ne peut pas se tromper sur les intentions que l'on croit déchiffrer, ou qu'il n'arrive pas parfois que ces intentions restent obscures. Ces réserves n'enlèvent rien au fait que l'intentionnalité reste un facteur primordial dans les processus

103 Voir Gibbs, *Intentions in the Experience of Meaning*, pp. 17-18.

104 Paul Ricœur, cité dans Compagnon, *Le démon de la théorie*, p. 85.

105 Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio (Paris : Seuil, 1996), p. 186. Si l'acte interprétatif se fait bien dans le présent, il se fait aussi en partie en référence à une intentionnalité historique qui a laissé des traces et qu'il est possible d'interpréter. Voir plus loin, et également le chapitre 3, à ce sujet.

initiaux de compréhension. On ne peut non plus invalider l'intentionnalité sous prétexte qu'il arrive que l'auditeur ou le lecteur produise une interprétation d'un énoncé qui soit totalement ou partiellement contraire aux intentions de l'auteur ou du locuteur.

L'intentionnalité est en réalité un outil d'aide à la compréhension pour le lecteur qui a besoin de *construire* sa relation à l'auteur : « le sentiment qu'il existe un auteur (qu'il soit réel ou implicite) permet au lecteur d'analyser les façons dont un texte exerce son influence. Les lecteurs qui perçoivent le texte comme une série de choix de la part d'un auteur ont plus de chance d'apprécier la manière dont l'histoire est élaborée ». ¹⁰⁶ En effet, des recherches en linguistique cognitive prouvent que les personnes qui disposent d'une connaissance de l'auteur avant d'examiner un texte parviennent plus facilement à construire un sens que celles qui ne disposent pas de cette information. ¹⁰⁷

Malgré les différences évidentes entre l'oral et l'écrit, l'écriture et la lecture relèvent, tout comme le discours oral, d'une transaction sociale impliquant un degré de coopération et de coordination entre l'auteur et le lecteur. Le fait que l'auteur soit détaché de son texte n'implique aucunement que le lecteur ne s'intéresse pas à l'auteur qui est à l'origine de l'œuvre. ¹⁰⁸ En outre, l'intérêt que peut nourrir le lecteur pour l'auteur ne veut pas dire non plus que l'écrivain deviendrait le garant du sens de son œuvre. ¹⁰⁹ Le sens s'établit dans une relation de communication qui obéit à des processus à la fois sociaux et cognitifs. Il ne se construit pas exclusivement dans l'abstrait des formes textuelles du poststructuralisme ou de la déconstruction, mais dans un univers où les protagonistes sont dans un rapport de communication, une relation vivante qui, nous le verrons, laisse des traces matérielles, du fait de son caractère pragmatique. ¹¹⁰

106 Gibbs, *Intentions in the Experience of Meaning*, p. 187. C'est aussi ce que fait observer John T. Shawcross dans *Intentionality and the New Traditionalism : Some Liminal Means to Literary Revisionism* (University Park : Pennsylvania State University Press, 1991), p. 4.

107 Gibbs, *Intentions in the Experience of Meaning*, p. 103.

108 Le théâtre représente un cas extrême de détachement de l'auteur. Pourtant, l'intention de l'auteur reste une réalité historique indéniable, même si elle entre en jeu avec d'autres intentions. Nous reviendrons sur ce point ultérieurement dans ce chapitre.

109 Voir Gibbs, pp. 177, 220.

110 Voir *ibid.*, p. 256.

X

D'aucuns pourraient cependant objecter que l'idée même d'intentionnalité est infondée, car l'auteur n'est pas toujours conscient de ses intentions. C'est alors qu'il convient de faire une distinction importante entre intention et acte conscient. En effet, un acte peut être intentionnel sans être conscient. Ainsi, ce n'est pas parce qu'un auteur n'est pas conscient de tous ses actes qu'il n'est pas mû par une intentionnalité. Si l'on se place du côté du lecteur, on voit aussi que cette proposition implique que l'intentionnalité peut jouer un rôle même si elle reste inconsciente chez le lecteur, celui-ci partant du principe que le texte a été élaboré intentionnellement par un agent (l'auteur),¹¹¹ sans toutefois avoir pleinement conscience de ce principe qui demeure, dans la plupart des cas, implicite. Or, ce présupposé implicite, mais souvent inconscient chez le lecteur, va naturellement influencer sur son interprétation du texte.¹¹²

La méfiance vis-à-vis de l'intention dans la critique actuelle vient de la relative absence de travaux sur l'*inspiration* littéraire, une notion sans doute trop sulfureuse, parce que trop centrée sur l'auteur, mais un terme qui a néanmoins le mérite de mettre en avant les processus semi-inconscients de la création.¹¹³ L'inspiration a ceci d'utile qu'elle permet de décrire le vouloir de l'auteur, tout en soulignant en même temps qu'il peut être dépassé dans ses intentions. C'est ici qu'il est intéressant d'introduire une autre distinction qui permet d'affiner considérablement la réflexion sur l'auteur. En effet, intention et intentionnalité ne font pas exactement référence aux mêmes phénomènes. Cette distinction entre les deux termes est particulièrement pertinente dans le domaine de la critique génétique, qui se consacre à l'étude des manuscrits et brouillons des écrivains, mais pour qui les desseins de l'auteur importent également. Le généticien Michel Contat précise ainsi que « La première [l'intention] est une notion courante de la psychologie, de la morale, du droit. La seconde [l'intentionnalité] est une notion philosophique com-

111 Ou *des agents*, dans le cas des œuvres collaboratives.

112 Voir Gibbs, pp. 26 ; 260-61.

113 Andrew Bennett déplore ainsi le peu d'intérêt accordé à une notion pourtant des plus utiles. Voir : Bennett, *The Author*, p. 80.

plexe construite par Husserl [...]».¹¹⁴ La critique génétique reconnaît donc l'intentionnalité, un concept qu'elle a élaboré à partir de la philosophie de Husserl, via la pensée de Searle ou de Wittgenstein. Si les généticiens ne sont pas tous d'accord sur l'importance à accorder à l'intentionnalité, ils reconnaissent toutefois que celle-ci n'est pas toujours consciente, contrairement à l'intention. Il s'en suit que « l'intentionnalité est liée moins à un état de conscience qu'à un acte perceptif, pratique, comportemental et/ou langagier, et cet acte présuppose un *background* (un fond) génétique et culturel, un ensemble de règles et de codes qui permettent à un individu d'imprimer, consciemment ou non, une *finalité* à son acte ».¹¹⁵ Il s'agit donc bien d'un *acte*, pourvu d'une *finalité*, cet acte émanant d'un individu, même si sa traduction passe par des codes culturels. Le fait que cet acte puisse être inconscient ou semi-conscient n'enlève rien cependant au fait qu'il est bien l'émanation d'un individu.

J'ai parlé plus haut d'un vent de révolte des écrivains soufflant depuis une décennie sur la critique littéraire. Il est clair en effet que certains auteurs ont souhaité reprendre un droit à la parole qui leur avait été enlevé. Le dramaturge anglais Peter Whelan semble être de ceux-là. Whelan en effet s'est positionné sur le terrain de l'intentionnalité, n'hésitant pas à parler par exemple de l'influence d'éléments biographiques sur l'œuvre de Shakespeare.¹¹⁶ Dans *The School of Night* (1992), il aborde la question de l'intentionnalité par l'intermédiaire d'un dialogue entre Christopher Marlowe et William Shakespeare (qui use dans la pièce du pseudonyme de Stone), les deux dramaturges discutant du processus de la création littéraire. Shakespeare parle, dans un premier passage, du but, du dessein de la pièce qui ne peut être, selon lui, que celui du dramaturge, même si ce dessein doit faire corps entièrement avec la pièce elle-même, car sinon le risque serait de tomber dans la lourdeur ou l'artifice : « I think what you call the purpose of a play is simply your purpose. And that if there is something separate from the play, called the writer's pur-

114 Michel Contat, « Une idée fondamentale pour la génétique littéraire : l'intentionnalité », in *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, dir. Michel Contat et Daniel Ferrer (Paris : CNRS Editions, 1998), pp. 111-67 ; p. 114.

115 Ibid., pp. 114-15.

116 Voir Jill L. Levenson, « Shakespeare in drama since 1990: Vanishing act », *Shakespeare Survey* 58 (2005), pp. 148-59 ; p. 156.

pose . . . then this could damage the play ».¹¹⁷ Shakespeare (alias Stone dans la pièce) défend une théorie de la création qui met en avant le rôle central de l'auteur, de la vision unique et structurante qu'il doit avoir de son œuvre. Il n'est pas d'avis que l'on doive déposséder l'auteur de sa création au nom d'une prétendue liberté – celle des comédiens par exemple. L'auteur a un rôle unificateur, même si son *intentionnalité* n'est pas toujours consciente :

Stone : The actors . . . free of the writer. For if the actors devise the play where is the unique vision of the mind that every play must have ? Unique is one. I. Me. Singular. Not the many.
Marlowe : Surely he can't mean the author's purpose.
Stone : Not my purpose . . . My mind's purpose.
Walsingham : You must explain the difference . . .
Stone : One is that which I create. The other is created for me. One I know. The other . . . never. (158)

L'intention, comme on peut le voir dans le premier passage cité de Whelan, n'est pas entièrement écartée, à condition que le vouloir conscient de l'auteur se traduise en termes artistiques. Il ne s'agit donc pas là d'un retour à un sujet entièrement maître du sens. L'intention est d'ailleurs reconnue par des généticiens comme Michel Contat, même si l'objet d'étude de ces derniers est surtout la structure intentionnelle de l'œuvre. L'intention a trait à la biographie et elle est définie ainsi par Contat : « L'*intention* se rapporte à la structure volontaire de l'acte, et la conscience volontaire est un rapport à ses propres possibles ».¹¹⁸ Contat met cependant des conditions à l'usage de la biographie dans l'interprétation des textes littéraires : « que celle-ci inclue une compréhension des textes qui formulent ces réponses, nous permettent de lire les exigences qui les ont suscitées, et nous disposent à les comprendre en les référant à une expérience personnelle sinon homologue de celle du scripteur, du moins analogue à elle, communiquant avec elle par des éléments imaginaires » (164). En d'autres termes, l'intention de l'auteur est une notion recevable et utile à condition qu'elle soit intégrée prudemment et à bon escient à une réflexion plus générale. Cette réflexion prend la forme d'une élaboration

117 Peter Whelan, *The School of Night*, in *Plays : 1, The Acrington Pals, The School of Night, The Herbal Bed* (London : Methuen, 2003), pp. 105-93 ; p. 157.

118 Contat, « Une idée fondamentale pour la génétique littéraire », p. 164.

ration d'hypothèses à partir de différents éléments, pour certains historiques, pour d'autres littéraires.

XI

L'apport de la critique génétique à la compréhension des phénomènes de création littéraire est considérable. C'est sans doute parce qu'ils n'ont pu se contenter longtemps du textualisme parfois outrancier du structuralisme que les généticiens ont permis à la recherche d'avancer dans ce domaine. La génétique a été rapidement obligée de se pencher sur la question de l'auteur dans son étude des phénomènes de conscience notamment. Dans ses recherches, elle a été aidée, on l'a vu, par la phénoménologie, notamment celle de Husserl, qui lui a permis, une fois adaptée à son objet d'étude, de mettre en évidence « des actes de conscience, qu'ils soient ou non formulés », c'est-à-dire, des « traces infra-langagières, pré-langagières ».¹¹⁹

On le voit, la génétique permet de repenser de façon complexe le sujet. Cependant, elle a été considérablement freinée dans ses efforts par la persistance de l'idée d'une séparation entre *langue* et *parole*, une conception héritée, on le sait, de la linguistique saussurienne, que le post-structuralisme a conservée et perpétuée. Il n'en demeure pas moins que cette distinction théorique ne tient pas dans les faits, ni même dans les pratiques de ses plus ardents défenseurs. Par exemple, dans *S/Z* Roland Barthes ne s'interdit pas de mettre en parallèle différents passages de *Sarrazine*, la nouvelle de Balzac qu'il étudie. Or, cette méthode dite des « passages parallèles » implique de croire inconsciemment à un certain intentionnalisme, car comparer deux passages d'une même œuvre, d'un même auteur, suppose que l'on cherche à mettre en valeur une cohérence, des traits distinctifs. En réalité, dans *S/Z*, Barthes ne traite pas tout à fait « la littérature comme un texte aléatoire, comme de la *langue* », ainsi que le fait justement remarquer Antoine Compagnon.¹²⁰

Il n'est pas étonnant que le poststructuralisme éprouve quelques problèmes à penser le sujet individuel comme locuteur. La distinction saussurienne entre *langue* et *parole* transforme la parole individuelle en

119 Eric Marty, « Les conditions de la génétique : Génétique et phénoménologie », in *Pourquoi la critique génétique ?*, pp. 95-109 ; pp. 101-102.

120 Compagnon, *Le démon de la théorie*, pp. 81-82.

un dérivé subalterne de la langue. Penser le sujet suppose donc un processus des plus tortueux et oblige à quantité de circonvolutions, si bien que la question est souvent soigneusement éludée.¹²¹ Cette distinction continue de constituer un rempart théorique à l'émergence du sujet. Toutefois, grâce aux travaux des socio-linguistes en particulier, cet obstacle théorique commence à être levé. Barbara Johnstone fait remarquer ainsi qu'à l'inverse de ce que Saussure cherche à démontrer, la *langue* est au mieux un dérivé des innombrables variantes de la *parole*, ces variantes n'étant pas elles-mêmes fixes, mais soumises aux changements de comportements linguistiques des individus évoluant dans un environnement en perpétuelle transformation.¹²²

Mais l'attaque la plus décisive ces dernières années contre les conceptions saussuriennes du langage vient certainement des sciences cognitives. Celles-ci ont en effet fortement critiqué le formalisme saussurien et ses avatars poststructuralistes, qui continuent de présenter le langage comme un système indépendant de la matérialité humaine, du corps notamment, mais aussi du cerveau. La langue chez Saussure est envisagée comme un système indépendant et autosuffisant. Le cerveau des individus étant réputé inaccessible, les idées sont ancrées dans des abstractions (au lieu d'être produites par le cerveau humain) et elles s'échangent de façon quasi mystérieuse, voire mystique.¹²³

Les sciences cognitives font valoir au contraire que le sens n'est pas le produit d'un système de signes qui serait extérieur à la personne humaine, mais bien le fruit de processus cognitifs complexes. Elles ont fait notamment apparaître que le langage humain, mais également la conscience (et par extension la culture), ont des fondements biologiques.¹²⁴ La linguistique cognitive a sérieusement remis en question, par exemple, la thèse saussurienne de l'arbitraire du signe, que la déconstruction avait radicalisée, comme on le sait. Des recherches sur la perception des couleurs par le cerveau humain ont prouvé que les couleurs ne sont pas une

121 Voir Harold Love, *Attributing Authorship: An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), p. 7.

122 Barbara Johnstone est citée dans Love, *Attributing Authorship*, p. 8.

123 Voir Mary Thomas Crane, *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001), p. 9.

124 Voir l'excellente étude de F. Elizabeth Hart, « Matter, System, and Early Modern Studies: Outlines for a Materialist Linguistics », *Configurations* 6.3 (1998), pp. 311-43; pp. 313-14.

convention arbitraire régie par le langage : l'œil au contraire est sensible aux ondes émises et la couleur est perçue par le cerveau qui réagit à ces ondes avant même de leur attribuer un nom.¹²⁵

Les sciences cognitives ont montré par ailleurs que le système abstrait de signes des sémioticiens ne représente qu'une face d'une série de phénomènes bien plus sophistiqués, car fonctionnant sur différents niveaux : sociaux, culturels, linguistiques, mais aussi cognitifs, ou neurologiques. En réalité, les codes linguistiques ne sont pas dictés par des abstractions, des formes dématérialisées, mais bien par des processus neuronaux ancrés dans la matérialité du sujet.¹²⁶ Le matérialisme sous-tendant ces théories implique que les phénomènes linguistiques puisent leurs racines dans le contexte historiquement déterminé ainsi que dans la situation sociale et physique de la personne humaine.¹²⁷ Ce matérialisme se distingue de celui de la théorie marxiste, car le sujet participe à la création du sens par ses interactions matérielles avec la culture. Il n'est pas réduit à reproduire les formes d'une prétendue idéologie dominante. Les sciences cognitives, à l'instar des théories postmodernistes, reconnaissent que la cognition et les systèmes symboliques élaborés par l'homme ne sont ni unifiés, ni entièrement rationnels. Cependant, pour ces sciences, cela ne veut pas dire qu'il n'y a plus d'agents ou que l'irrationnel triomphe.¹²⁸ Les individus ne sont pas non plus ces êtres fragmentés, traversés par de puissants systèmes discursifs, que décrivait Michel Foucault.¹²⁹

Le sujet cognitif reste conscient d'une certaine cohérence de son moi, même si bien sûr celui-ci est très différent du moi cartésien, et qu'il ne peut avoir la pleine maîtrise ou la compréhension de tous les processus cognitifs. Pour les sciences cognitives, sujet et agent sont engagés dans des processus dynamiques qu'ils ne subissent pas entièrement : « l'approche cognitive est différente, car elle évite de présupposer que les discours sont 'antérieurs' aux sujets qu'ils transforment, et elle se

125 Crane, *Shakespeare's Brain*, p. 12.

126 Hart, « Matter, System, and Early Modern Studies », pp. 324-25.

127 Ibid., pp. 326-27.

128 Crane, *Shakespeare's Brain*, p. 13.

129 Sur les systèmes discursifs de Foucault, voir *ibid.*, p. 11 et le chapitre 3 du présent livre.

concentre plutôt sur les processus grâce auxquels les sujets produisent et reproduisent des discours de toutes natures »,¹³⁰

Ainsi un écrivain comme Shakespeare n'est-il ni un auteur omniscient et transcendant, ni, à l'inverse, un simple conduit ou espace permettant aux rivalités idéologiques ou culturelles de s'exprimer. Ce que Mary Thomas Crane a appelé récemment le « cerveau de Shakespeare », dans un livre qui développe une approche cognitiviste de Shakespeare, est en fait le lieu où la matérialité du sujet rencontre et entre en interaction avec la culture pour produire une autre matérialité, celle du texte.¹³¹

XII

Les généticiens et les spécialistes des sciences cognitives n'ont pas été les seuls à vouloir proposer un modèle permettant de repenser la relation auteur-texte-lecteur. Certains critiques littéraires s'y sont essayés également. Il reste que les tentatives de ces derniers, toutes louables en soi, ont rapidement montré leurs limites. Maurice Couturier est l'un de ceux qui sont partis en quête de modèles interprétatifs plus dynamiques, impliquant une interaction, une communication véritable, et cherchant surtout à ne pas évacuer le problème de l'auteur. Couturier met en avant une construction, qu'il nomme « figure de l'auteur ». Celle-ci doit permettre à l'auteur et au lecteur de communiquer, car cette figure, bien que fugitive et instable, se présente tout de même comme « cet interlocuteur sans cesse en fuite dont je retrouve, à travers ma lecture patiente et angoissée, de multiples traces ». ¹³² Si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit néanmoins que Couturier continue de rejeter l'auteur historique. En effet, il reste prudemment en retrait, refusant d'envisager sa matérialité, préférant n'offrir qu'une construction abstraite, teintée encore de formalisme : « j'ai appelé cette figure l'« auteur idéal », car nous ne sommes pas ici dans le domaine de l'ontique mais de l'idéalité » (p. 106). En d'autres termes, l'auteur reste une *fonction du texte*. Les réponses aux questions que se pose le lecteur ne peuvent provenir, même en partie, de l'auteur

130 Crane, *Shakespeare's Brain*, p. 20.

131 Voir *ibid.*, p. 35. Malgré une introduction très stimulante, Crane ne parvient hélas pas tout à fait à montrer ces interactions et retombe même sur des schémas d'analyse proches du structuralisme.

132 Couturier, *La Figure de l'auteur*, p. 106.

lui-même, de sa biographie. C'est encore le texte, et le texte seul, qui a le dernier mot : « la réponse que je cherche en lisant ne se trouve pas dans l'auteur réel ou empirique (terme préféré par Umberto Eco), mais bien dans le texte où il a inscrit, en même temps que sa volonté de dire, de plaire et d'être aimé, ses propres symptômes, et où, à mon tour, je projette les miens tout en les tenant le plus longtemps possible en laisse » (ibid.). On le voit, Couturier parvient à amorcer un dialogue auteur-lecteur, mais celui-ci se fait au prix du sacrifice de l'auteur empirique et il suppose aussi une adhésion à cette figure chimérique et désincarnée qu'il nomme « la figure de l'auteur ».

Dans l'ouvrage récent qu'elle a consacré à « la mort de l'auteur », Carla Benedetti fait remarquer que la critique a souvent fait appel à l'auteur historique pour mieux ensuite l'opposer à ce personnage immatériel qu'elle nomme parfois le « scripteur ».¹³³ Malgré cela, ce scripteur fantomatique reste toujours lié d'une façon ou d'une autre à l'auteur empirique, dont l'épaisseur et la matérialité ne peuvent jamais être totalement évacuées. De fait, prétendre opposer l'auteur historique et biographique à une instance qui serait immanente à l'écriture et que la critique parviendrait à isoler dans toute « sa pureté intratextuelle » relève véritablement d'une gageure.¹³⁴ Benedetti préfère inclure dans sa réflexion l'auteur réel, qui demeure pour elle une instance incontournable : d'elle dépend la valeur, mais aussi l'intentionnalité de l'œuvre d'art. L'auteur empirique joue donc un rôle crucial dans l'interprétation, qui relève, selon Benedetti, d'un processus communicationnel. Mais le modèle communicationnel qu'elle propose n'aboutit pas tout à fait à mon sens, car Benedetti continue d'être influencée par Foucault, et de ce fait sa conception de l'auteur reste fonctionnaliste, celui-ci n'étant certes plus une fonction du texte, mais une « fonction de communication artistique ».¹³⁵ Benedetti a conscience en effet de la valeur artistique ajoutée que peut conférer l'auteur historique à son œuvre, mais sa définition fonctionnaliste de l'auteur lui fait frôler la contradiction, car si l'auteur réel n'est qu'une fonction que lui reste-t-il de réel ?

133 Benedetti, *The Empty Cage*, p. 60.

134 Ibid., p. 60.

135 Ibid., p. 60.

XIII

L'auteur tel qu'il est produit par les tortueuses contorsions d'une critique hantée par la peur de faire renaître de ses cendres la figure démiurgique d'un écrivain source d'une vérité absolue ne paraît plus un modèle acceptable, si tant est qu'il l'ait été un jour. Nous avons eu l'occasion d'observer que la toute-puissance de l'auteur a été très exagérée et que les réticences de la critique à l'égard de l'auteur viennent en partie d'une mécompréhension des concepts d'intention et d'intentionnalité.

Il reste maintenant à proposer une manière de repenser la position de l'auteur. Ce fut déjà en partie mon projet dans *Shakespeare's Hybrid Faith* (2006), ouvrage dans lequel j'ai voulu essayer de coupler une intentionnalité qui, pour moi, était implicite à un examen approfondi du contexte idéologique entourant l'écriture des pièces historiques de Shakespeare. Il convient, à mon sens, de s'écarter de l'unilatéralisme qui a sévi ces dernières années, que ce soit chez les partisans de l'auteur ou chez ses détracteurs, les anti-intentionnalistes. La conception de l'auteur que je souhaite mettre en avant trouve sa source dans l'examen des conditions de production des textes à la Renaissance et plus particulièrement chez Shakespeare. Ce regard très situé historiquement possède des avantages, car la Renaissance (le début de l'époque moderne) a aussi été incluse dans des scénarios visant à montrer comment l'auteur moderne s'est construit. Je nourris donc l'espoir qu'un regard plus approfondi sur cette période permettra de déterminer si ces scénarios sont entièrement fondés.

Il importe en effet de se départir de quelques idées préconçues. L'une d'elles, sans doute née d'une interprétation par trop sommaire et mécanique des écrits de Marx, voudrait que l'on assiste à partir des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, à la montée irrépessible d'un auteur tout-puissant, avec toute la négativité qui s'attache à celui-ci comme prétendu représentant de l'individualisme bourgeois.¹³⁶ Cet auteur-là, nous dit-on, est celui qui a maintenu le lecteur sous son joug, l'empêchant de formu-

136 Barthes, pour ne citer que lui, prétend que la fin de la Renaissance correspond à la période où la société « a découvert le prestige de l'individu ». Il ajoute qu'il « est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la personne » (Barthes, « La mort de l'auteur », p. 491).

ler son sens pour lui-même, avant que l'on assiste enfin à son déclin au XX^{ème} siècle avec la « mort de l'auteur ».

Ce scénario tant de fois répété par la critique est à nuancer fortement, car il repose sur des éléments contestables, notamment lorsque l'on se penche sur la période historique précise où l'auteur est censé avoir commencé à dominer la scène littéraire (c'est-à-dire, en l'occurrence, la fin de la Renaissance). En effet, nombre de travaux récents sur la période montrent en réalité qu'une « relation de coopération »¹³⁷ s'instaure progressivement entre auteurs et lecteurs. Roger Chartier soulignait déjà, il y a une dizaine d'années, le besoin de « réarticuler le texte avec son auteur, l'œuvre avec les volontés ou les positions de son producteur ». Il décrivait également l'auteur de la première modernité comme à la fois « dépendant et contraint ». Il n'était ni un fantôme ni un tyran, mais un être situé dans un contexte placé sous le signe de l'échange, du compromis, du dialogue, et surtout de l'interdépendance : « il n'est pas le maître du sens, et ses intentions qui portent la production du texte ne s'imposent nécessairement ni à ceux qui font de ce texte un livre (libraires-éditeurs ou ouvriers imprimeurs), ni à ceux qui se l'approprient par leur lecture ».¹³⁸

Le cas shakespearien est à cet égard particulièrement intéressant. Parce qu'il a écrit essentiellement pour le théâtre, Shakespeare a d'emblée été tributaire de facteurs qui lui échappaient en partie, mais aussi d'autres intentions, notamment de ses interprètes, ainsi que de tout l'univers économique et artistique dans lequel baignait le théâtre de son époque.¹³⁹ Près de la moitié des pièces de théâtre écrites pendant la période élisabéthaine était le fruit de collaborations entre deux ou plusieurs dramaturges. Shakespeare aurait lui-même collaboré avec cinq ou six autres auteurs, peut-être davantage, au long de sa carrière.¹⁴⁰ On com-

137 Le terme est celui de Stephen B. Dobranski dans son étude très fouillée de la relation auteur-lecteur à la fin de la Renaissance : *Readers and Authorship in Early Modern England* (Cambridge : Cambridge University Press, 2005), p. 11.

138 Roger Chartier, *L'Ordre des Livres, Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècles* (Aix-en-Provence : Alinéa, 1992), p. 38.

139 Comme le souligne David Scott Kastan, « De tous les genres littéraires, le théâtre est celui qui respecte le moins les intentions de l'auteur » (*Shakespeare After Theory* [New York : Routledge, 1999], p. 70).

140 Il aurait collaboré avec John Fletcher, Thomas Middleton, Thomas Dekker, Thomas Heywood, George Wilkins et peut-être George Peele (voir Eric Rasmussen, « Col-

prend donc que tous ces éléments ont pu faire de lui un être quelque peu évanescent. Pourtant, évacuer les intentions historiques de l'auteur empirique, c'est renoncer (dans le cas des collaborations) à essayer de déterminer qui a pu être à l'origine de telle ou telle pièce, ce qui peut apporter un éclairage des plus utiles sur les méthodes de travail des dramaturges, et sur la nature de leurs affinités avec leurs collaborateurs éventuels. Loin d'être inutile ou impossible, un tel travail peut être extrêmement fructueux. Même s'il comporte bien évidemment une part de spéculatif, il s'appuie, comme nous le verrons bientôt, sur une méthode scientifique qui permet d'interpréter les « traces » laissées par l'histoire (l'histoire du théâtre et l'histoire du livre en particulier).

En outre, refuser de vouloir cerner les volontés du producteur (ou des producteurs) de l'œuvre, c'est ne pas comprendre comment l'auteur nouait à travers son œuvre une relation avec un réseau d'agents, c'est ne pas chercher à éclairer leurs échanges réciproques. Ainsi, dans le Prologue de *Troilus et Cressida* (1601), Shakespeare met-il en tension la pièce en tant que création d'un auteur (la pièce écrite) et en tant que drame joué par des comédiens. Par son statut paratextuel, ce prologue n'appartient plus vraiment à l'auteur, ni encore à la pièce jouée, mais il joue un rôle fondamental en *établissant le lien* entre différentes intentionnalités, et en insistant sur la relation de dépendance de ces agents envers le public :

[...] And hither am I come,
A prologue armed, but not in confidence
Of author's pen or actor's voice, but suited
In like conditions as our argument,
To tell you, fair beholders, that our play
Leaps o'er the vaunt and firstlings of those broils,
Beginning in the middle, starting thence away,
To what may be digested in a play. (Prologue, 22-29)¹⁴¹

Dans *Henry V* (1599), Shakespeare n'avait pas craint non plus de confier au Chœur final de sa pièce le soin de le positionner en tant qu'auteur :

laboration », in *The Oxford Companion to Shakespeare*, ed. Michael Dobson et Stanley Wells (Oxford : Clarendon Press, 2001), pp. 81-82.

141 William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, ed. Anthony B. Dawson (Cambridge : Cambridge University Press, 2003).

« Thus far with rough and all-unable pen / Our bending author hath pursued the story, / In little room confining mighty men » (5.3.1-3).¹⁴² « Our bending author » est précisément celui dont les intentions ne sont pas niées, mais qui doit composer avec les conditions que lui impose la représentation. « Bending » évoque ici l'image de l'écrivain penché sur sa plume, ou bien de celui qui, comme ses interprètes, se soumet par une révérence au jugement du public. Dans les deux cas, Shakespeare pose ici la question de l'auteur et de la réalisation de ses intentions au théâtre.¹⁴³

La publication des œuvres dramatiques de Shakespeare pose également des problèmes complexes, comme nous aurons l'occasion de le montrer dans notre analyse de la production et de la transmission de ce texte écrit.¹⁴⁴ Dans ce cas aussi, évacuer l'auteur, ne faire de lui qu'un dramaturge qui n'avait aucun intérêt à publier ses pièces, c'est aller un peu vite, c'est peut-être exclure des *intentions* de l'auteur historique, qu'un travail de reconstruction, se basant sur des données historiques, mais aussi sur des hypothèses (là où les données peuvent faire défaut), pourra faire émerger.

Tout texte imprimé est un lieu de rencontre de plusieurs agents tous engagés dans la production du sens. Le texte imprimé porte la trace, *les traces*, de ces agents qui tous, qu'ils soient vivants ou morts, ont été dotés d'une subjectivité, ce qui suppose aussi que ces sujets aient eu des intentions et qu'ils soient mus à des degrés divers par une intentionnalité. Un texte, ou plutôt une édition, puisque c'est sous cette forme que le texte nous parvient habituellement, est le produit de ces individualités : l'auteur empirique, les agents impliqués dans la production (les imprimeurs, les différentes catégories de personnel des maisons d'édition, les éditeurs scientifiques, etc.) deviennent, chacun à leur façon et à des degrés divers, auteurs d'un sens. Il ne s'agit plus de croire que les livres sont produits uniquement par des discours, des idéologies auxquelles les sujets seraient inféodés.

142 William Shakespeare, *King Henry V*, ed. Andrew Gurr, New Cambridge Shakespeare (Cambridge : Cambridge University Press, 1992).

143 Ces rapports entre l'auteur, les comédiens et les spectateurs seront examinés plus en détail au chapitre 3.

144 Voir plus bas.

Néanmoins, même si l'intention ou l'intentionnalité de l'auteur ne sauraient être totalement indépendantes des processus de production des textes et des agents qui sont impliqués dans ces processus, il importe de ne pas renoncer à cerner le vouloir de l'auteur, fût-il conscient ou inconscient. Il ne peut s'agir de certitude absolue, ni de pure intentionnalité, mais il me semble aussi néfaste de confondre totalement ce qui paraît être davantage du ressort de l'auteur historique et ce qui a pu être produit par d'autres agents. C'est un écueil que la sociologie des textes, une discipline relativement nouvelle qui a connu beaucoup de succès ces dernières années, n'évite pas toujours.¹⁴⁵

Je voudrais donc mettre en avant une méthodologie qui *repositionne* l'auteur historique (ou *les* auteurs historiques), sans toutefois exclure les autres sujets engagés dans la production du sens des œuvres littéraires. Pour ce faire, je m'appuierai sur la démarche employée dans mes recherches récentes.

Dans *Shakespeare's Hybrid Faith* (2006), mon approche de la question du religieux chez Shakespeare repose implicitement sur deux formes d'intentionnalisme : un intentionnalisme subjectif et un intentionnalisme hypothétique.¹⁴⁶ L'intentionnalisme subjectif suppose en effet que l'on s'attache à la biographie de l'auteur dans l'interprétation de l'œuvre.¹⁴⁷ A priori, cette approche peut paraître assez rigide au sens où elle implique que les intentions de l'auteur et notamment certains éléments de sa vie publique ou privée puissent avoir une influence sur son œuvre. Elle comporte cependant d'importantes nuances. Elle n'implique pas notamment que l'auteur ait cherché à transposer *directement* ses intentions

145 Après avoir noyé l'auteur dans le texte, le risque serait de le faire disparaître à nouveau dans les circonstances matérielles de production de son texte. Sur la sociologie des textes, voir ces deux ouvrages majeurs : D. F. McKenzie, *Bibliography and the sociology of texts : The Panizzi Lectures 1985* (London : British Library, 1986) et Jerome J. McGann, *The Textual Condition* (Princeton : Princeton UP, 1991). En effet, pour McGann, la paternité littéraire ne serait en fait que le résultat d'une « forme spéciale de communication humaine basée sur l'échange, celle-ci ne pouvant avoir lieu sans interactions (coopérations ou autres) entre différentes personnes et différents publics » (p. 64).

146 J'emprunte ces deux termes à Gibbs, *Intentions in the Experience of Meaning*, pp. 241 ; 262. Le développement qui suit est en partie inspiré des analyses de Gibbs.

147 Voir en particulier mes développements dans *Shakespeare's Hybrid Faith*, pp. 1-6.

dans le texte. Elle n'exclut pas l'ambiguïté, voire l'ambivalence, volontaire ou non, de l'auteur sur certains thèmes, en l'occurrence les thèmes religieux.¹⁴⁸ Elle suppose aussi que l'intentionnalisme puisse être de deux natures : conscient (intention) ou inconscient (intentionnalité). L'intentionnalisme subjectif s'étend aussi au contexte dans la mesure où l'auteur est un être *situé*, et que le contexte historique, social et culturel est filtré par l'auteur, consciemment ou non, sans que celui-ci fasse office de simple conduit idéologique, car l'auteur a également un rôle actif dans ces processus.¹⁴⁹ Les conditions matérielles de production des textes littéraires ne sont pas exclues, car c'est justement parce que l'auteur est un sujet situé qu'il entre forcément en dialogue avec les agents chargés de la production matérielle de ses textes.

La notion de contexte m'amène logiquement à parler de la deuxième forme d'intentionnalisme, l'intentionnalisme hypothétique. Cet intentionnalisme s'appuie davantage sur l'examen du contexte de création, plutôt que sur la personne de l'auteur. L'intentionnalité de l'auteur n'est certes pas écartée (ni même son intention), mais le regard se porte essentiellement sur les conventions artistiques ou linguistiques, le climat idéologique entourant la création de l'œuvre et ayant pu avoir quelque influence sur l'auteur.¹⁵⁰ L'intentionnalisme hypothétique suppose que le lecteur ou le critique entreprennent un travail en partie historique sur le contexte de l'œuvre littéraire et élaborent des hypothèses. A mon sens, la combinaison de ces deux formes d'intentionnalisme peut être particulièrement féconde.

148 L'objet principal de *Shakespeare's Hybrid Faith* est justement d'insister sur l'ambiguïté de Shakespeare face à la question du religieux, voir en particulier, pp. 9; 152-55.

149 Voir à ce sujet : Gibbs, *Intentions in the Experience of Meaning*, p. 241.

150 Gibbs pense, quant à lui, que les deux formes d'intentionnalisme (subjectif et hypothétique) ont tendance à s'exclure mutuellement (cf. Gibbs, p. 262). Je considère, pour ma part, que les deux approches peuvent être compatibles, et même complémentaires. Voir aussi l'un des pionniers dans la définition de l'intentionnalisme hypothétique, William E. Tolhurst: « On What a Text Is and How It Means », *British Journal of Aesthetics* 19, no. 1 (1979), pp. 3-14.

XIV

Il reste que, pour paraître fondées, les approches méthodologiques que je viens d'exposer doivent impérativement se confronter à la question du texte. J'ai déjà laissé entendre que l'on ne peut plus considérer le texte uniquement comme un support interprétatif dont les formes seraient immuables. Chaque édition d'une œuvre est le fruit d'une production matérielle située dans le temps, mais, notamment dans le cas des auteurs classiques, elle porte aussi les traces de précédentes éditions, toutes marquées du sceau de l'intentionnalité des agents impliqués dans l'écriture et la réalisation matérielle de ces livres.

Dans le cas de Shakespeare, l'archéologie de son texte est particulièrement complexe, tant les couches d'intentionnalité de toute nature sont superposées, mais aussi souvent enchevêtrées. Précisément parce qu'il est un cas extrême, le texte shakespearien, en raison des problèmes épineux qu'il soulève, devrait permettre d'éprouver la méthodologie que je souhaite promouvoir.

Rappelons ainsi que certaines des pièces de Shakespeare ont connu plusieurs éditions du vivant de leur auteur, et que le texte de celles-ci peut comporter d'importantes variations, tandis que d'autres ne nous sont parvenues que grâce à la publication en 1623 du premier in-folio des œuvres complètes de Shakespeare. En outre, il existe aussi parfois de fortes variations entre le texte des in-quartos et la re-publication d'une même pièce dans l'in-folio de 1623 (c'est le cas pour le *Roi Lear*, notamment). Ces variations sont dues naturellement aux conditions matérielles de production des textes aux XVI-XVII^{ème} siècles en Angleterre, et elles proviennent également du nombre assez élevé d'agents (autres que l'auteur historique) impliqués dans la production de ces éditions. Il ne faut pas non plus exclure l'intervention des gens de théâtre dans ces changements, une même pièce ayant pu être adaptée et retravaillée pour les besoins de représentations successives.

De fait, si l'intentionnalité des différents agents tient incontestablement une place importante dans la production du texte, on peut légitimement se demander si l'intention et l'intentionnalité de l'auteur historique doivent encore constituer des objets primordiaux d'analyse. Les doutes et les difficultés qu'ont connus les critiques (ne serait-ce qu'au XX^{ème} siècle) pour établir le texte sembleraient indiquer que non. En

effet, la façon d'interpréter ces variations du texte shakespearien fait depuis longtemps l'objet d'âpres discussions.

John Heminges et Henry Condell, qui se chargèrent de l'établissement de la première édition des œuvres de Shakespeare (l'in-folio de 1623), semblaient pourtant insister dans leur préface aux lecteurs sur la place indéniable à accorder à l'intentionnalité de l'auteur. En effet, selon eux, l'auteur se trouve au cœur du processus de création :

[...] he was a happy imitator of nature, was a most gentle expresser of it. His mind and hand went together, and what he thought he uttered with that easiness that we have scarce received from him a blot in his papers. But it is not our province, who only gather his works and give them you, to praise him ; it is yours, that read him.¹⁵¹

Heminges et Condell nous présentent ici l'image d'un auteur indépendant, puisant directement son inspiration dans la nature qui est son seul modèle. Ils suggèrent également que pensée et écriture allaient de pair chez Shakespeare (« His mind and hand went together » ; « what he thought he uttered »). L'éloge sous-entend donc que les écrits de Shakespeare reflètent pleinement son intention en tant qu'auteur. S'en suit l'idée d'un texte olographe à peine retouché par l'écrivain (« we have scarce received from him a blot in his papers »), un texte dont l'existence est annoncée comme allant de soi. Enfin, Heminges et Condell minimisent consciemment leur travail éditorial en parlant uniquement d'assemblage des œuvres de Shakespeare (« gather »), leur volonté étant surtout de servir la relation auteur-lecteur qui doit sceller la renommée de Shakespeare (« it is yours, that read him »).

Comme on peut s'en douter, cet éloge pose plus de problèmes qu'il n'en résout. Il a, du reste, été la source de plusieurs malentendus. A la lumière de cette préface, certains se sont persuadés que Shakespeare n'aurait jamais apporté de changements à ses œuvres, et que l'essentiel des « imperfections » (notamment des éditions in-quarto) était le fait d'intermédiaires. Cette conception a été remise en question depuis de nombreuses années par Ernst Honigmann notamment, qui a montré que

151 John Heminges et Henry Condell, « To the Great Variety of Readers », réimpr. dans *William Shakespeare : The Complete Works*, ed. Stanley Wells et Gary Taylor, compact edition (Oxford : Clarendon Press, 1988), p. xlv.

Shakespeare a vraisemblablement apporté des corrections à ses œuvres tout au long de sa carrière.¹⁵²

Un autre malentendu provient de l'existence présumée de textes olographes de l'auteur, ce que la critique textuelle anglophone a appelé les « brouillons » (« foul papers ») de Shakespeare. S'il est vraisemblable que ces brouillons aient effectivement existé et qu'ils aient pu servir de base à l'établissement des premières éditions de Shakespeare, il n'est pas certain que l'on doive étendre ce postulat à toutes les éditions et tenter de les rattacher à ces textes originels. Or c'est en grande partie cette démarche que prônait W. W. Greg, un critique dont la méthode exerça une forte influence durant la première moitié du XX^{ème} siècle et même au-delà. Greg pensait en effet que lorsqu'un choix était possible entre l'une ou l'autre version d'une pièce de Shakespeare, il fallait choisir le texte qui paraissait le plus proche des « brouillons » de l'auteur et non celui qui semblait émaner d'un texte lié au théâtre, comme celui d'un script dramatique. En effet, s'ils pouvaient comporter des contradictions, des incertitudes et quelques problèmes textuels, ces « brouillons » étaient censés être néanmoins plus proches des intentions véritables de l'auteur.¹⁵³

Des voix s'élevèrent progressivement pour remettre en cause le choix de Greg. Il fallut cependant attendre la publication en 1986 des œuvres complètes de Shakespeare, sous la direction de Stanley Wells et de Gary Taylor, pour que l'opposition au choix opéré par Greg prenne une forme qui allait affecter le monde universitaire et une grande partie des lecteurs ordinaires de Shakespeare.

Wells et Taylor partirent en effet d'un principe bien différent de celui de Greg. Pour eux, Shakespeare était avant tout un dramaturge et ses pièces étaient surtout faites pour être jouées : « il était lui-même, et d'une manière suprême, un homme de théâtre », écrivaient-ils dans leur

152 Voir, en particulier : Ernst Honigmann, « The New Bibliography and its critics », in *Textual Performances : The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*, ed. Lukas Erne et Margaret Jane Kidnie (Cambridge : Cambridge University Press, 2004), pp. 77-93 ; pp. 83-85.

153 Cf. W. W. Greg, *The Editorial Problem in Shakespeare* (Oxford : Clarendon Press, 1942), p. ix. Voir aussi : Paul Werstine, « Housmania : episodes in twentieth-century 'critical' editing of Shakespeare », in *Textual Performances : The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*, pp. 49-62 ; pp. 50-51.

préface en 1986.¹⁵⁴ De fait, les versions dites « dramatiques » des pièces furent ouvertement privilégiées dans leur édition, et non plus les fameux « brouillons » de l'auteur. Ce fut donc le texte « social » qui allait prévaloir, celui produit par la communauté des gens de théâtre, l'écrivain étant considéré comme un agent parmi d'autres. Ses intentions en tant qu'auteur étaient également réduites au minimum.¹⁵⁵ La notion même de « brouillon » et de texte olographe shakespearien était remise en doute, car derrière leur apparente matérialité ces deux termes n'auraient été que des idéalizations produites par l'imaginaire fertile d'une critique trop énamourée de l'auteur.¹⁵⁶ D'autre part, il n'était plus question d'amalgamer des versions différentes d'une même pièce pour en faire un texte maître : la priorité revenait à la version qui ressemblait le plus à un script de théâtre¹⁵⁷ et les versions dites « littéraires » (qui semblaient avoir été produites plus pour un lectorat que pour un public de théâtre) allaient aussi être écartées en vertu du même argument. Pour Wells et Taylor, Shakespeare ne pouvait être considéré comme un auteur au sens moderne du terme, car, en tant qu'homme de théâtre, il ne se souciait aucunement de la publication de ses œuvres.¹⁵⁸

Une bonne partie des éditions de Shakespeare produites actuellement sont encore basées implicitement sur ces principes. Dans la pratique, cependant, cette méthode ne va pas sans contradictions. Ernst Honigmann a notamment fait remarquer que l'on trouve dans l'édition de Wells et Taylor plusieurs exemples de passages où deux versions d'une même pièce sont amalgamées, ce qui est bien sûr en pleine contradiction avec la politique annoncée par les deux éditeurs scientifiques.¹⁵⁹

154 Shakespeare, *The Complete Works*, ed. Wells and Taylor, pp. xxxvi.

155 Voir, à ce sujet, les analyses de H. R. Woudhuysen : « 'Work of permanent utility' : editors and texts, authorities and originals », in *Textual Performances : The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*, pp. 37-48 ; p. 45.

156 C'est ce que font valoir Margreta de Grazia et Peter Stallybrass dans un article encore très influent : « The Materiality of the Shakespearean Text », *Shakespeare Quarterly* 44.3 (1993), pp. 255-83 ; pp. 276-77.

157 « Cette édition fait le choix de reproduire, lorsque c'est possible, la version la plus théâtrale de chacune des pièces », écrit Stanley Wells en 1986. Shakespeare, *The Complete Works*, p. xxxvii. La deuxième édition des *Œuvres Complètes* (2005) reste totalement inchangée sur ce point.

158 « Il n'accorda aucun intérêt à la façon dont ses pièces étaient imprimées » (Shakespeare, *The Complete Works*, ed. Wells and Taylor, pp. xxxvi).

159 Honigmann, « The New Bibliography and its critics », pp. 87-88.

D'autres critiques ont souligné également que l'on ne doit pas entièrement déconsidérer la notion de « brouillon » de l'auteur, car un retour à ce texte olographe n'est théoriquement pas impossible, et l'on peut parfois parvenir à remonter assez loin dans la provenance d'un texte.¹⁶⁰

L'essentiel des objections à la méthode de Wells et Taylor peut se résumer ainsi : leur méthode reste basée sur un jugement de valeur.¹⁶¹ Dans leur logique, en effet, le texte « social » est supérieur au texte personnel de l'auteur, et ainsi le script de théâtre est-il également préférable aux versions plus « littéraires » des pièces de Shakespeare. D'importants travaux récents (ceux de Lukas Erne et de Patrick Cheney notamment)¹⁶² viennent utilement contrebalancer ces jugements et nous invitent à reconsidérer les intentions de l'auteur historique. Erne a suggéré en effet de façon assez convaincante que les pièces particulièrement longues publiées du vivant de Shakespeare, telles *Roméo et Juliette* (2989 vers) ou encore *Hamlet* (3668/3537 vers), avaient été spécialement préparées en vue d'un lectorat, les textes courts étant à considérer comme des scripts de théâtre.¹⁶³ Cheney a montré également que Shakespeare a sans doute cherché à s'imposer comme auteur littéraire (à la fois dramaturge et poète) et qu'il a aussi voulu s'adresser à un lectorat, en plus d'un public de théâtre. La réputation acquise par Shakespeare en tant qu'auteur dès la fin du XVI^{ème} siècle semble donner raison à Cheney, comme nous allons le voir bientôt.

Wells et Taylor ont donc quelque peu préjugé des intentions de Shakespeare. Ils se sont appuyés sur un raisonnement qui n'est pas sans failles, et qui en outre peut paraître discutable d'un point de vue théorique. L'édition des œuvres complètes de Shakespeare de Wells et Taylor se propose ouvertement de restituer au lecteur les textes de Shakespeare « tels qu'ils furent représentés sur scène à l'origine », dans

160 Voir : Werstine, « Housmania : episodes in twentieth-century "critical" editing of Shakespeare », p. 59.

161 Cf. Lukas Erne, *Shakespeare as literary dramatist* (Cambridge : Cambridge University Press, 2003), pp. 175-76.

162 Erne, *Shakespeare as literary dramatist* et Patrick Cheney, *Shakespeare, National Poet-Playwright* (Cambridge : Cambridge University Press, 2004). On pourra également se reporter à l'importante étude de Gabriel Egan qui souligne que le post-modernisme des années 1980 a eu tendance à caricaturer le débat autour de l'auteur (*The Struggle for Shakespeare's Text*, p. 163 en particulier).

163 Erne, p. 147.

le cadre de la compagnie à laquelle appartenait Shakespeare.¹⁶⁴ En tant qu'auteur, Shakespeare se voit donc implicitement placé au même rang que les autres membres de sa compagnie. Même si elle est peut-être le reflet véritable du fonctionnement de sa troupe, cette interprétation gomme aussi injustement la place que Shakespeare avait acquise en tant qu'auteur à l'époque. Cependant, le plus difficile à justifier d'un point de vue méthodologique est surtout cette promesse de livrer au lecteur d'aujourd'hui le texte tel qu'il avait été joué à l'époque. Une telle affirmation revient à dire que les versions dites « dramatiques » des pièces de Shakespeare qui nous sont parvenues seraient les équivalents des textes représentés sur scène à l'époque. Il y a là un pas qu'aucun théoricien du théâtre ne serait prêt à franchir, car tout texte écrit reste un texte « littéraire », même s'il s'agit d'un script dramatique. La représentation ne fait en aucun cas partie intégrante du script de théâtre : la représentation est un autre texte, éphémère et irrécupérable, qui a lieu dans une durée limitée et en un lieu précis.¹⁶⁵ S'il peut être intéressant de s'approcher le plus possible du texte représenté à l'époque, cette démarche ne peut en aucun cas justifier que les versions dites plus « littéraires » des pièces de Shakespeare soient considérées comme de moindre valeur. Les enjeux derrière ces questions sont importants, car nous débattons encore ici des intentions de Shakespeare, et de son attitude vis-à-vis de sa création. Or, il apparaît de plus en plus, comme l'ont montré les travaux récents que j'ai cités, que Shakespeare, tout homme de théâtre qu'il était, avait aussi un autre visage. Il convient donc de rétablir Shakespeare en tant qu'auteur, sans voir en lui uniquement le comédien ou l'homme d'affaires avisé. Il y a donc bien un *intentionnalisme shakespearien* : se dessine en effet la silhouette d'un homme qui, tout en reconnaissant la nature forcément en partie collective de l'acte de création, cherche à devenir non seulement un dramaturge, mais encore un *auteur*, et s'emploie à tracer sa voie en tant qu'artiste.

164 Ou encore « un texte représentant la pièce comme elle fut jouée par la compagnie dont Shakespeare était un actionnaire principal ». Shakespeare, *The Complete Works*, ed. Wells and Taylor, pp. xv ; xxxv.

165 Voir Erne, *Shakespeare as literary dramatist*, pp. 134; 177 et M. J. Kidnie : « Text, Performance, and the Editors : Staging Shakespeare's Drama », *Shakespeare Quarterly* 51 (2000), pp. 456-73 ; pp. 464-65.

La critique continue largement à situer l'émergence de Shakespeare en tant qu'auteur au XVIII^{ème} siècle, période où il commença à être intégré à une idéologie nationale, voire nationaliste. Il faut donc maintenant examiner la pertinence d'une telle argumentation. Ainsi le critique shakespearien Michael Dobson est-il persuadé que dans les années 1660 « Shakespeare n'était pas tout à fait l'auteur de ses propres textes ». En revanche, à partir des années 1760, il « dépasse quelque peu le statut d'auteur », selon Dobson, car lui et ses personnages se trouvent cités abondamment dans des poèmes, des anthologies et des romans.¹⁶⁶ Cette vision chronologique est, nous allons le voir, à nuancer fortement. En effet, si le XVIII^{ème} siècle se montre plus « bardolâtre » que les précédentes périodes de l'histoire anglaise, on aurait tort de penser que Shakespeare connût une émergence si tardive en tant qu'auteur.

Il semblerait en réalité que cette chronologie, qui trouve encore aujourd'hui beaucoup d'adhérents, ait été influencée par les théories de Foucault qui situent l'émergence de l'auteur littéraire « à la fin du XVIII^{ème} et au début du XIX^{ème} siècle ».¹⁶⁷ Avant cela, nous dit Foucault, les œuvres littéraires circulaient volontiers sans auteur, contrairement aux ouvrages scientifiques. Selon lui, le XVIII^{ème} siècle est le moment où ces pratiques s'inversent. Il semble surtout que Foucault ait eu la nostalgie d'un temps mythique où la notion d'auteur était censée avoir moins d'importance. Or, c'est bien le temps du fabuliste, et non celui de l'historien, qu'il emploie pour parler de cette époque :

Il y eut un temps où ces textes qu'aujourd'hui nous appellerions « littéraires » (ré-cits, contes, épopée, tragédies, comédies) étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur ; leur anonymat ne faisait pas difficulté, leur ancienneté, vraie ou supposée, leur était une garantie suffisante.¹⁶⁸

166 Michael Dobson, *The Making of the National Poet : Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769* (Oxford : Clarendon Press, 1992), pp. 61; 85.

167 Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », p. 827. Dobson reconnaît d'ailleurs directement l'influence des théories de Foucault sur ses analyses (cf. Dobson, *The Making of the National Poet*, pp. 100-101 et note 4, p. 101).

168 Foucault, pp. 827-28.

Interprétant ce flou des théories de Foucault, certains critiques englobent volontiers dans ce temps mythique l'antiquité et le début de la période moderne (jusqu'à la fin du XVII^{ème} siècle).¹⁶⁹ Pourtant, comme le rappelle Brian Vickers, on trouve dès l'antiquité des exemples de poètes qui étaient reconnus comme auteurs. A la fin du VI^{ème} siècle avant notre ère, les poètes grecs Simonide de Céos, Pindare et Bacchylide avaient déjà un statut d'écrivain et recevaient des commandes personnelles. Plus tard, les poètes latins Virgile, Horace et Ovide eurent eux aussi ce même statut et il serait aisé de multiplier les exemples à travers le Moyen Age et au-delà.¹⁷⁰

Il apparaît en réalité que Foucault a surtout cherché à idéaliser la période qui, selon lui, a précédé la constitution d'une sphère publique dominée par la bourgeoisie au XVIII^{ème} siècle. Il situe donc résolument l'émergence de l'auteur au XVIII^{ème} siècle en raison des lois destinées à préserver les droits d'auteur et à réguler les rapports entre auteurs et éditeurs qui furent édictées à cette époque. Ces lois rendirent l'acte d'écriture potentiellement plus transgressif, en même temps qu'elles placèrent l'auteur « dans le système de propriété qui caractérise notre société ». ¹⁷¹ Sans nier l'impact culturel de ces changements juridiques, il faut admettre que la thèse d'une émergence tardive de l'auteur demeure peu convaincante. Cela n'empêche que beaucoup sont encore persuadés que l'auteur est une création des éditeurs, du développement technologique de l'imprimerie et du commerce des livres à partir du XVIII^{ème} siècle.¹⁷² L'auteur serait par conséquent une sorte d'anomalie, créée par une technologie, et promue par l'individualisme bourgeois. Cette anomalie serait toutefois appelée à disparaître bientôt, notamment en raison du développement de nouvelles technologies. Ultimes avatars de cette théorie, les utopies hypertextuelles prennent le relais pour nous annoncer la

169 Gary Taylor dans *Reinventing Shakespeare : A Cultural History from the Restoration to the Present* (London : Vintage, 1991) fait ainsi débiter son histoire culturelle à la Restauration. En outre, son étude s'appuie essentiellement sur des éléments d'histoire théâtrale. Il n'y a quasiment rien sur les premières éditions de Shakespeare et sur la façon dont celles-ci forgèrent la réputation de Shakespeare en tant qu'auteur.

170 Brian Vickers, *Shakespeare, co-author : A Historical Study of Five Collaborative Plays* (Oxford : Oxford University Press, 2002), pp. 509-19.

171 Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », p. 827.

172 Cf. Benedetti, *The Empty Cage*, p. 10.

dissolution imminente et triomphale de l'auteur dans l'anonymat du cyber-espace.¹⁷³

Située à l'orée de la période moderne, la Renaissance anglaise n'est pourtant pas, n'en déplaise à Foucault, une période fondamentalement caractérisée par l'anonymat des productions littéraires. Il suffit pour s'en rendre compte de considérer que 90 % des livres publiés en Angleterre entre 1475 et 1641 (soit plus de 30 000 ouvrages) furent écrits par des auteurs individuels s'adressant souvent personnellement à des mécènes avec lesquels ils cherchaient à établir une relation en tant qu'auteur.¹⁷⁴ Si l'on s'intéresse maintenant aux pièces de théâtre de la dernière décennie du XVI^{ème} siècle, on s'aperçoit qu'un peu plus de la moitié étaient encore publiées anonymement, mais que dès le début du siècle suivant ce chiffre baisse très rapidement. Ainsi, de 1601 à 1616, la majorité des pièces publiées portent un nom d'auteur, et dans la deuxième décennie du XVII^{ème} siècle les œuvres anonymes représentent moins de 10 % des pièces publiées.¹⁷⁵

Quant à Shakespeare, son nom apparaît dans pas moins de quarante-neuf éditions in-quarto ou in-octavo de ses pièces ou poèmes de 1598 à 1622, ce qui fait de lui l'écrivain le plus fréquemment nommé de la période.¹⁷⁶ Si l'on veut être plus précis encore, il semblerait que l'on puisse situer l'émergence de Shakespeare en tant qu'auteur aux années 1598-1600. En 1598, quatre éditions portant le nom de Shakespeare sont publiées, deux ans plus tard quatre autres pièces apparaissent avec son nom sur la page de titre, et le 23 août 1600 Shakespeare fait pour la première fois son entrée officielle dans le Registre des Imprimeurs (*Stationers' Register*), où il est indiqué qu'il est l'auteur de *Beaucoup de bruit pour rien*. Deux décennies plus tard, l'éditeur du premier in-quarto d'*Othello*

173 Pour un exemple d'une interprétation utopique de l'hypertextualité, on se portera à l'article de Sonia Massai, « Scholarly editing and the shift from print to electronic cultures », in *Textual Performances : The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*, pp. 94-108; p. 105 en particulier.

174 Ces chiffres sont tirés de Vickers, *Shakespeare, co-author*, p. 519.

175 Voir Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, p. 47, pour ces chiffres. Bien évidemment, certaines de ces pièces n'étaient pas toujours publiées sous le nom de leur véritable auteur, mais cette proportion de pièces demeure relativement peu importante.

176 Vickers, *Shakespeare, co-author*, p. 6.

(1622), Thomas Walkley, écrivait dans la préface de cette pièce que « le nom de l'Auteur suffit à vanter son œuvre ».¹⁷⁷

Shakespeare était en effet parvenu à asseoir véritablement sa réputation en tant qu'auteur dans ces années-là. Il n'y a pas meilleure preuve de cela que les multiples références au dramaturge-poète dans des œuvres littéraires de l'époque, dans des anthologies, mais aussi dans les écrits privés d'hommes de lettres ou de particuliers.

Plusieurs références significatives apparaissent ainsi dans *The First Part of the Return from Parnassus* (publiée en 1606), une de trois pièces satiriques produites dans le cadre du St John's College de l'université de Cambridge, entre 1598 et 1601. Dans cette pièce, Ingenioso, un lettré sans le sous, est forcé de se mettre au service de Gullio, un courtisan ridicule qui, pour séduire les femmes, n'hésite pas à plagier différents auteurs dans ses propos. Shakespeare est celui qui est le plus souvent plagié par Gullio. Ingenioso reconnaît immédiatement ces emprunts qu'il signale au public (« We shall haue nothinge but pure Shakspeare », « Sweete M^r Shakspeare »),¹⁷⁸ ce qui paraît prouver aussi que même avant la mise en place d'un appareil juridique visant à protéger la propriété littéraire, les droits des auteurs à ne pas être spoliés étaient déjà implicitement reconnus. Ingenioso dénonce en effet ces « vols monstrueux » (« monstrous theft » ; 3.1.992), Gullio ayant utilisé à ses fins personnelles de larges extraits de *Roméo et Juliette* ou de *Vénus et Adonis* de Shakespeare. Gullio demande également à Ingenioso de lui écrire des vers qui seront destinés à sa maîtresse. Ces vers devront être écrits dans la veine d'écrivains tels que Chaucer, Gower, Spenser, et bien sûr

177 Ce paragraphe est en partie inspiré de Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, pp. 58-63. « The Authors name is sufficient to vent his worke » (Thomas Walkley, cité par Erne, p. 63). L'épître au lecteur préfaçant l'in-Quarto de 1609 de *Troilus et Cressida* (1609) met l'accent, avec humour, sur la valeur de cette édition, publiée du vivant d'un auteur dont les œuvres prendront à sa mort une grande valeur : « It deserves such a labour as well as the best comedy in Terence or Plautus. And believe this, that when he is gone, and his comedies out of sale, you will scramble for them and set up a new English Inquisition » (Shakespeare, *Troilus and Cressida*, ed. Anthony B. Dawson, p. 74, ll. 20-22).

178 Anonyme, *The First Part of the Return from Parnassus*, in *The Three Parnassus Plays* (1598-1601), ed. J. B. Leishman (London : Nicholson & Watson, 1949), pp. 133-214 ; pp. 183-84 (3.1.986 ; 1001). Voir également, à propos de cette pièce, Vickers, *Shakespeare, co-author*, pp. 525-26.

Shakespeare, qui est son auteur préféré : « O sweet M^r Shakspeare, Ile haue his picture in my study at the courte », déclare-t-il en effet (3.1.1032-33). Ingenioso ayant accompli sa tâche, et lui présentant des passages écrits dans la veine de Chaucer et de Spenser, Gullio les rejette aussitôt demandant d'entendre ceux qu'Ingenioso a écrits « dans la veine de Shakespeare » (« Let mee heare M^r Shakspears veyne » ; 4.1.1189-90). Cette dernière indication est particulièrement révélatrice du fait que, dès la fin du XVI^{ème} siècle, Shakespeare était parvenu à imposer un style en tant qu'auteur, aussi reconnaissable que ceux d'autres écrivains plus classiques, comme Chaucer ou Gower. Le passage n'est pas dépourvu d'ironie non plus, car lorsqu'Ingenioso accède à la demande de Gullio, il lui livre un pastiche de Shakespeare que Gullio croit plus vrai que nature : « Ile worshipp sweet M^r Shakspeare, and to honoure him will lay his *Venus and Adonis* vnder my pillowe », s'exclame-t-il (4.1.1201-3).

Shakespeare en tant qu'auteur occupe également une place importante dans les traités littéraires et les anthologies de cette époque (1598-1600). Francis Meres lui consacre un long passage, très louangeur, dans son *Palladis Tamia* (1598) où il le compare (entre autres) à Ovide, Plaute et Sénèque.¹⁷⁹ Il est mentionné dans « L'énumération des meilleurs Auteurs écrivant en anglais », une œuvre manuscrite d'Edmond Bolton qui date de cette même période,¹⁸⁰ et Shakespeare est aussi l'auteur dramatique le mieux représenté dans l'anthologie de Robert Allot, *England's Parnassus* (1600), avec cinq pièces mentionnées et non moins de trente passages cités (sur un total de quatre-vingt-un extraits de pièces de l'époque).¹⁸¹

Signe du rayonnement culturel de Shakespeare et de sa reconnaissance en qualité d'auteur de son vivant même, son nom apparaît dans les notes manuscrites d'hommes de lettres ou d'amateurs éclairés de littérature. Gabriel Harvey, fervent annotateur de livres, écrivit dans les marges d'une édition de 1598 des œuvres de Chaucer ces quelques lignes d'appréciation de Shakespeare, qui paraissent dater des toutes premières années du XVII^{ème} siècle : « The younger sort takes much delight in

179 F. E. Halliday publie les extraits du passage concernant Shakespeare dans son *Shakespeare Companion* (Harmondsworth : Penguin, 1964), pp. 312-13.

180 Voir C. M. Ingleby, *The Shakespeare Allusion-Book*, 2 vols. (London : Chatto & Windus, 1909), vol. 1, p. 213.

181 Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, p. 72.

Shakespeares Venus, & Adonis : but his Lucrece, & his tragedie of Hamlet, Prince of denmarke, have it in them, to please the wiser sort ». ¹⁸² Harvey semble suggérer que Shakespeare était capable de toucher des publics d'âges et d'intérêts très différents. On trouve, par ailleurs, une série d'annotations de la main d'un auteur anonyme sur la première page d'un manuscrit d'un essai de Francis Bacon sur l' « hommage » (« Of Tribute, or giving what is dew »), ce manuscrit appartenant au Comte de Northumberland. Les annotations, qui apparaissent en ordre dispersé sur la page et ressemblent beaucoup à du gribouillage, consistent en une courte série de vers tirés du *Viol de Lucrece*, ainsi qu'en la mention de deux pièces de Shakespeare, *Richard II* et *Richard III*. Mais, plus étonnant encore, l'on remarque aussi dans ces gribouillages (qui datent des années 1597-1603), le nom de Shakespeare, que l'annotateur anonyme a écrit partout sur la page, sous différentes formes, et de façon répétée, comme pour décliner le nom d'un auteur célèbre et éprouver sans doute une partie du prestige quasi magique qui peut s'y attacher. ¹⁸³ Shakespeare, visiblement, n'était pas un simple exécutant au sein de sa troupe de comédiens, mais bien un auteur à part entière qui, dès la fin du XVI^{ème} siècle, avait réussi à se forger une solide réputation au point de laisser fortement son empreinte dans la culture littéraire de l'époque, mais aussi dans l'imagination de ses contemporains.

182 Cité dans Cheney, *Shakespeare, National Poet-Playwright*, p. 86.

183 Voir : Ingleby, *The Shakespeare Allusion-Book*, vol. 1, p. 40 ; Cheney, *Shakespeare, National Poet-Playwright*, pp. 65-66; Stephen Greenblatt, *Will in the World : How Shakespeare Became Shakespeare* (London : Jonathan Cape, 2004), p. 17.

2 Le Religieux

I

Le religieux fait retour dans le cadre des études shakespeariennes, depuis environ dix ans, avec un net regain d'intérêt pour ces questions depuis l'entrée dans le nouveau millénaire. Un flot de publications, que rien ne saurait apparemment endiguer, se propose d'éclairer la question du religieux dans l'œuvre de Shakespeare.¹⁸⁴ Mais ce regain d'intérêt n'est pas cantonné au monde universitaire. En 1992, le poète anglais Ted Hughes publiait *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, une méditation sur l'entrecroisement du mythique et du religieux chez Shakespeare.¹⁸⁵ Articles de presse, émissions de télévision, colloques, la reli-

184 On ne peut citer ici tous les titres parus. On se contentera d'indiquer quelques ouvrages parmi les plus récents : Maurice Hunt, *Shakespeare's Religious Allusiveness : Its Play and Tolerance* (Aldershot : Ashgate, 2003) ; Dennis Taylor and David Beauregard, eds., *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern England* (New York : Fordham University Press, 2003) ; R. Dutton, A. Findlay and R. Wilson, eds., *Theatre and Religion : Lancastrian Shakespeare* (Manchester : Manchester University Press, 2003) ; Richard Wilson, *Secret Shakespeare : Studies in Theatre, Religion and Resistance* (Manchester : Manchester University Press, 2004) ; Clare Asquith, *Shadowplay : the Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare* (New York : Public Affairs, 2005) ; Peter Milward, *Shakespeare the Papist* (Ann Arbor : Sapienza Press, 2005) ; Ewan Fernie, *Spiritual Shakespeares* (London : Routledge, 2005) ; Jean-Christophe Mayer, *Shakespeare's Hybrid Faith : History, Religion and the Stage* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006) ; Beatrice Groves, *Texts and Tradition : Religion in Shakespeare, 1592-1604* (Oxford : Oxford University Press, 2007) ; Phebe Jensen, *Religion and Revelry in Shakespeare's Festive World* (Cambridge : Cambridge University Press, 2008) ; Alison Shell, *Shakespeare and Religion*, Arden Critical Companions (London : Methuen Drama, 2010). Une analyse plus détaillée de cette littérature critique sera faite ultérieurement dans ce chapitre.

185 Ted Hughes, *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* (London : Faber, 1992). Cette œuvre fait la part belle au spéculatif.

gion de Shakespeare est aussi, à elle seule, un sujet qui passionne le grand public, tout autant qu'il surprend une frange non négligeable de la critique actuelle, qui s'étonne également de ne plus reconnaître l'auteur qu'elle a connu autrefois.¹⁸⁶ Qu'est devenu le Shakespeare d'il y a trente ans, celui dont la biographie et la personne même importaient si peu, tant il était devenu cette figure exemplaire du poststructuralisme, cet être fugace que l'on a décrit au cours du chapitre précédent. La question des croyances personnelles de l'auteur, de son adhésion à telle ou telle doctrine politique ou religieuse ne se posait alors pas autant, car Shakespeare, tel le Créateur suprême, était cet être paradoxal, ce tout et ce rien à la fois, comme dans la nouvelle de Jorge Luis Borges, *Everything and Nothing*, où Dieu s'adresse à Shakespeare en ces termes : « Moi non plus, je ne suis pas ; j'ai rêvé le monde comme tu as rêvé ton œuvre, William Shakespeare, et tu fais partie de mon rêve, toi qui es multiple comme moi et, comme moi, personne ».¹⁸⁷ Auteur culte chez les postmodernistes, Borges traduit le paradoxe ultime de l'auteur postmoderne : invisible aux yeux de tous, mais présent partout, évanescant, mais tout de même universel, parce que capable d'adopter toutes les formes, et de dépasser tous les dogmes. Shakespeare, en somme, était au-dessus des partis, au-dessus des religions.

Le propos de ce chapitre sera tout d'abord de tenter de comprendre ce prétendu « désengagement » de Shakespeare, notamment du champ du religieux, puis de prendre la mesure du phénomène inverse, ce « retour du religieux » qui nous affecte actuellement et le réengagement de Shakespeare, orchestré par la critique, dans les débats idéologiques de son temps. Nous verrons combien la pertinence de l'étude du religieux dans l'œuvre de Shakespeare a depuis longtemps été conditionnée par les postulats successifs sur sa personnalité et sa biographie. Mais l'étude du religieux en littérature, et notamment chez Shakespeare, a aussi occupé

186 Le colloque sur la religion de Shakespeare et le religieux *chez* Shakespeare, « Lancastrian Shakespeare », organisé par l'université de Lancaster en 1999, bénéficia au Royaume-Uni d'une couverture médiatique sans précédent pour une manifestation universitaire. Il devait inspirer en partie une série d'émissions très populaires diffusées sur la BBC et sur la chaîne américaine PBS, avant d'apparaître sous forme d'un DVD en 2003 : *In Search of Shakespeare*, présenté par le journaliste et écrivain Michael Wood.

187 Jorge Luis Borges, *Everything and Nothing*, in *Œuvres Complètes*, dir. Jean Pierre Bernès, trad. Roger Caillois, 2 vol. (Paris : Gallimard, 1999), vol. 2, p. 25.

une place secondaire, pour ne pas dire très périphérique, pendant de nombreuses années, pour des raisons inhérentes à l'histoire même de la critique, raisons qu'il conviendra d'éclairer précisément.¹⁸⁸

Il serait bien sûr illusoire de vouloir résumer l'histoire de la critique shakespearienne à un courant d'idées, car celle-ci est depuis longtemps traversée par des influences et des sensibilités très diverses. Il est cependant légitime d'isoler l'un de ces courants, celui qui a sans doute dominé la critique pendant tout le XX^{ème} siècle, pour en examiner les thèses. Le mouvement de laïcisation, ou tout du moins de sécularisation de l'œuvre de Shakespeare a très certainement été l'un des plus puissants. Il ne parvint jamais à exclure, comme on le verra plus tard, d'autres mouvements qui s'opposèrent à lui tout en restant longtemps minoritaires, mais il devait laisser une forte empreinte auprès du public et dans la sphère universitaire.

Ce mouvement puise bien évidemment sa source au XIX^{ème} siècle. Dès le milieu de ce siècle, les cercles radicaux britanniques allaient s'emparer de Shakespeare pour en faire un positiviste, un libre penseur, voire un athée. L'écrivain devait même figurer plus tard dans le *Dictionnaire Biographique des Libres Penseurs* (1889) de J. M. Wheeler. Dans les années 1840, le critique shakespearien William Birch trouvait nombre d'éléments contraires au religieux dans l'œuvre du dramaturge : l'absence de marques de piété, alliée au refus de Shakespeare de terminer ses pièces sur une morale religieuse, amenèrent Birch à conclure que l'écrivain était pour le moins « sceptique » dans le domaine de la foi. L'historien J. R. Green concluait quant à lui que Shakespeare, à l'instar de Christopher Marlowe et de Ben Jonson, était « sans religion ».¹⁸⁹ Green ne fut pas le seul à prendre des positions aussi radicales. D'autres semblent anticiper sur la critique « matérialiste » des années 1980. En bon positiviste, J. M. Robertson, dans *The Religion of Shakespeare* (1887), peignait un Shakespeare sortant de la « rêverie médiévale » pour tendre vers la « rectitude » d'un Auguste Comte. Le critique et universi-

188 Ces deux aspects de la question (l'aspect biographique et l'aspect critique) se chevauchent évidemment, comme nous le verrons au cours de cette discussion.

189 Une affirmation d'autant plus étonnante dans le cas de Ben Jonson, dont le catholicisme avait sans doute échappé à Green. Wheeler, Birch et Green sont cités par Antony Taylor dans « Shakespeare and Radicalism : The Uses and Abuses of Shakespeare in Nineteenth-Century Popular Politics », *Historical Journal* 45.2 (2002), pp. 357-79 ; p. 365.

taire anglais John Churton Collins qualifiait Shakespeare de « théiste agnostique » (*Studies in Shakespeare*, 1904), tandis que le poète lauréat John Masefield était persuadé que Shakespeare « n'avait foi en aucune religion, sauf en l'humanité, ou en sa propre nature qui était d'une telle grandeur » (*Shakespeare and the Spiritual Life*, 1924). Ces idées trouvèrent également un prolongement chez D. G. James qui, dans *Dream of Learning* (1951), dénonçait la censure morale du christianisme à l'époque de Shakespeare et ne pouvait pas croire que le dramaturge ait accepté « d'écrire en bon chrétien ».¹⁹⁰

Le mouvement de sécularisation de la critique ne fut pas non plus monolithique. En effet, beaucoup d'auteurs soulignèrent aussi que, si Shakespeare ne prit pas ouvertement position en matière religieuse, à l'instar d'écrivains comme Spenser, Milton ou encore Bunyan, c'était certainement par crainte de se faire emporter par la tourmente politico-religieuse de son siècle. Sans chercher nécessairement à faire de Shakespeare un athée, les écrits de ces critiques eurent pourtant pour effet de renforcer l'idée d'une absence de réel sentiment religieux chez Shakespeare. Dans un essai resté célèbre, « The Absence of Religion in Shakespeare » (1900), le philosophe américain George Santayana écrivit que « Shakespeare se distingue des autres grands poètes par le fait qu'il n'a ni philosophie ni religion ». Santayana considérait qu'à l'époque le dramaturge et poète avait le choix « entre le christianisme et rien » et qu'il choisit ce « rien » pour laisser évoluer ses personnages sans autres repères que ceux fournis par le monde profane.¹⁹¹ Un brin provocateur, le

190 Sur Robertson, Churton Collins, John Masefield et D. G. James, voir Roy Battenhouse, ed., *Shakespeare's Christian Dimension : An Anthology of Commentary* (Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1994), p. 2 et, du même auteur, Roy W. Battenhouse, *Shakespearean Tragedy : Its Art and Christian Premises* (Bloomington and London : Indiana University Press, 1969), p. 131. Notons que Battenhouse a fait lui-même beaucoup, à travers ses nombreux livres, pour replacer le religieux au cœur des préoccupations de la critique shakespearienne. Force est de constater, cependant, qu'il a été également la victime de ce mouvement de sécularisation de la critique, ses travaux n'ayant pas eu le même écho que ceux émanant du courant laïcisant.

191 George Santayana, « The Absence of Religion in Shakespeare », in *Essays in Literary Criticism*, ed. Irving Singer (New York : Charles Scribner's Sons, 1956), pp. 137-48 ; pp. 146, 140. Des années plus tard, Santayana devait toutefois modifier quelque peu son propos dans « Tragic Philosophy » (1936) notamment. Voir : John

critique et homme de théâtre irlandais George Bernard Shaw allait lui aussi trouver que Shakespeare n'avait pas « consciemment de religion » et qu'en cela il était « inférieur à Bunyan ». ¹⁹²

D'autres encore, sans nier l'importance pour Shakespeare d'un ailleurs métaphysique ou d'une transcendance, allaient développer la thèse, teintée tout de même d'agnosticisme, d'un Shakespeare qui aurait souhaité demeurer en retrait pour laisser, dans ses tragédies notamment, le mystère de l'existence se déployer entièrement. Cette théorie, élaborée pleinement pour la première fois par Edward Dowden en 1889, allait remporter un franc succès. Elle avait l'avantage, comme nombre de théories prospères dans le champ littéraire, de libérer opportunément le terrain pour l'analyse, Shakespeare étant, selon Dowden, au-dessus des dogmes et donc tolérant, même si, ajoutait-il, non sans contradiction, il ne pouvait qu'être « anglican » à la base. ¹⁹³ Dans un livre dont la fortune devait être immense (et qui vient de connaître sa énième réédition en 2007), A. C. Bradley allait prolonger ces idées et assurer leur pérennité. Dans *Shakespearean Tragedy* (1904), Bradley développa l'opinion que « le théâtre élisabéthain était presque entièrement profane » et que le religieux ou la métaphysique « n'avaient pas d'influence concrète » sur le drame. Bradley en réalité ne niait pas la transcendance ; il préférerait simplement mettre le religieux de côté, dans une sphère à part, persuadé que Shakespeare s'intéressait davantage au « mystère » tragique de l'existence. ¹⁹⁴

Bradley fit de nombreux disciples, dont Robert Stevenson (*Shakespeare's Religious Frontier* [1958]) qui répéta ses thèses, ou encore Robert H. West qui dénonça quant à lui les lectures « christianisantes » de Shakespeare qui démystifiaient en quelque sorte le tragique par leur recours aux dogmes religieux. West reconnaissait pourtant le lien étroit que les tragédies notamment entretenaient avec le religieux, mais pour

M. Major, « Santayana on Shakespeare », *Shakespeare Quarterly* 10.4 (1959), pp. 469-79 ; p. 478.

192 Cité par Battenhouse, *Shakespearean Tragedy*, p. 61.

193 Edward Dowden, *Shakespeare : A Critical Study of His Mind and Art* (London : Kegan Paul, 1889), pp. 34, 37-38.

194 A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy : Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (London : Macmillan, 1914 [1904]), pp. 25, 38-39.

lui le tragique se vivait ici-bas, même si cette expérience était également tributaire d'un mystère extérieur (« the outer mystery »).¹⁹⁵

Il faut donc reconnaître l'existence, depuis au moins le début du XX^{ème} siècle, d'un mouvement qui, s'il ne fait pas entièrement l'unanimité (comme nous le verrons plus tard), n'en reste pas moins un courant majeur. Sans se revendiquer athéiste, ce courant considère qu'une séparation très nette s'établit à l'orée du monde moderne entre le séculier et le religieux. Bien que contesté par certains à sa sortie, l'ouvrage de Roland Mushat Frye, *Shakespeare and Christian Doctrine* (1963), se fit le porteur de thèses qui devinrent rapidement opinion commune dans les milieux universitaires, et ce, pendant au moins trois décennies.¹⁹⁶ De l'aveu même de Frye, « le sécularisme » est pour lui « un concept-clé ». Sur la base de différents morceaux choisis de Luther, Calvin et Richard Hooker, trois théologiens censés résumer à eux seuls toute la Renaissance anglaise, il réalise le tour de force de faire dire à ces trois auteurs que la littérature et les arts libéraux n'ont absolument plus rien à voir avec la religion et la théologie. S'appuyant sur le christianisme (ou plutôt sur une vision foncièrement lacunaire du paysage religieux de la Renaissance), il soutient l'intégrité et l'indépendance de la littérature face au religieux, et en particulier face à la théologie. Citant Bradley, il prononce la séparation irrévocable et irréfutable du séculier et du religieux à l'époque de Shakespeare.¹⁹⁷ Le plus remarquable dans tout cela, toutefois, est que les thèses de Frye n'ont été véritablement remises en cause que récemment, et qu'elles formèrent longtemps l'ossature idéologique de plusieurs courants critiques parmi les plus influents, comme nous allons le voir maintenant.

II

195 Robert H. West, *Shakespeare and the Outer Mystery* (Lexington : University of Kentucky Press, 1968), pp. 18-19, 22. L'influence des thèses de Bradley se fit aussi sentir chez Ivor Morris, dans son ouvrage, *Shakespeare's God : The Role of Religion in the Tragedies* (London : Allen & Unwin, 1972), pp. 82-83 en particulier.

196 Pour une des premières critiques de l'ouvrage de Frye, voir Irving Ribner, « A Chain of Fallacies », *The Tulane Drama Review* 10.4 (1966), pp. 265-74.

197 Roland Mushat Frye, *Shakespeare and Christian Doctrine* (Princeton : Princeton University Press, 1963), pp. 7-8, 14, 57-58, 85.

L'un des courants critiques les plus influents depuis vingt ans dans le domaine des études anglophones est sans doute le Nouvel Historicisme (en anglais, le « New Historicism »), mouvement qui s'est développé en grande partie autour de l'œuvre du critique américain Stephen Greenblatt. Les thèses de Frye se retrouvent en filigrane dans l'œuvre de Greenblatt, même si, chez ce dernier, elles sont loin d'être exprimées de façon catégorique. Greenblatt, en réalité, semble animé d'un réel désir de comprendre le passé, l'histoire étant pour lui une sorte d'au-delà avec lequel il cherche, de son propre aveu, à entrer en conversation : « au départ, j'ai été animé par le désir de parler avec les morts », écrivait-il en 1988 dans *Shakespearean Negotiations*. Cette sincérité, et le caractère très personnel de cette déclaration, doivent néanmoins ne pas nous faire oublier que Greenblatt n'a pas été le premier spécialiste de Shakespeare à s'intéresser à la question de la transcendance dans ses œuvres. Bien des années auparavant, le critique anglais G. Wilson Knight avait une approche de la littérature qu'il qualifiait lui-même de « spiritualiste », et une fascination pour tout ce qui touchait à l'au-delà dans l'œuvre de Shakespeare.¹⁹⁸ Cependant, à la différence de celui de Knight, le « spiritualisme » de Greenblatt ne franchit jamais réellement la barrière de l'au-delà, en raison notamment de son héritage méthodologique, comme nous le verrons plus loin.

C'est surtout dans *Shakespearean Negotiations*, et notamment dans son chapitre sur « Shakespeare et les exorcistes » que, malgré son intérêt réel pour le religieux, l'idée d'une séparation véritable entre le séculier et le religieux est la plus marquée. Dans ce chapitre souvent cité, le critique américain s'intéresse aux cérémonies d'exorcisme en Angleterre à l'époque élisabéthaine et veut montrer que celles-ci sont mises en scène par Shakespeare, qui se servirait de leur puissance dramatique, mais qui en dénoncerait aussi l'illusion, le théâtre ayant à la base un pouvoir désacralisant.¹⁹⁹ Ajoutons que dans les grands principes méthodologiques présentés dans l'introduction de son livre (ceux-ci ayant été repris par la

198 Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations : The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Oxford : Clarendon Press, 1988), p. 1. G. Wilson Knight, *Shakespeare and Religion : Essays of Forty Years* (London : Routledge & Kegan Paul, 1967), p. 8 et passim. Comme son titre l'indique, ce dernier ouvrage regroupe des essais publiés par Knight depuis les années 1930.

199 Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, pp. 94-128.

suite par de nombreux critiques), Greenblatt avait déjà exclu la transcendance du champ de la représentation en décrétant que : « Il ne peut y avoir de représentation qui soit transcendante, intemporelle ou immuable ».²⁰⁰

Malgré la fascination évidente de Greenblatt pour le phénomène religieux, c'est essentiellement le « réel » qui fait l'objet de toutes les attentions du Nouvel Historicisme. Dans un ouvrage qui cherche à faire le point sur les pratiques critiques du mouvement (*Practicing New Historicism*, 2000), Catherine Gallagher et Stephen Greenblatt avouent privilégier une approche qui leur vient de l'anthropologie, et dont la principale qualité serait ce « sceau du réel » conféré par une « description dense » des faits et du terrain observés. On pense en effet à ces anecdotes extrêmement détaillées qui forment la substance de nombreux travaux se réclamant du Nouvel Historicisme, au point d'en devenir une de leurs caractéristiques. Mais ce que ce mouvement a retiré de l'anthropologie, et notamment de l'œuvre de l'Américain Clifford Geertz, c'est une conception de la culture comme texte. Ce « textualisme » est en effet ce qui permet d'élargir considérablement le champ de la littérature et de la fiction. L'idée est en soi intéressante et elle a donné d'assez bons résultats. Elle n'est cependant pas sans risque, car si l'œuvre littéraire et l'anecdote de l'anthropologue ou de l'historien sont à leur façon des œuvres de fiction, au sens où elles sont toutes deux façonnées par l'imaginaire, le danger est que l'on étende le fictionnel à l'ensemble des manifestations de l'humain, ce qui, comme on le verra, est discutable.²⁰¹ Ainsi, c'est justement ce goût pour le réel, cette illusion de réel (ce que Greenblatt appelle le « sceau du réel »), qui est en péril.²⁰² En outre, loin de pouvoir rendre compte de façon non partisane de toutes les manifestations de l'humain, cette méthodologie avoue ouvertement que la transcendance n'a désormais plus sa place dans ce qu'elle considère comme le réel : « nous avons revendiqué ce sceau du réel comme à des époques plus anciennes on pouvait revendiquer le sceau de la transcendance ».²⁰³

200 Ibid., p. 12.

201 Voir aussi le chapitre 3 pour une discussion des enjeux plus généraux de ce « fictionnalisme ».

202 Voir à ce propos ce qu'écrit Greenblatt dans *Practicing New Historicism* (Chicago : University of Chicago Press, 2000), p. 31.

203 Ibid., p. 31.

Toujours dans *Practicing New Historicism*, Gallagher, comme Greenblatt, voit dans le personnage de Hamlet un démystificateur, « un mauvais fils », qui a peine à suivre les injonctions du fantôme de son père. Même si le propos est parfois nuancé, car l'entreprise de démystification ne se fait pas sans heurts ni contradictions, Gallagher considère que le projet du « mauvais fils » continue son chemin, enfin libéré de toute forme d'ontologie, dans une modernité marquée par le déni du religieux.²⁰⁴

On pourrait croire que le Nouvel Historicisme n'a finalement que faire du religieux. C'est pourtant inexact, comme en témoigne le *Hamlet in Purgatory* (2001) de Greenblatt, qui propose une réflexion sur l'idée de purgatoire au Moyen Age et à la Renaissance, et sur l'influence qu'une telle idée a pu avoir sur l'œuvre de Shakespeare. Greenblatt se montre en réalité fasciné par les implications du jugement porté par le réformateur anglais William Tyndale (environ 1494-1536) sur le purgatoire. Ce dernier décrit en effet le purgatoire comme « une fable de poète ».²⁰⁵ Ce n'est bien sûr pas la critique sévère du catholicisme contenue dans ce propos qui intéresse Greenblatt, mais plutôt l'idée que le religieux a partie liée avec la littérature et la fiction.²⁰⁶ Ainsi le religieux peut-il servir la cause du Nouvel Historicisme au sens où, finalement, l'idée de l'au-delà n'est pas considérée comme autre chose que de l'imaginaire. Rien alors n'est plus fascinant que d'étudier effectivement la part de « rêve, de fantasme ou d'imagination » que véhiculait l'idée de purgatoire à la Renaissance.²⁰⁷ L'exploration pourtant sincère de Greenblatt prend un peu les traits d'un voyage dans une contrée lointaine qu'il convient d'examiner avec toute la curiosité, mais aussi toute la distance et le scepticisme de l'explorateur amusé par ce qui n'est qu'une expression de l'imaginaire humain.

On trouve en fait chez le critique américain les restes d'une vue démystificatrice du théâtre, qui aime à répéter que religion et théâtre pro-

204 Ibid., pp. 164-65, 166. Je reviendrai plus loin sur cette pièce, ô combien importante, qu'est *Hamlet* dans l'optique de ce chapitre.

205 Cité dans : Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory* (Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2001), p. 35.

206 Une idée qui, en soi, n'est guère nouvelle. On peut penser notamment à l'ouvrage de Northrop Frye, *The Great Code : the Bible and Literature* (London : Routledge and Kegan Paul, 1982).

207 Ce sont ces termes qu'utilise Greenblatt (ibid., p. 35).

duisent tous deux de l'illusion.²⁰⁸ Cela étant, Greenblatt ne semble plus accorder un crédit total au scénario, passablement éculé il est vrai, du désenchantement de la société censé marquer son entrée dans l'époque moderne. Fait remarquable, il semble par moments accorder au phénomène religieux une réalité par-delà le fictionnel et malgré la sécularisation. Il est en effet important pour lui que « quelque chose soit sauvegardé par-delà la désillusion ».²⁰⁹ A la lecture de tels passages, on le sent prêt à admettre qu'il n'est pas entièrement satisfaisant de concevoir la religion comme une expression parmi d'autres de l'imaginaire humain dans un cadre résolument profane, notamment parce que le religieux oppose une résistance à la désacralisation. Si Greenblatt ne s'aventure pas plus loin, c'est peut-être par choix personnel, mais c'est aussi certainement parce que la méthodologie critique du Nouvel Historicisme ne le lui permet pas.

Inspiré fortement des travaux de l'anthropologue américain Clifford Geertz, le Nouvel Historicisme souffre aussi des imperfections héritées de ses théories, des défauts qui, comme je vais le montrer, en arrivent à constituer de véritables apories pour ce mouvement critique. « La religion comme système culturel » (1966) est sans doute l'essai de Geertz qui exerça la plus grande influence sur l'interprétation du religieux dans le domaine de l'anthropologie, mais aussi bien au-delà.²¹⁰ Dans cet essai, republié en 1973 dans un livre désormais célèbre (*The Interpretation of Cultures*), Geertz définit la religion comme « (1) un système symbolique dont le but est (2) de créer chez les hommes des humeurs et des motivations puissantes, pénétrantes et durables en (3) formulant des conceptions générales de l'existence et en (4) entourant ces conceptions d'une telle aura d'évidence factuelle que (5) ces humeurs et ces motivations paraissent particulièrement réalistes ». Geertz précisera également que « la confusion, la souffrance et les paradoxes de nature morale [...] sont parmi les choses qui conduisent les hommes à croire aux dieux, diables, esprits [...] », mais il ajoute, sans doute pour ne pas céder à un fonction-

208 Voir, en particulier, ses analyses de *Hamlet* p. 253 (ibid.).

209 Ibid., p. 200.

210 Voir Talal Asad, « Anthropological Conceptions of Religion: Reflections on Geertz », *Man*, New Series, 18.2 (1983), pp. 237-59.

nalisme grossier, que « ceci ne constitue pas la base sur laquelle reposent ces croyances, mais plutôt leur plus important terrain d'application ».²¹¹

Geertz refuse en effet de concevoir la religion comme l'expression de besoins biologiques ou psychologiques. Pour lui, c'est « la question du sens » qui est primordiale et qui va expliquer pourquoi les êtres humains ont créé les religions, mais aussi tous les autres systèmes culturels, car Geertz ne voit finalement dans la religion qu'une expression culturelle comme une autre. Le religieux pour lui est une fonction de cette quête du sens qui anime les individus plongés dans leurs cultures respectives. Si Geertz a sans doute raison de mettre en avant la question du sens (celle-ci étant indéniable lorsque l'on aborde le religieux), il prend le risque de ne plus pouvoir définir précisément le religieux, en en faisant une sorte de « programme », ou « schéma », parmi d'autres schémas culturels, servant « à l'organisation des processus sociaux et psychologiques ».²¹²

Bien qu'il s'en défende tout au long de son essai, il y a donc chez Geertz des relents de fonctionnalisme. Mais on trouve d'autres éléments problématiques dans la définition qu'il donne de la religion. L'anthropologue américain parle en effet « d'une telle aura d'évidence factuelle », une expression qui est doublement troublante. Le terme « aura » paraît effectivement sous-entendre que la religion ne produit justement qu'une « aura », c'est-à-dire un élément de nature potentiellement fictionnelle. En outre, le fait que cette « aura d'évidence factuelle » garantisse, selon Geertz, que « ces humeurs et ces motivations paraissent particulièrement réalistes » ne permet pas de se prononcer justement sur la place occupée par la religion dans le *réel*. Geertz, au détour d'une phrase, avouera en fait que certaines questions ne sont pas de son ressort : quel rapport le discours religieux entretient-il avec la réalité ? ou encore, dans quelle mesure l'expérience religieuse peut-elle avoir un degré d'authenticité ? sont des questions légitimes et importantes auxquelles il ne souhaite pas répondre. En effet, écrit-il, « de telles questions

211 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures : Selected Essays* (New York : Basic Books, 1973), pp. 90, 109.

212 Ibid., p. 216. Geertz emploie même le terme de « fonctions culturelles » (p. 123), bien qu'il se défende de tout fonctionnalisme.

ne peuvent être posées, et encore moins obtenir de réponses dans le cadre que s'impose le jugement scientifique ».²¹³

Affirmer que de telles questions ne peuvent être posées dans le cadre d'un discours scientifique, n'est-ce pas prétendre que la sphère de la science et celle de la religion sont deux mondes radicalement séparés ? Une telle idée est toutefois contredite par l'interpénétration de ces deux sphères depuis de nombreux siècles, science et religion ayant en réalité une histoire commune. Il n'est en fait guère surprenant, et même normal, de déceler des éléments d'une pensée positiviste chez Geertz, l'histoire des religions puisant ses racines en partie dans les cercles positivistes du XIX^{ème} siècle. Cet héritage idéologique permet aussi d'expliquer le cheminement intellectuel adopté par certains anthropologues comme Geertz. Soucieux d'éviter les écueils d'un positivisme par trop réducteur, ils n'ont eu d'autre solution que d'opter pour un certain fonctionnalisme, ce qui leur permettait d'éviter de se poser la question de l'authenticité de l'expérience religieuse en mettant l'accent sur la fonction sociale du religieux. Cette façon de prendre en compte le religieux, sans chercher à en éclairer la nature même, a tendance à conduire au relativisme, car si la question de la vérité de l'expérience religieuse ne peut être posée, le religieux n'a alors d'autre choix que d'apparaître comme créateur d'illusion, ou, si l'on cherche un habillage plus noble, comme générateur de fictions.²¹⁴

On comprend dès lors quelles peuvent être les limitations d'un mouvement critique actuel comme le Nouvel Historicisme qui a adopté la pensée de Geertz sur le religieux. Mais il existe un autre problème qui a été effleuré et qui nous empêche aussi d'appréhender le religieux directement, et donc de lui reconnaître sa spécificité. Le religieux ne peut pas être simplement subordonné à la culture, dont il ne serait qu'une expression. En effet, il apparaît au contraire, comme nous allons le voir plus tard dans ce chapitre, que le religieux appartient bien au domaine de la

213 Ibid., p. 40.

214 Voir, à ce sujet, l'excellent article de Nancy K. Frankenberry et de Hans H. Penner (« Clifford Geertz's Long-Lasting Moods, Motivations, and Metaphysical Conceptions », *The Journal of Religion* 79.4 [1999], pp. 617-40) qui a inspiré ici mon propos. Pour une critique nuancée de certaines faiblesses des théories de Geertz, voir aussi : Kevin Schilbrack, « Religion, Models of, and Reality : Are We Through with Geertz ? », *Journal of the American Academy of Religion* 73 (2005), pp. 429-52 ; pp. 444-45.

pensée et que de ce fait il ne peut plus être considéré comme un produit parmi d'autres. Les formes du religieux sont certes souvent locales, mais la pensée religieuse fait aussi partie de ce qui est le plus partagé, au-delà des lieux, des époques et des nations. Se pencher sur le religieux à la Renaissance, ce n'est donc pas simplement examiner un cabinet de curiosités.²¹⁵ La culture de la Renaissance ne peut plus être envisagée comme un système qui « fonctionne », qui produit le religieux, comme il produit d'autres éléments culturels. La culture élisabéthaine est faite d'*individus qui pensent le religieux*. Or, c'est cette pensée émanant d'êtres humains pour qui l'expérience du religieux représente souvent quelque chose de *réel* qu'il importe de prendre en compte.²¹⁶ Même si le terme peut paraître désuet ou banal, il faut bien reconnaître à la pensée religieuse une certaine universalité : quels que soient les peuples, les lieux ou les périodes de l'histoire, il s'est toujours trouvé des individus pour penser la religion comme une expérience authentique. Si le rôle de la critique doit être bien sûr de s'armer d'un scepticisme salutaire pour dénoncer l'illusion et la manipulation, il est aussi de rendre compte des formes authentiques de la pensée humaine.

III

Sur la quatrième de couverture de son livre *Secret Shakespeare* (2004), le critique anglais Richard Wilson déclare que « le contexte catholique de la vie et de l'œuvre de Shakespeare a été la découverte littéraire la plus importante du siècle dernier ». Du point de vue de l'histoire de la critique, cette déclaration peut paraître comme une inexactitude, car cette « découverte » d'un Shakespeare catholique revient au XIX^{ème} siècle et non au XX^{ème} siècle, comme nous allons le voir bientôt. Cela étant, il est important de comprendre aussi pourquoi Wilson fait cette déclaration, car il s'agit en réalité d'une posture critique qui est symptomatique de ce tournant religieux qu'une partie de la critique littéraire a pris récemment.

215 Cf. Ken Jackson and Arthur F. Marotti, « The Turn to Religion in Early Modern English Studies », *Criticism* 46.1 (2004), pp. 167-90 ; p. 175.

216 Sur ce thème, voir Julia Reinhard Lupton, « The Religious Turn (To Theory) in Shakespeare Studies », *English Language Notes* 44.1 (2006), pp. 145-49.

Fruit d'un regain d'intérêt pour l'auteur en tant que personne empirique et non plus comme principe abstrait,²¹⁷ le Shakespeare catholique des années 2000 est né en fait de la rencontre de plusieurs éléments. L'essoufflement d'un courant très actif depuis vingt ans (le Nouvel Historicisme), et notamment la reconnaissance progressive de ses difficultés à aborder le domaine du religieux pour des raisons essentiellement méthodologiques (comme nous venons de le préciser) ont fait que nombre d'exégètes se sont tournés vers des courants critiques plus minoritaires, et notamment de nature confessionnelle. Ainsi le Shakespeare catholique qui se dessine à l'orée des années 2000 puise-t-il en réalité très largement ses racines dans le difficile mouvement d'émancipation politique des catholiques britanniques, notamment pendant la première moitié du XIX^{ème} siècle, mais aussi au-delà. C'est sans doute, et assez curieusement, le caractère émancipatoire de ce mouvement, son élan parfois contestataire, qui ont pu séduire une critique moderne en mal de solutions face à l'énigme que lui posait le religieux. Cette « solution » critique se paie cependant, nous le verrons, car elle produit souvent des lectures empreintes implicitement de dogmatisme, souffrant d'une vision quelque peu unilatérale, pour ne pas dire caricaturale, du contexte historique et religieux de l'époque.

Si au XVIII^{ème} siècle certains hommes de lettres commencent à s'intéresser à la religion de Shakespeare ce n'est que de façon assez sporadique.²¹⁸ Il faut attendre le siècle suivant pour voir cette question revenir plus fréquemment, notamment chez des écrivains de confession catholique. Comme je l'ai déjà suggéré, cela n'est pas le fruit du hasard. Le XVIII^{ème} siècle avait consacré Shakespeare comme l'écrivain national anglais, et c'est sans doute pour cette raison qu'un nombre croissant d'hommes de lettres catholiques cherchèrent eux aussi à s'approprier cette icône nationale en faisant de lui un (secret) admirateur de l'ancienne religion.

217 Ainsi que nous avons pu le voir au chapitre précédent.

218 On trouve ainsi quelques remarques sur la religion de Shakespeare dans les écrits de Colley Cibber, ceux de John Jordan, qui évoquent pour la première fois la (prétendue) existence d'un testament catholique signé de la main du père de Shakespeare (John), puis les travaux de Peter Whalley et ceux d'Edmund Malone (pour plus de détails, voir David Chandler, « Catholic Shakespeare : The Making of the Argument », *English Language Notes* 44.1 (2006), pp. 29-41 ; pp. 30-35.

Le terrain politique et idéologique était fertile pour ce genre d'appropriation. Les catholiques avaient obtenu, non sans peine, la révocation d'une série de lois qui leur étaient contraires et l'assurance progressive de leurs droits en tant que citoyens britanniques. Depuis le milieu du XVIII^{ème} siècle, la chasse aux prêtres catholiques avait presque cessé. Malgré de fortes protestations, les catholiques obtinrent en 1778 davantage de droits dans le domaine de l'héritage et de l'achat de terres, mais la porte d'un certain nombre de professions leur resta fermée jusqu'en 1828 (postes à responsabilités et certaines professions juridiques notamment).

Ce fut en fait la question irlandaise qui accéléra le processus d'émancipation des catholiques de manière décisive. Depuis l'Acte d'Union de 1800 le parlement irlandais avait cessé d'exister et la représentation de l'Irlande était censée se faire à Westminster, dans le cadre du parlement britannique, sauf, bien sûr, que les catholiques n'avaient pas le droit d'y siéger. Devant l'importance du mouvement d'émancipation mené par le catholique irlandais Daniel O'Connell, qui réussit aussi à se faire élire au parlement alors que, selon la loi, il n'avait pas le droit d'y siéger, le gouvernement fut obligé de céder : à partir de 1828, il n'était plus obligatoire de prêter serment d'allégeance à l'Eglise anglicane pour pratiquer certaines professions, et l'année suivante la Loi d'Emancipation des catholiques fut votée au parlement. Les catholiques avaient dès lors presque les mêmes droits que les protestants. La bataille continua d'être ardue, en raison aussi de divisions dans leur propre camp entre libéraux et ultramontains (partisans des pouvoirs étendus du Pape), mais ils livrèrent aussi bataille sur le terrain du littéraire en cherchant dans les écrivains de l'histoire littéraire anglaise, et notamment chez Shakespeare, les traces de l'ancienne religion, marquant ainsi la place de leurs coreligionnaires dans l'histoire britannique.

Charles Butler (1750-1832) fut certainement l'un des premiers, sinon le premier, à soutenir la thèse d'un Shakespeare catholique. En 1819, dans son tableau historique intitulé *Memoirs Respecting the English, Irish, and Scottish Catholics*, il s'étonnait que Shakespeare n'ait jamais cherché à dénigrer dans son œuvre la religion catholique en peignant, par exemple, des moines débauchés ou en défendant ouvertement la Réforme. Au contraire, il notait la retenue du dramaturge : « le fait qu'il se soit abstenu de tout cela ne justifie-t-il pas le soupçon qu'un

penchant papiste l'ait retenu ? Milton prit le Complot des Poudres pour en faire le thème d'un véritable poème, mais Shakespeare reste totalement silencieux sur l'événement ». ²¹⁹ Butler était un catholique modéré qui œuvrait pour l'émancipation des catholiques depuis la fin du XVIII^{ème} siècle. Il était l'auteur de plusieurs pamphlets sur la question et avait été chargé à plusieurs reprises (1789, 1813, et 1819) par le gouvernement anglais de rédiger des propositions de loi visant à améliorer le sort de ses coreligionnaires. ²²⁰

Mais ce fut dans les années 1850 que la thèse d'un Shakespeare catholique commença à être véritablement élaborée. Elle fut le fruit des écrits de deux hommes, William Francis Finlason et Richard Simpson, tous deux récemment convertis au catholicisme. Leurs liens avec John Henry Newman, l'un des artisans du Mouvement d'Oxford (un mouvement de renouveau du catholicisme au sein de l'Eglise anglicane), étaient assez étroits. Finlason, comme Simpson, allait également utiliser le même organe pour la diffusion de leurs idées : un mensuel catholique de tendance libérale qui avait été créé en 1848, *The Rambler, A Catholic Journal and Review*. En juillet 1854 paraissait l'article de Finlason intitulé « Shakespeare était-il catholique ? ». Finlason exerçait la profession de journaliste et il écrivait également des pamphlets ; il avait, comme Butler, une formation juridique qu'il mit d'ailleurs à profit pour défendre la cause de l'émancipation des catholiques dans de nombreux articles publiés dans *The Rambler* ou encore *The Dublin Review*. Il y pourfendait régulièrement les thèses des historiens protestants. ²²¹

Dans « Shakespeare était-il catholique ? » Finlason prend dès le départ le contre-pied des historiens protestants en cherchant à modifier l'image que les Anglais avaient pu avoir de leur écrivain national. Ainsi

219 Charles Butler, *Memoirs Respecting the English, Irish, and Scottish Catholics*, cité dans Chandler, « Catholic Shakespeare : The Making of the Argument », p. 35.

220 Voir, à son sujet, Dorothy M. Moore, « Butler, Charles (1750–1832) », in *Oxford Dictionary of National Biography*, ed. H. C. G. Matthew et Brian Harrison (Oxford : Oxford University Press, 2004) ; édition en ligne, ed. Lawrence Goldman, Janvier 2007, <<http://www.oxforddnb.com/view/article/4179>> (consulté le 7 janvier 2007).

221 Sur Finlason, voir Michael Lobban, « Finlason, William Francis (1818–1895) », in *Oxford Dictionary of National Biography*, ed. H. C. G. Matthew et Brian Harrison (Oxford : Oxford University Press, 2004), <<http://www.oxforddnb.com/view/article/9462>> (consulté le 17 janvier 2007).

des écrivains comme Shakespeare ou Spenser n'étaient-ils pas, aux yeux de Finlason, « les premiers fruits du protestantisme, mais les derniers produits du catholicisme ». Il développait également dans ce même article une argumentation que l'on retrouve dans les ouvrages des années 2000 consacrés au prétendu catholicisme de Shakespeare. Pour Finlason, il est primordial de prendre en compte l'enfance et l'éducation des futurs écrivains : or Shakespeare, précisait-il, avait baigné dans un milieu catholique, la preuve la plus flagrante étant la découverte au XVIII^{ème} siècle du fameux testament catholique du père de Shakespeare (un document aujourd'hui perdu et sujet à controverse). Finlason voit aussi en Shakespeare un écrivain à la personnalité divisée : adoptant un protestantisme de façade, mais qui laisse deviner ici ou là son secret penchant pour le catholicisme.²²² Là encore, on peut reconnaître le Shakespeare catholique des années 2000, au « moi » fracturé.²²³

Parcourant un certain nombre de drames historiques de Shakespeare (le *Roi Jean*, *Henry V*, *Henry VIII*, *Richard II*, *Henry VI*) et quelques autres pièces (en particulier des comédies), notre auteur en vient à conclure que si Shakespeare a effectivement dénoncé l'influence de la papauté sur l'Église anglaise, il n'a jamais critiqué le catholicisme en tant que doctrine. De telles affirmations étaient évidemment compatibles avec les idées de la frange libérale des catholiques anglais (à laquelle appartenait Finlason) pour qui la doctrine d'infailibilité du Pape était difficile à accepter. Certaines références topiques dans l'article de Finlason viennent confirmer la nature de l'idéologie sous-jacente à l'article. Le journaliste regrette que Shakespeare ait servi les desseins du pouvoir de l'époque, qu'il ait joué trop facilement « la corde du sentiment national », une corde qui, ajoute Finlason, s'est « mise de nouveau à vibrer, après trois siècles, chez les ministres de Victoria ». Cette pique envers le pouvoir victorien est suivie, quelques pages plus loin, par une allusion au futur cardinal Newman : Shakespeare, écrit Finlason, « fut le complice de cette grande conspiration talentueuse et tyrannique, que le Docteur Newman décrit de façon si éloquente, et qui empoisonne toutes les traditions de notre temps avec les perversions du protestantisme ».²²⁴ Dans un

222 William Francis Finlason, « Was Shakespeare a Catholic ? », *The Rambler, A Catholic Journal and Review*, New Series, 2.7 (1854), pp. 19-36 ; 19, 20.

223 Voir en particulier Wilson, *Secret Shakespeare*, passim.

224 Finlason, « Was Shakespeare a Catholic ? », pp. 21, 24.

compte-rendu, Finlason avait d'ailleurs dénoncé l'hostilité envers la foi catholique du juge qui avait présidé le procès de Newman en 1852.²²⁵ Solidement ancré dans la pensée militante du catholicisme libéral, l'article de Finlason, en plus de ses éléments de critique politique, fait appel à un certain mysticisme, comme dans son paragraphe de conclusion. En définitive, et au-delà de toutes preuves tangibles, il existe chez Shakespeare un « esprit » du catholicisme, « trop subtil pour être saisi ou analysé, comme ces fines propriétés de l'air qui échappent à la détection des chimistes ». Cette « preuve » ultime, qui est en réalité du domaine de la foi, et que Finlason demande à ses lecteurs de considérer, est aussi un argument que l'on n'aura de cesse de retrouver chez presque tous les auteurs écrivant sur le catholicisme présumé de Shakespeare.²²⁶

Quatre ans après l'article de Finlason paraissait dans la même revue une étude en trois parties intitulée « Quelle était la religion de Shakespeare ? » (1858).²²⁷ Son auteur était Richard Simpson, un écrivain et critique qui s'était converti au catholicisme quelques années auparavant (1846).²²⁸ Alors que Finlason avait proposé une étude essentiellement littéraire de l'œuvre de Shakespeare, Simpson, lui, allait s'employer à démontrer que Shakespeare était catholique par des méthodes « plus extérieures et plus objectives », disait-il.²²⁹ S'appuyant sur ses recherches aux archives nationales britanniques, il proposait, par le biais d'une approche qui se voulait historique, un certain nombre de faits et quelques documents à l'appui de la thèse principale d'un Shakespeare catholique. Simpson mettait l'accent sur le contexte, et sur la survivance du catholicisme durant le règne d'Elisabeth Ière. Il abordait aussi en détail des éléments biographiques de la vie de Shakespeare, sa descendance d'une famille très catholique, les Arden, le catholicisme (présumé) du père de

225 Voir Lobban, « Finlason, William Francis (1818–1895) ».

226 Finlason, « Was Shakespeare a Catholic ? », p. 35.

227 Richard Simpson, « What was the religion of Shakespeare ? » [3 parties], *The Rambler, A Catholic Journal and Review*, new series, 9 (1858), pp. 168-87, 232-319, 302-87.

228 Simpson était un ancien pasteur protestant qui s'était converti au catholicisme à l'âge de 26 ans. Voir Damian McElrath, *Richard Simpson 1820-1876 : A Study in XIXth century Catholicism* (Louvain : Publications Universitaires de Louvain, 1972), pp. 19-61, en particulier, et David Carroll, ed., *Richard Simpson as Critic* (London : Routledge, 1977), pp. 14-16 (sur Simpson et Shakespeare).

229 Simpson, « What was the religion of Shakespeare ? », partie 1, p. 232.

Shakespeare, les rapports entre cette famille et les réseaux de catholiques « récusants » de l'époque. Il insistait aussi sur les liens historiques entre la scène et le catholicisme (le protestantisme n'ayant prétendument que faire du théâtre), ce qui l'amenait à affirmer que « les comédiens [...] étaient presque obligés d'être catholiques », une exagération, bien sûr.²³⁰ Celle-ci ne fut malheureusement pas la seule dans un travail qui s'appuyait sur une méthodologie prête à accorder une place de choix à « l'allégorie », Simpson expliquant que « sous la pression des lois pénales, les catholiques de l'époque parlaient toujours des choses de façon indirecte ».²³¹ On comprend qu'une telle méthode puisse conduire à des dérives. Il est troublant d'ailleurs de retrouver la méthodologie de Simpson citée longuement en exemple par le critique anglais Richard Wilson dans un livre publié en 2003. Pour Wilson, en effet, Simpson peut être considéré comme le précurseur des approches interdisciplinaires, et notamment des courants historicistes en littérature : « Les recherches de Richard Simpson sur les origines catholiques de Shakespeare constituent, avec leur riche matériau issu des archives, l'incontournable horizon pour toute lecture historiciste des pièces ».²³² Il n'est pas certain cependant que l'on puisse qualifier la méthodologie de Simpson d'historique. La conclusion de la troisième étude de Simpson nous rappelle quels étaient les enjeux réels derrière les travaux de ce catholique libéral et militant. Il demande en effet à ses lecteurs de considérer que, malgré les persécutions et le mépris, et en dépit des exemples contraires dans son entourage, Shakespeare préféra mourir en bon catholique : « Cette leçon sera-t-elle perdue pour les Anglais, qui pratiquement le vénèrent ? Etes-vous donc, cher lecteur protestant, plus avisé que Shakespeare ? ».²³³

Le fait que Simpson traitât aussi bien de littérature, de philosophie, que de théologie alors qu'il n'était qu'un clerc finit pas agacer la hiérarchie religieuse catholique qui l'obligea à démissionner de ses responsabilités de directeur de revue en 1859, un an après la publication des études

230 Ibid., partie 2, p. 235.

231 Ibid., p. 232.

232 Richard Wilson, « Introduction : a torturing hour—Shakespeare and the martyrs », in *Theatre and Religion : Lancastrian Shakespeare*, ed. R. Dutton, A. Findlay and R. Wilson (Manchester : Manchester University Press, 2003), pp. 1-39 ; 15.

233 Simpson, « What was the religion of Shakespeare ? », partie 3, p. 319.

que nous venons de citer.²³⁴ Simpson continua à contribuer au *Rambler*, et John Henry Newman le remplaça brièvement à la tête de la revue. Les travaux de Simpson furent réunis après sa mort dans un volume qui allait avoir une certaine influence, *The Religion of Shakespeare* (1899), le premier livre en anglais consacré entièrement au catholicisme présumé de Shakespeare. L'ouvrage cherchait à prouver que Shakespeare s'était construit *contre* son époque et qu'il puisait sa force dans un catholicisme « de toujours ». ²³⁵ Une première partie consacrée à démontrer les conséquences néfastes de la Réforme sur la société anglaise était suivie d'une vaste étude du corpus shakespearien qui reposait sur une lecture allégorique des œuvres. L'homme qui prit en charge ce volume n'était autre que Henry Sebastian Bowden, un prêtre de l'Oratoire fondé par le Cardinal Newman.

Newman partageait les mêmes vues que Simpson, mais il n'était pas toujours d'accord avec ses méthodes. Newman, qui avait été enseignant à Oriiel College, et vicaire de l'église de Saint-Mary the Virgin à Oxford, s'était converti au catholicisme en 1845.²³⁶ Il avait été l'une des figures majeures du Mouvement d'Oxford, un courant théologique qui se situait dans la lignée des théories de la Haute Eglise (*High Church*) anglicane. Newman et les autres membres de ce mouvement voulaient réagir contre ce qu'ils considéraient comme la sécularisation progressive de l'Eglise

234 Voir Josef L. Altholz, « Simpson, Richard (1820–1876) », in *Oxford Dictionary of National Biography*, ed. H. C. G. Matthew et Brian Harrison (Oxford : Oxford University Press, 2004), <<http://www.oxforddnb.com/view/article/25590>> (consulté le 17 janvier 2007). Sous la pression du Pape Pie IX, la revue connut son coup d'arrêt définitif en 1864.

235 Henry Sebastian Bowden, *The Religion of Shakespeare, Chiefly from the Writings of the Late Mr. Richard Simpson* (London : Burns & Oats, 1899), pp. 45, 55. Signalons la parution en France, pour le tricentenaire de la naissance de Shakespeare, du livre d'Alexis-François Rio, *Shakespeare* (Paris : Douniol, 1864), qui soutient la thèse d'un Shakespeare catholique, mais qui ne fut jamais traduit en anglais. Voir, au sujet de ce livre : Chandler, « Catholic Shakespeare : The Making of the Argument », pp. 37-38.

236 Sur Newman, voir (entre autres) Ian Ker, « Newman, John Henry (1801–1890) », in *Oxford Dictionary of National Biography*, ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison (Oxford : Oxford University Press, 2004) ; édition en ligne, ed. Lawrence Goldman, janvier 2007, <<http://www.oxforddnb.com/view/article/20023>> (consulté le 17 janvier 2007).

anglicane au XVIII^{ème} siècle.²³⁷ Pour combattre le rationalisme et la non-croyance, les partisans du Mouvement d'Oxford prônaient un retour à une foi catholique qui constituerait une sorte de *via media* entre le protestantisme et le catholicisme de l'Eglise de Rome. Dans un tract publié en février 1841 (connu sous le nom de « Tract quatre-vingt-dix »), Newman, qui n'avait pas encore quitté l'Eglise anglicane, déclara que les doctrines de l'Eglise catholique, telles que le Concile de Trente les avait définies, étaient compatibles avec les Trente-neuf Articles qui avaient fondé l'Eglise anglaise protestante au XVI^{ème} siècle. On devine ainsi l'importance idéologique que pouvait revêtir la Renaissance anglaise aux yeux des théologiens. Celle-ci servait de terrain de bataille pour les plus militants d'entre eux. Après sa conversion au catholicisme (qui eut, du reste, des conséquences funestes sur le Mouvement d'Oxford), Newman publia ses vues sur l'éducation des fidèles, comme il avait entrepris de le faire dans *The Rambler*. En 1873 paraissait *The Idea of a University* de Newman, ouvrage dans lequel il évoquait (entre autres sujets) l'auteur anglais par excellence, William Shakespeare. Il n'est pas surprenant de constater que lui aussi, après Butler, Finlason et Simpson, faisait de Shakespeare un catholique : car le dramaturge avait, écrivait-il, « si peu du protestant en lui que les catholiques ont pu, sans que cela paraisse excessif, le compter comme l'un des leurs ».²³⁸

Ce renouveau du catholicisme au cours du XIX^{ème} siècle eut aussi une influence sur les auteurs catholiques du début du XX^{ème}, à l'instar de G. K. Chesterton qui, dans un livre sur Chaucer (1932), faisait observer que « le catholicisme de Shakespeare est une idée que chaque catholique ressent comme véridique parce qu'il y a convergence de beaucoup d'éléments de bon sens ».²³⁹ Chesterton lui aussi rejetait le pessimisme, le positivisme et le déterminisme, qu'il considérait comme des traits dominants de son époque.

IV

237 Voir Peter B. Nockles, *The Oxford Movement in Context : Anglican High Churchmanship, 1760-1857* (Cambridge : Cambridge University Press, 1994), pp. 3-4, 6.

238 Newman, cité dans Peter Milward, *Shakespeare the Papist* (Naples, Fl. : Sapientia Press, 2005), p. x.

239 G. K. Chesterton, *Chaucer*, cité dans Milward, *Shakespeare the Papist*, p. xi.

Le Shakespeare catholique des années 2000 puise donc ses racines dans ces mouvements de réaction qui, même s'ils prétendent faire appel au « bon sens », restent néanmoins imprégnés d'un discours militant et partisan, tendant souvent vers le dogmatisme. Notons que la thèse d'un Shakespeare catholique gagna malgré tout du terrain au XIX^{ème} siècle, et ce, même en dehors des milieux catholiques. L'un des plus éminents spécialistes victoriens de Shakespeare, qui n'était pas catholique, James Orchard Halliwell-Phillips, remarquait en 1887 que « d'innombrables articles » étaient consacrés à la question, et dans la septième édition de sa biographie de Shakespeare, *Outlines of the Life of Shakespeare*, il en venait à la conclusion que « Shakespeare avait un penchant pour la foi de ses ancêtres ». ²⁴⁰ Arrivée en pleine lumière au XIX^{ème} siècle, la thèse d'un Shakespeare catholique allait, sans toutefois disparaître, repasser dans l'ombre, mais continuer à se développer au XX^{ème}, de façon longtemps marginale, portée à la fois par certains biographes de Shakespeare et par un courant confessionnel qui allait rester au second plan. ²⁴¹

Il faut insister sur le fait que le catholicisme de Shakespeare est bien une *thèse* (et non une « découverte ») élaborée au XIX^{ème} siècle et non au XX^{ème}, dans des circonstances bien particulières, comme nous avons pu le voir. Il restera au XX^{ème} siècle à étoffer peu à peu cette thèse avec d'autres éléments, de nature biographique essentiellement, puis de faire réémerger ces théories au moment où les solutions proposées par la critique, et en particulier par le Nouvel Historicisme, paraissaient limitées et peu adaptées, notamment lorsqu'il s'agissait d'aborder l'élément religieux dans l'œuvre de Shakespeare et dans le contexte élisabéthain.

240 Halliwell-Phillips, cité dans Chandler, « Catholic Shakespeare : The Making of the Argument », p. 38.

241 A l'évidence, cependant, cette thèse répondait à une authentique demande spirituelle, tout spécialement dans une période influencée par la pensée positiviste comme le XIX^{ème} siècle. Ainsi, Edward Dowden, professeur de littérature anglaise au Trinity College de Dublin, allait se faire l'écho, presque malgré lui, de ce besoin de spiritualité, qui, écrivait-il, lui semblait le moyen de contrebalancer quelque peu l'influence du positivisme : « Nous devons compléter le noble positivisme de Shakespeare par un élément qui n'est pas aisé à décrire ou à définir, mais qui est néanmoins actuel, et que le présent siècle exige parce qu'il est essentiel pour sa vie spirituelle et pour son bien-être. [...] Le courant scientifique de ce siècle n'est pas plus incontournable que ne l'est ce fait ». (Dowden, *Shakspeare : A Critical Study of His Mind and Art*, pp. 40-41).

Ce furent donc les biographes qui, au XX^{ème} siècle, contribuèrent (parfois involontairement) à enrichir la théorie d'un Shakespeare catholique. En effet, c'est le déficit d'informations concernant les fameuses années de formation de William Shakespeare de 1585 à 1592, période qui demeure encore très largement un mystère, qui poussa certains spécialistes de Shakespeare à émettre des hypothèses. Une de ces hypothèses est basée sur les notes de John Aubrey, un antiquaire et biographe anglais (1626-1697) qui, aux alentours de 1681, voulut en savoir plus sur les activités de Shakespeare pendant ces « années perdues ». Aubrey eut l'idée d'interroger William Beeston, le fils du comédien Christopher Beeston qui avait certainement côtoyé le dramaturge lorsque Shakespeare et lui étaient membres de la Troupe du Chambellan. Aubrey nota dans ses carnets que William Beeston lui avait appris que Shakespeare avait été « dans ses jeunes années maître d'école à la campagne ».²⁴²

La question du lieu où Shakespeare avait exercé s'est bien évidemment vite posée. Il semble que la « découverte » de ce lieu revienne en premier au grand érudit et spécialiste de Shakespeare, E. K. Chambers. Il s'agit, là encore, d'une hypothèse, qui repose sur la découverte par Chambers en 1923 d'un testament figurant dans un livre paru à l'origine en 1860 qui regroupait un nombre important de testaments des comtés du Lancashire et du Cheshire. En consultant l'ouvrage, Chambers s'intéressa à un testament datant du 3 août 1581, établi par Alexander Hoghton, seigneur de Lea dans le Lancashire. Dans ce document, il découvrit la mention d'un serviteur répondant au nom de « William Shakeshafte », une possible variation de William Shakespeare, l'orthographe de son nom de famille étant à l'époque assez fluctuante.²⁴³ En outre, il remarqua que le testament faisait mention « d'instruments se rapportant à la musique » et de « costumes de théâtre ». Chambers, qui allait revenir plusieurs fois sur cette découverte (en 1944 puis encore en 1946), ne souffla mot du catholicisme fervent de la famille Hoghton, un fait qui allait par la suite avoir son importance. Un intérêt strictement biographique semblait l'animer. Tel fut le cas également d'Oliver Baker,

242 Voir Jean-Marie et Angela Maguin, *William Shakespeare* (Paris : Fayard, 1996), pp. 118-19.

243 Voir, pour le détail de la découverte de Chambers, Takashi Kozuka, « Shakespeare in Purgatory : A Study of the Catholicising Movement in Shakespeare Biography », thèse de doctorat, Université de Warwick, 2003, pp. 101-104.

qui lui aussi se pencha sur ce « Shakeshafte », ainsi que sur le mystère des « années perdues », à peu près à la même époque (1937).²⁴⁴ Dans ces mêmes années, T. W. Baldwin publia en 1944 un ouvrage dans lequel il essayait d'imaginer quel type d'éducation Shakespeare avait bien pu recevoir.²⁴⁵ Sans préjuger aucunement de la religion de Shakespeare, Baldwin fit remarquer que Simon Hunt, l'un des maîtres d'école de Stratford, avait quitté ses fonctions en 1575 pour devenir jésuite. De plus, son remplaçant probable, Thomas Jenkins, était originaire du Lancashire et avait vraisemblablement rencontré le futur jésuite Edmund Campion à Oxford et baigné dans un milieu catholique. Quant au successeur de Jenkins, John Cottom, lui aussi était du Lancashire, du village de Tanacre plus précisément, qui était très proche de la résidence d'Alexander Hoghton, à Lea. En outre, John Cottom avait un frère aîné, Thomas Cottam, qui avait quitté le pays en 1575 pour devenir un prêtre catholique, et qui revint au côté de Campion lors de la mission jésuite de 1580-81. Cette mission fut fatale à Campion comme à Thomas Cottam, qui furent capturés, puis exécutés (avec d'autres) par les autorités.²⁴⁶

Baldwin, comme Chambers, ne préjugèrent à aucun moment de la foi de Shakespeare, malgré la teneur de leurs hypothèses. Il reste que ces deux biographes allaient fournir tout le matériau nécessaire à ceux qui souhaitaient donner un souffle nouveau à la thèse d'un Shakespeare catholique. Il était en effet aisé d'élaborer un scénario selon lequel Shakespeare, au terme de ses études, aurait été placé chez Alexander Hoghton par John Cottom, son maître d'école (qui avait des liens familiaux étroits avec le Lancashire). Shakespeare, passant chez Hoghton du statut de maître d'école à celui de comédien, aurait baigné dans des milieux catholiques du Lancashire où il aurait peut-être même rencontré le grand martyr de la Contre-Réforme, le jésuite Edmund Campion. Ainsi la contribution du XX^{ème} siècle aux théories affirmant le catholicisme de Shakespeare se résume-t-elle, dans ses grands traits, aux éléments que je viens d'évoquer. L'essentiel était donc posé juste avant les années 1950 par des biographes de Shakespeare qui, paradoxalement, n'avaient nullement l'intention de se prononcer sur la religion de Shakespeare.

244 Ibid., pp. 104-105.

245 T. W. Baldwin, *William Shakespeare's Small Latine & Lesse Greeke*, 2 vols. (Urbana : University of Illinois Press, 1944).

246 Voir, pour plus de détails, Kozuka, « Shakespeare in Purgatory », pp. 105-108.

Le scénario décrit ici ne constituait pas véritablement une révolution dans le domaine des études biographiques. Il ressemblait plutôt à un vaste échafaudage dont certaines parties allaient rester mal assurées tant il était impossible de vérifier l'entière véracité des faits évoqués. Un seul critique, à ce jour, s'y est employé : Ernst Honigmann, dans un livre qui vient enfin d'obtenir la reconnaissance qu'il mérite, *Shakespeare, « The Lost Years »* (1985, réédité en 1998), a mené une vaste enquête, fondée sur des principes non seulement littéraires, mais aussi historiques, pour tester ces hypothèses. Bien qu'au terme de son livre Honigmann continue de croire que « Shakeshafte » ait pu effectivement être Shakespeare, il rappelle que sa conviction se base sur une *hypothèse*. De plus, il reste prudent lorsqu'il s'agit de déterminer la foi du dramaturge. Il évoque même l'idée que celle-ci ait pu fluctuer tout au long de sa carrière, ce qui expliquerait aussi pourquoi l'on trouve dans son œuvre des éléments critiquant le protestantisme, mais aussi le catholicisme.²⁴⁷

Malgré la prudence de Honigmann, il faut bien reconnaître que les partisans du Shakespeare catholique des années 2000, qui s'appuient à la fois sur des théories héritées du XIX^{ème} siècle et sur l'histoire de « Shakeshafte », font preuve d'une assurance presque désarmante. Cela est dû sans doute au fait que les approches confessionnelles ou partisans dont ils s'inspirent ont cherché à élever les premières hypothèses de Chambers, Baker et Baldwin au statut de dogme.

Alan Keen fut vraisemblablement le premier à donner une inflexion fortement catholique à l'histoire de « Shakeshafte », dans un article paru dans le *Times Literary Supplement* en avril 1950, puis dans un livre, écrit avec Roger Lubbock, *The Annotator* (1954). Peu fiable d'un point de vue factuel et extrêmement spéculatif, le livre cherchait à montrer entre autres choses que le père de Shakespeare avait envoyé son fils dans le Lancashire pour des raisons religieuses, ou que Shakespeare avait fréquenté le collège catholique de Douai, avant de se rendre à Rome en compagnie de Simon Hunt, l'un de ses maîtres d'école.²⁴⁸ Le critique jésuite Peter Milward allait lui aussi reprendre, vingt ans plus tard, l'histoire de « Shakeshafte » dans *Shakespeare's Religious Background* (1973), un livre qui avance notamment l'idée que Shakespeare avait pu

247 E. A. J. Honigmann, *Shakespeare : the « Lost Years »* (Manchester : Manchester University Press, 1998 [1985]), pp. 114, 125.

248 Sur Keen et Lubbock, voir Kozuka, « Shakespeare in Purgatory », pp. 108-42.

assister à certains prêches du futur martyr catholique Edmund Campion lors de sa visite présumée en 1580 à Hoghton Tower (la demeure principale de la famille Hoghton).²⁴⁹ Il ne resta plus qu'à lier le testament catholique du père de Shakespeare²⁵⁰ à la visite de Campion pour que les théories catholiques issues du XIX^{ème} siècle et celles du XX^{ème} se rejoignent et forment un tout. C'est ce que fit Richard Wilson. En effet, en traversant les Midlands sur la route qui devait le mener dans le nord de l'Angleterre chez les Hoghton, Campion aurait distribué, selon Wilson, des exemplaires de ce fameux testament catholique aux fidèles de l'Eglise de Rome. Le père de Shakespeare en aurait alors reçu une copie.²⁵¹

Il revient donc à Wilson d'avoir su établir un pont entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècles, un pont entre deux théories qui, si elles se nourrissent bien de faits historiques, demeurent extrêmement spéculatives.²⁵² Wilson ne fut pas le seul à prendre cette route, et l'on peut déceler dans le « biographisme catholique » des années 2000 des motivations diverses et certaines différences de vues qu'il convient maintenant d'examiner.

Alors même que le catholicisme de Shakespeare a progressivement commencé à occuper le devant de la scène au début des années 2000, au point de représenter une sorte d'avant-garde de la critique, l'ancien courant de critique confessionnelle, dont l'un des représentants les plus éminents est sans doute le jésuite Peter Milward, a pris quelque peu ses distances. Milward avait déjà dénoncé le fait que le « biographisme catho-

249 Peter Milward, *Shakespeare's Religious Background* (Chicago : Loyola University Press, 1973), p. 44.

250 Ce testament a été mentionné précédemment. Le cardinal Carlo Borromeo avait confié à Campion, avant sa mission, le soin de distribuer aux catholiques anglais des exemplaires d'un « testament spirituel », qu'il leur suffisait de compléter pour affirmer leur foi. Un testament, prétendument signé de la main de John Shakespeare, fut retrouvé en 1757 lors de travaux de rénovation de la maison que le père de Shakespeare avait occupée. Ce testament fut publié par l'érudit Edmond Malone en 1790, à partir d'un original qui disparut par la suite. Malone, qui avait d'abord cru en l'authenticité du document, se rétracta par la suite. Depuis, son authenticité est sujette à controverse. Voir Robert Bearman, « John Shakespeare's 'Spiritual Testament' : A Reappraisal », *Shakespeare Survey* 56 (2003), pp. 184-202.

251 Voir Wilson, *Secret Shakespeare*, pp. 50-52.

252 Takashi Kozuka, qui a consacré une thèse de doctorat (déjà citée en note), à l'étude de ces théories, montre qu'elles reposent sur des éléments spéculatifs et souvent contestables (voir Kozuka, « Shakespeare in Purgatory », pp. 99-204 et passim).

lique » de la fin des années 1990 ne reconnaissait pas assez ouvertement sa dette envers l'ancien courant d'interprétation catholique. Milward, en réalité, semble n'avoir pas saisi les enjeux, ni les motivations de critiques tels que Wilson. Même s'il est d'accord avec lui sur le fond, Milward se déclare un peu choqué par le fait que Wilson présente ses théories comme « nouvelles ». ²⁵³ Dans un livre récent, *Shakespeare the Papist* (2005), dans lequel il ne cite pas le *Secret Shakespeare* de Wilson, Milward semble résolu à faire cavalier seul. L'alliance entre l'ancien courant de nature confessionnelle et l'avant-garde de la critique ne paraît plus réellement envisageable. Aux accusations de réductionnisme proférées par certains à son encontre, Milward offre en effet une réponse résolument anti-moderne. Rejetant en bloc la théorie littéraire (tous ces « ismes » de la modernité, comme il se plaît à les décrire), il affirme la validité de son seul discours, face à une critique moderne qui dénaturerait l'œuvre de Shakespeare : car toutes ces théories sont pour lui « autant de lunettes teintées, qui ont comme la teinte de différentes maladies, et qui ne font pas apparaître le dramaturge dans sa propre lumière, mais dans une obscurité pervertie, déformée et inhumaine ». ²⁵⁴

Face aux apories de la critique (et notamment du Nouvel Historicisme), le projet de Wilson représentait pourtant une avancée significative, au sens où, tout en dénonçant « la mort de l'auteur » et en remplaçant sa figure au cœur des préoccupations de la critique, il cherchait également à prendre le religieux à bras le corps, ce qui n'a pas été le cas, nous l'avons vu, du Nouvel Historicisme. Pour Wilson, seul finalement importait d'avancer sur le terrain de la critique. Cela le poussa paradoxalement, au détour d'une phrase, à avouer, presque malgré lui, le caractère hypothétique de ses thèses pour mieux les défendre : car même si ses théories « restent seulement une hypothèse, il y a peu de théories qui puissent être autant capables de transformer la façon dont nous considérons et étudions Shakespeare », écrivait-il en 2003. ²⁵⁵ Cet aveu paradoxal, et certainement sincère, est la traduction d'une volonté farouche de faire avancer la critique shakespearienne en contournant ses apories.

253 Voir l'article de Milward dans le *Times Literary Supplement*, 2 janvier 1999, p. 15.

254 Milward, *Shakespeare the Papist*, p. 285.

255 Wilson, « Introduction : a torturing hour—Shakespeare and the martyrs », in *Theatre and Religion : Lancastrian Shakespeare*, p. 32.

Mais il ne peut faire oublier pour autant la fragilité des hypothèses retenues.

Malgré la richesse de ses travaux, le risque pour Wilson est en effet d'être accusé de promouvoir un certain sensationnalisme. C'est une accusation qui touche un grand nombre des apôtres du « biographisme catholique » des années 2000. La critique allemande Hildergard Hammerschmidt-Hummel, qui publia en 2001 un livre sur la vie prétendument secrète de Shakespeare (*Die verborgene Existenz des William Shakespeare : Dichter und Rebell im katholischen Untergrund*), utilise très largement l'histoire de « Shakeshafte », y ajoutant plusieurs séjours à Rome pour le jeune Shakespeare.²⁵⁶ Comme chez Wilson, le secret est à l'ordre du jour, et l'objectif de cette universitaire n'est pas non plus de nature confessionnelle. Elle rejoint plutôt le sensationnalisme poussé à l'extrême de Clare Asquith dans *Shadowplay* (2005), un livre sur « les croyances secrètes et la politique codée de William Shakespeare ». Asquith cherche à persuader ses lecteurs de l'existence d'un code secret à l'œuvre dans les pièces de Shakespeare, et un peu à la manière de Wilson (qui se retranche derrière le prétendu silence de Shakespeare), elle demande à ses lecteurs d'accepter une preuve négative de sa théorie : « Le principe même de cette méthode d'écriture codée, bien sûr, est qu'elle peut être niée ; en d'autres termes, son utilisation est impossible à prouver ».²⁵⁷ L'idée est commode, car elle permet d'avancer des arguments les plus extravagants sans que ceux-ci puissent être réfutés. Malgré le divorce entre les « anciens » et les « modernes », on peut reconnaître dans le « biographisme catholique » de Wilson, Hammerschmidt-Hummel et Asquith, certains des traits de l'ancien courant de critique catholique : les preuves négatives, l'unilatéralisme, un certain dogmatisme, mais aussi une sérieuse tendance à produire des lectures allégoriques de l'œuvre de Shakespeare, un penchant poussé à l'extrême, voire à l'absurde, chez Asquith. Par ses excès, l'ouvrage d'Asquith pourrait bien d'ailleurs sonner le glas pour plusieurs années du « biographisme catholique ».

256 Hildergard Hammerschmidt-Hummel, *Die verborgene Existenz des William Shakespeare : Dichter und Rebell im katholischen Untergrund* (Freiburg : Herder, 2001).

257 Asquith, *Shadowplay*, p. xiv. Pour Wilson aussi, Shakespeare a apposé à jamais le sceau du secret sur son œuvre (*Secret Shakespeare*, p. 297).

Enfin, il faut remarquer que tous les auteurs que je viens de citer manifestent une volonté commune de s'inspirer d'une méthode historique, mais que beaucoup semblent avoir une perception incomplète, pour ne pas dire extrêmement sélective, de la critique historique portant sur la période. Leurs travaux témoignent d'une volonté de dépassement des apories du Nouvel Historicisme, mais ils révèlent aussi leur difficulté à prendre entièrement conscience de la diversité, et surtout du caractère très labile, du paysage de la foi et du religieux à l'époque élisabéthaine.

V

Alors même que les perspectives interdisciplinaires sont partout encouragées, et qu'une partie de la critique littéraire se réclame de telles approches (au point, par exemple, de s'attribuer l'étiquette de « Nouvel Historicisme »), il faut bien reconnaître que les travaux des historiens ont été assimilés tardivement par la critique littéraire, et qui plus est, de façon souvent imparfaite.

Grâce aux importants travaux de A. G. Dickens, John Bossy, J. J. Scarisbrick, Eamon Duffy, Christopher Haigh, et plus récemment Michael Questier et Peter Lake, la question du religieux n'a eu de cesse d'occuper une place centrale dans le domaine des études historiques sur la Renaissance anglaise.²⁵⁸ Depuis la fin des années 1960, la perception de la Réforme et du paysage religieux anglais au XVI^{ème} siècle a été profondément bouleversée. Le scénario d'une Angleterre sortant des brumes de l'obscurantisme du Moyen Age, abandonnant un catholicisme en plein déclin, corrompu et incapable de se réformer, pour embrasser presque sans heurts un protestantisme progressiste qui allait la faire en-

258 A. G. Dickens, *The English Reformation* (London : Batsford, 1964) ; John Bossy, *The English Catholic Community, 1570-1850* (London : Darton, Longman and Todd, 1975) ; J. J. Scarisbrick, *The Reformation and the English People* (Oxford : Blackwell, 1984) ; Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars : Traditional Religion in England 1400-1580* (New Haven : Yale University Press, 1992) ; Christopher Haigh, *English Reformations : Religion, Politics, and Society under the Tudors* (Oxford : Clarendon Press, 1993) ; Michael C. Questier, *Conversion, Politics and Religion in England, 1580-1625* (Cambridge : Cambridge University Press, 1996) ; Peter Lake, with Michael Questier, *The Antichrist's Lewd Hat : Protestants, Papists & Players in Post-Reformation England* (New Haven : Yale University Press, 2002).

trer dans la modernité, a été très sérieusement remis en question, voire abandonné. J. J. Scarisbrick fit observer que « dans leur ensemble, les Anglais n'avaient pas voulu la Réforme, et que la plupart furent lents à l'accepter lorsqu'elle arriva ». Eamon Duffy s'éleva contre l'idée d'un catholicisme moribond à la fin du Moyen Age ; il insista au contraire sur la ferveur qu'il pouvait susciter et aussi sur sa capacité d'adaptation. Pour lui, le catholicisme allait longtemps rester « la religion traditionnelle » des Anglais. Christopher Haigh, quant à lui, déclara que, même dans les dernières années du XVI^{ème} siècle, l'Angleterre était devenue « une nation protestante, et non une nation de protestants ».²⁵⁹

Ce deuxième scénario d'une Angleterre résistant au protestantisme et volontiers « récusante », c'est-à-dire s'opposant, parfois radicalement, aux manifestations de la foi protestante, allait connaître un réel succès chez certains critiques, comme nous avons pu le voir. Cette trame sert en effet très largement de caution aux travaux de ce que j'ai appelé le « biographisme catholique » des années 2000. Cependant, tout en défendant la thèse de la survivance et de l'adaptabilité du catholicisme, les historiens ont bien pris soin de ne pas remplacer un unilatéralisme par un autre. Pour eux, il s'agit de prendre en compte *tous* les partis en présence pour éviter le retour à des interprétations trop exclusives.

Or, il faut admettre qu'une bonne partie de la critique littéraire récente a eu tendance à grossir le trait, peignant une Angleterre au protestantisme imposé d'en haut, par un pouvoir politique cynique, répressif et totalitaire, à des êtres qui n'avaient d'autre possibilité que de vivre leur véritable foi dans le secret. Aucun des historiens que j'ai cités n'a une vision aussi tranchée du paysage politique et religieux de l'époque. Tous mettent en garde contre les interprétations monologiques et unilatérales, et insistent avant tout sur la pensée des individus (et non sur des systèmes de pensée ou des schémas préétablis). Leur vision du paysage religieux révèle une époque marquée par la fluidité des croyances et le caractère souvent hybride des manifestations religieuses.

Pourtant ouverte à la contradiction, et souvent sensible aux ambiguïtés et aux paradoxes des changements politiques et sociaux, la critique littéraire s'est montrée dans l'ensemble peu disposée à prendre en compte la nature fréquemment contradictoire des phénomènes histo-

259 Scarisbrick, *The Reformation and the English People*, p. 1. Duffy, *The Stripping of the Altars*, p. 3 et passim ; Haigh, *English Reformations*, p. 280.

riques. Si un historien comme Haigh s'est beaucoup attaché à l'étude des « récusants » anglais, il a rappelé aussi que la Réforme, ou plutôt *les* Réformes (car il ne peut s'agir selon lui d'une circonstance unique et définitive) ont été des événements discontinus et parfois contradictoires. Ainsi, les changements historiques n'ont pas été le fait d'un seul groupe qui aurait profondément transformé l'Angleterre. Au contraire, c'est bien *l'interaction* entre les différents groupes religieux, entre les différentes sensibilités également, qui a été facteur de changement : « les Réformes furent faites par les catholiques comme par les protestants, parce que les Réformes furent le fruit de leurs affrontements ».²⁶⁰

C'est donc tout l'univers idéologique dans lequel évoluaient William Shakespeare et ses contemporains qu'il importe de repenser. Mais pour ce faire, il faut se départir de cette « toile de fond » rigide et monolithique qui sert encore trop souvent de simple faire-valoir à l'analyse littéraire. Il ne s'agit pas de remplacer la méthodologie littéraire par celle des historiens, mais de voir ce que cette dernière peut apporter *réellement* à l'analyse littéraire. S'il est normal que les critiques littéraires ne connaissent pas tous les faits touchant au contexte historique de l'œuvre qu'ils étudient, il paraît tout de même raisonnable d'espérer qu'ils prêtent une certaine attention aux méthodologies de la discipline dont ils sont censés s'inspirer, surtout lorsqu'ils prétendent se situer dans une perspective interdisciplinaire.²⁶¹

Il y a maintenant au moins un quart de siècle que les historiens anglais nous encouragent à considérer le religieux sérieusement. Quelles que soient leurs convictions personnelles (qu'ils soient croyants ou non), les historiens de la Renaissance ne cherchent pas à dégager le noyau dur de matérialisme ou de *realpolitik* qui se logerait au cœur du politique. La question, pour eux, ne se pose pas véritablement en ces termes. Ils nous demandent plutôt d'imaginer un monde où la religion a une véritable importance, où elle ne sert pas uniquement de masque, mais où elle peut également servir de langage universel pour parler presque de tout. En effet, le religieux à la Renaissance instruit des domaines aussi divers que la royauté, l'individualité, la raison, le mariage, ou l'éthique. Dans la

260 Haigh, *English Reformations*, pp. 14, 16.

261 Pour une analyse plus approfondie de ces questions, voir le chapitre suivant.

pensée de l'époque, tous ces domaines sont liés à Dieu, et engagent aussi directement l'âme des fidèles.²⁶²

Les historiens nous invitent également à nous départir d'un certain nombre de préjugés concernant le religieux. Ils nous encouragent à ne pas nous laisser aveugler par l'extrême polarisation du débat religieux de l'époque. Cette polarisation n'est qu'apparente, et les débats religieux de l'époque sont loin de se résumer à la rencontre brutale de deux grands dogmes (catholicisme et protestantisme) tout aussi monolithiques qu'indéfectibles. Comme le montre si bien Debora Kuller Shuger (une des rares critiques littéraires à avoir su établir une solide passerelle entre la méthodologie des historiens, des théologiens et celle des littéraires), il convient de se méfier de l'unilatéralisme, car une doctrine religieuse pouvait, au gré des débats, franchir aisément les frontières confessionnelles. Une doctrine était capable de masquer son appartenance ; mais il arrivait également que ce soit une frontière confessionnelle elle-même qui perde soudainement sa pertinence, celle-ci ayant été renommée ou déplacée.²⁶³ Le « placement des frontières » et l'obsession de l'ordre ou de la hiérarchie demeuraient des préoccupations constantes, mais aussi des moyens d'oublier que le changement et la mobilité étaient en fait la règle dans un monde régi par une pensée sacramentelle et analogique. « Rien », comme le rappelle Shuger, « n'existe simplement en soi, toute chose est le signe d'une autre chose ». Ainsi le Christ était-il dans le cœur des fidèles, comme il pouvait se trouver également dans le pain de l'Eucharistie.²⁶⁴

Quant à l'identité religieuse des chrétiens, celle-ci était également très fluctuante, à tel point que « les conversions étaient plutôt la norme que l'exception dans la vie des chrétiens ; elles étaient en réalité quelque chose d'attendu plutôt qu'une source d'étonnement ». En outre, les conflits et polémiques confessionnels n'étaient pas facteurs d'uniformité religieuse ; ils favorisaient davantage un climat d'incertitude.²⁶⁵ Le travail de l'historien, comme celui du critique littéraire, est donc d'essayer

262 Voir Debora Kuller Shuger, *Habits of Thought in the English Renaissance : Religion, Politics, and the Dominant Culture* (Toronto : University of Toronto Press, 1997 [1990]), p. 6.

263 Voir *ibid.*, pp. 6-8.

264 *Ibid.*, pp. 9-11.

265 Questier, *Conversion, Politics and Religion in England*, p. 204.

de rendre compte du caractère extrêmement instable et labile de l'identité religieuse à l'époque. Il s'agit moins d'interpréter une œuvre (pour les critiques littéraires) ou une époque (pour les historiens) en fonction de doctrines religieuses que de comprendre quels pouvaient être les choix et les hésitations des auteurs et des individus dans l'Angleterre de la deuxième moitié du XVI^{ème} siècle.²⁶⁶

L'une des plus grandes réussites de l'histoire moderne est justement d'avoir su replacer l'individu au premier plan, et d'en avoir fait de nouveau un agent de l'histoire. Déplaçant au second plan l'étude des doctrines et des mouvements religieux, les historiens sont revenus à une réalité plus empirique, même si elle pouvait paraître insaisissable par certains aspects. C'est assurément Christopher Haigh qui a le mieux exprimé ce besoin de retourner à l'individu dans l'introduction de son livre *English Reformations*.²⁶⁷ L'étude du religieux nous ramène en effet inévitablement vers l'individu : premièrement parce que la Réforme, les Réformes, s'attachaient à la pensée même des individus ainsi qu'à leurs actions, ensuite parce que les gouvernements soucieux d'éviter les désordres civils et les rébellions se souciaient constamment de ce que les gens pouvaient penser, enfin parce que les individus prenaient eux-mêmes partie par leur obéissance ou leur refus d'accepter les changements.

L'histoire nous apprend à nous méfier d'une conception déshumanisée de l'idéologie. Probable héritage du poststructuralisme (comme j'ai eu l'occasion de le faire remarquer au chapitre précédent), une tendance courante consiste à ne pas faire le lien entre idéologie et individus, à considérer que les êtres humains ne sont que matière malléable pour les idéaux de tous bords et que la croyance religieuse dépend surtout de la qualité de l'endoctrinement.

Ce n'est que relativement récemment que la psyché des individus a commencé à être reconnue comme un point de rencontre, mais aussi un lieu de médiation : l'individu n'est-il pas en effet le lieu où l'idéologie et l'événement historique entrent en contact ?²⁶⁸ Ajoutons que le conditionnement idéologique a aussi ses limites, car l'individu reste un être agissant. Le religieux n'est pas seulement une question d'endoctrinement ; il

266 Voir, à ce sujet, Lake, *The Antichrist's Lewd Hat*, p. 714.

267 Haigh, *English Reformations*, p. 19.

268 Voir Shuger, *Habits of Thought*, p. 253.

implique un cheminement personnel parfois paradoxal, et toujours complexe. C'est ce que montre l'étude des processus de conversion religieuse à la Renaissance. On ne peut, selon l'historien Michael Questier, simplement subordonner les motifs religieux aux motifs politiques quand il s'agit de conversion religieuse. Au contraire, les motifs restent constamment en tension dans l'esprit des individus. De plus, l'influence des écrits polémiques sur les personnes n'est pas toujours avérée. Elle reste en effet difficile à prouver, car lorsque des individus prétendent avoir été convertis par la force des arguments d'une œuvre polémique, il peut s'agir d'un raisonnement *ex post facto* qui laisse dans l'ombre le véritable élément déclencheur de leur conversion. Enfin, il est clair que la question même de la conversion religieuse était vue différemment, selon que l'on se plaçait du côté des institutions religieuses, des diverses Eglises, du gouvernement, ou des individus eux-mêmes. Chacun avait une conception distincte de ce que ce terme impliquait, car les enjeux n'étaient évidemment pas les mêmes pour tous. Du point de vue des individus, une conversion pouvait signifier, selon les cas, la soumission à une institution, comme elle pouvait être aussi une déclaration d'indépendance.²⁶⁹

Le travail des historiens nous aide donc à nous éloigner de perspectives qui accordent au conditionnement social et idéologique des individus une trop grande importance. Ce fut le cas à ses débuts du Nouvel Historicisme, qui insistait sur le peu de marge de manœuvre des individus, et notamment des écrivains, dont la transgression des normes devenait quasiment insignifiante tant celle-ci était finalement « récupérée » par la fameuse « idéologie dominante », un vocable qui marqua toute une époque.²⁷⁰ Les historiens nous proposent une vue bien plus empirique, moins binaire, et surtout moins mécanique. Ils nous invitent à considérer le sentiment religieux comme une attente véritable, et l'expérience religieuse comme quelque chose de réel. Siège du sentiment et de

269 Questier, *Conversion, Politics and Religion in England*, pp. 3, 35, 75, 177 et passim.

270 Stephen Greenblatt concluait ainsi un article qui allait faire date : « Il y a de la subversion, il y a de la subversion à n'en plus finir, mais pas pour nous » (« Invisible bullets : Renaissance authority and its subversion, *Henry IV and Henry V* », in *Political Shakespeare : Essays in Cultural Materialism*, ed. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, second edition (Manchester : Manchester University Press, 1994 [1985]), pp. 18-47 ; p. 47).

l'expérience religieuse, la psyché est aussi l'endroit où se nouent les attentes, les espoirs, les peurs, et les désirs des individus.²⁷¹ Ces émotions sont à distinguer du sentiment religieux : elles ne le fondent pas, mais elles interagissent avec lui, et c'est par cette interaction que les doctrines religieuses des différentes confessions sont repensées par les individus sur un mode qui leur est personnel.

Or, comme j'ai voulu le montrer dans *Shakespeare's Hybrid Faith*, ce sont précisément ces processus que Shakespeare met en scène dans son théâtre. Les enjeux véritables de *Shakespeare's Hybrid Faith* ne sont pas d'établir avec certitude la religion de Shakespeare en recherchant des éléments confessionnels dans son œuvre. Ce serait faire fausse route, et ce serait aussi être submergé par un nombre impressionnant d'éléments confessionnels, aussi bien catholiques que protestants. Cette présence indéniable du religieux dans l'œuvre de Shakespeare nous aide plutôt à cerner l'intérêt profond qu'il avait pour ces questions. Loin d'être silencieux, ou même secret sur le sujet, il n'eut en réalité de cesse de revenir ouvertement sur la question du religieux tout au long de sa carrière. Ce sont les modalités de ce retour constant, de cet intérêt toujours renouvelé, qu'il importe d'éclairer.

Il est possible en effet d'identifier un questionnement qui lui est certainement propre, mais qui touche aussi aux incertitudes les plus profondes de ses contemporains. Ce questionnement révèle son extrême sensibilité en tant qu'artiste. Il montre aussi combien Shakespeare était attentif, à l'écoute, des attentes et des tourments de ses contemporains. Dans les pièces historiques notamment, sa vision des bouleversements de l'histoire anglaise s'accompagne d'interrogations constantes sur le religieux : que signifient les changements de religion, les luttes confessionnelles ? L'histoire a-t-elle un sens ? Ce sens est-il religieux ? Nos vies sont-elles conditionnées par la providence ? Peut-on influencer sur son destin ? Comment honorer les morts ? Est-il possible de concilier sa foi et les impératifs de la vie en société ? Jusqu'où la foi doit-elle influencer sur nos vies ? Y a-t-il une vérité de la foi ? Toutes ces questions se posent de façon répétée aux personnages de la scène historique, directement et indirectement.²⁷²

271 Voir Shuger, *Habits of Thought*, pp. 253, 254.

272 Voir Mayer, *Shakespeare's Hybrid Faith*, passim.

Les grandes tragédies déploient un questionnement semblable, mais l'accent est mis plus explicitement sur l'expérience individuelle, souvent sur la souffrance extrême des individus. Dans le monde préchrétien du *Roi Lear* (1605), par exemple, les dieux semblent avoir abandonné les hommes, mais l'appel du religieux n'en est que plus fort, que plus désespéré, comme en témoignent ces quelques vers du Duc d'Albany :

If that the heavens do not their visible spirits
Send quickly down to tame these vile offences,
It will come,
Humanity must perforce prey on itself,
Like monsters of the deep. (sc. 16, 45-49)²⁷³

De tout le corpus shakespearien, *Hamlet* (autour de 1601) est certainement la pièce dans laquelle la question du religieux occupe la place la plus centrale, en raison des interrogations répétées qu'elle suscite sur l'au-delà. C'est une œuvre où précisément le religieux fait retour : tout commence en effet par l'apparition du père défunt d'Hamlet, sous la forme d'un spectre. Ce n'est pas tant que le religieux revient dans un monde sécularisé, c'est plutôt qu'il se signale avec une intensité et une présence toutes particulières. Tragédie personnelle, l'histoire d'Hamlet devient rapidement la tragédie de tout individu face à la question du religieux. C'est que le religieux dans la pièce se présente, dès l'abord, sous une forme qui suscite les interrogations : « Thou com'st in such a questionable shape » (1.4.43), confie Hamlet au fantôme. En outre, *Hamlet* pose des questions auxquelles seul un individu peut répondre, car, plus que jamais, le religieux dans cette pièce confronte les êtres humains à leurs choix personnels, à leurs attentes : « Say why is this ? Wherefore ? What should we do ? » (1.4.57), demande Hamlet au spectre.²⁷⁴

Les réponses à ces questions ne pouvaient donner lieu à des solutions tranchées et doctrinaires. Au contraire, l'impossibilité pour le catholicisme ou pour le protestantisme de s'établir de façon incontestée dans l'Angleterre élisabéthaine avait créé une culture *hybride* dans la-

273 William Shakespeare, *The History of King Lear*, ed. Stanley Wells (Oxford : Oxford University Press, 2000), p. 219.

274 William Shakespeare, *Hamlet*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor, Arden Shakespeare, 3^{ème} série (London : Thomson Learning, 2006), pp. 206, 207. Toutes les citations subséquentes de *Hamlet* sont tirées de cette édition.

quelle les individus recherchaient les réponses à leurs interrogations en rassemblant des éléments confessionnels souvent épars. L'historien Peter Lake décrit la culture élisabéthaine comme une culture du « bricolage », reposant sur la transaction et l'échange, marquée par une grande fluidité idéologique, mais donnant lieu par moments à des processus de synthèse, d'assimilation et d'appropriation. Cependant, ces processus demeuraient partiels et contestés ; ils étaient sans cesse soumis à l'influence de groupes sociaux très divers et dépendaient aussi fondamentalement des sentiments religieux des individus.²⁷⁵ Le catholicisme ne constituait pas un simple résidu des temps passés, il continuait à faire débat, à entrer en conflit avec la culture protestante qui, pour sa part, ne parvenait pas à un consensus idéologique en son sein.²⁷⁶ En conséquence, le catholicisme demeurait partie intégrante de la culture religieuse des Elisabéthains, une culture qui avait placé sa foi dans « une religion composite », selon l'expression de Patrick Collinson.²⁷⁷

On comprend dès lors que le caractère pluriel, hétérogène et constamment fluctuant de la culture élisabéthaine puisse trouver une représentation fidèle dans un art qui se construit lui aussi sur de l'éphémère : l'art dramatique.²⁷⁸ Shakespeare, de toute évidence, a été sensible aux contradictions de son époque, mais aussi à ses attentes dans le domaine religieux. Se distinguant du « biographisme catholique » des années 2000, un autre courant de la critique vient tout juste d'émerger pour

275 Lake, *The Antichrist's Lewd Hat*, p. 318-19. Martin Ingram « From Reformation to Toleration : Popular Religious Cultures in England, 1540-1690 », in *Popular Culture in England, c. 1500-1850*, ed. Tim Harris (Basingstoke : Macmillan, 1995), pp. 100, 118.

276 D. MacCulloch, *The Later Reformation in England, 1547-1603*, 2nd ed. (Basingstoke : Palgrave, 2001 [1990]), p. 55.

277 P. Collinson, « The Mongrel Religion of Elizabethan England », in *Elizabeth : The Exhibition at the National Maritime Museum*, ed. Susan Doran (London : Chatto & Windus, 2003), pp. 27-32 ; p. 31 et passim. Sur la présence du catholicisme au sein de la culture religieuse élisabéthaine, voir Peter Marshall, *Reformation England 1480-1642* (London : Arnold, 2003), p. 169 et Alexandra Walsham, *Church Papists : Catholicism, Conformity and Confessional Polemic in Early Modern England* (Woodbridge : Boydell and Brewer, 1993), passim.

278 Voir Tom Bishop, « Shakespeare and Religion », in *The Shakespearean International Yearbook 3 : Where are we now in Shakespearean Studies?*, ed. Graham Bradshaw, John M. Mucciolo, et alia (Aldershot : Ashgate, 2003), pp. 11-33 ; pp. 26, 27.

rendre compte de cela.²⁷⁹ Adoptant une perspective plus interconfessionnelle et s'inspirant en partie de la méthodologie des historiens, ce courant historico-littéraire commence à donner une autre image de l'œuvre de Shakespeare et de l'implication personnelle de l'écrivain dans les questions religieuses. Cette inflexion nouvelle donnée aux études shakespeariennes permet de dépasser certaines des faiblesses méthodologiques du Nouvel Historicisme, notamment ses imprécisions dans le domaine historique et son incapacité notoire à aborder de front le religieux.

VI

Si le Nouvel Historicisme et une bonne partie de la critique actuelle ont peine à entrer sur le terrain du religieux, c'est aussi pour des raisons qui tiennent à leur philosophie sous-jacente. En plus d'une réflexion méthodologique sur la place de l'histoire et sur la notion même de culture, il faut également, à mon sens, se pencher sur des questions plus philosophiques.

Dans le domaine littéraire, les vingt dernières années ont été marquées en effet par le formidable développement des études sur l'altérité. Il convient bien sûr de saluer cette ouverture à un domaine traditionnellement réservé à la sociologie ou à la philosophie. Nombre de recherches fructueuses ont été conduites sur les figures de l'Autre. Les différences raciales, ethniques, culturelles, mais aussi sexuelles ont à juste titre occupé la critique, et certaines de ces préoccupations donnèrent même naissance à des courants maintenant bien établis, notamment dans les pays anglophones (les « cultural studies », « post-colonial studies », « gender studies », ou encore les « gay and lesbian studies »).

Beaucoup de ces courants ont une assise méthodologique commune, qui, même si elle a été retravaillée, n'en est pas moins souvent fondatrice. Effectivement, il n'est pas rare de trouver dans les écrits sur

279 Voir, en particulier : Jeffrey Knapp, *Shakespeare's Tribe : Church, Nation, and Theater in Renaissance England* (Chicago and London : University of Chicago Press, 2002) ; Hunt, *Shakespeare's Religious Allusiveness : Its Play and Tolerance* ; Mayer, *Shakespeare's Hybrid Faith* ; Beatrice Groves, *Texts and Tradition : Religion in Shakespeare* ; Jensen, *Religion and Revelry in Shakespeare's Festive World* ; Shell, *Shakespeare and Religion*.

l'altérité des références à la philosophie d'Emmanuel Lévinas, et notamment aux pages qu'il a consacrées à la figure de l'Autre.²⁸⁰ Cependant, l'emploi qui est fait communément de la terminologie de Lévinas sur l'altérité a souvent tendance à gommer un aspect fondamental de la pensée du philosophe : l'Autre est toujours lié avec ce que Lévinas appelle le « Tout-Autre ». L'accent mis dans la critique contemporaine sur le respect de l'Autre oblitère parfois ce lien avec le « Tout-Autre ». De fait, le risque pour cette critique est de produire une image de l'Autre qui ressemble curieusement à soi. L'étranger, ce serait donc le Même sous le visage de l'Autre. Dès lors, l'étranger ne serait qu'une projection de soi, ce qui peut conduire à la négation de la spécificité de l'Autre au nom même de son prétendu respect.²⁸¹

Pour Lévinas, au contraire, l'expérience de l'altérité implique la reconnaissance d'une distance ontologique, d'une non-identité. L'éthique, selon Lévinas, se fonde sur l'expérience d'un Autre qui demeure intimement lié à l'altérité radicale du « Tout-Autre », le nom que Lévinas donne à Dieu dans le cadre de l'éthique. Ainsi, comme l'explique Alain Badiou, « dans l'entreprise de Lévinas, le primat de l'éthique de l'Autre sur l'ontologie théorique du même est entièrement conjoint à un axiome religieux, et c'est offenser le mouvement intime de cette pensée, sa rigueur subjective, que de croire qu'on peut séparer ce qu'elle unit ».²⁸²

Faire entrer l'éthique en littérature, déployer un discours sur l'Autre qui s'appuie sur la pensée de Lévinas, c'est donc faire implicitement entrer le religieux en littérature. Si le tournant religieux pris par les études littéraires peut s'expliquer comme un dépassement des apories de

280 Voir, en particulier, les ouvrages suivants d'Emmanuel Lévinas : *Le temps et l'autre* (1947), *Totalité et Infini* (1961), *Ethique et Infini* (1982).

281 Voir la critique de ce présupposé dans mon introduction à *Representing France and the French in Early Modern English Drama* (Newark : University of Delaware Press, 2008), pp. 23-27.

282 Alain Badiou, *L'éthique, Essai sur la conscience du mal* (Caen : Nous, 2003), p. 39. Voir aussi : Ken Jackson and Arthur F. Marotti, « The Turn to Religion in Early Modern English Studies », *Criticism* 46.1 (2004), pp. 167-90 ; pp. 176, 178-79. Kenneth S. Jackson, « 'More other than you desire' in the *The Merchant of Venice* », *English Language Notes* 44.1 (2006), pp. 151-56 ; p. 152. Il faudrait évoquer aussi la pensée de Lacan sur l'Autre. Mais, pour stimulante qu'elle soit, la réflexion de Lacan échappe quelque peu au propos de cette section, qui s'intéresse surtout à l'influence de la pensée philosophique sur la littérature.

la critique, et notamment, comme nous l'avons vu, du Nouvel Historicisme, ce tournant n'est aussi que la conséquence logique du déploiement d'un discours éthique en littérature (l'attention accrue portée aux multiples visages de l'altérité). En effet, concevoir l'altérité comme une simple image du Même, c'est rencontrer tôt ou tard un problème qui conduira, s'il n'est pas contourné, à une impasse. Il est intéressant de constater, à cet égard, qu'un changement de direction est sensible dans un certain nombre de travaux récents qui montrent combien leurs auteurs sont pleinement conscients des liens entre l'éthique et le religieux.²⁸³ Notons, en passant, que la philosophie a connu ce tournant religieux bien plus précocement que les études littéraires. Alors que les études littéraires étaient encore pleinement captives de la pensée déconstructionniste des premiers écrits de Derrida (mettant surtout l'accent sur l'écriture), Dominique Janicaud parlait déjà de ce tournant religieux dans le cadre de la philosophie, en citant notamment Lévinas, dans *Le tournant théologique de la phénoménologie française* (1991).²⁸⁴

Il restait donc à la littérature à accomplir un cheminement similaire. Dans le cadre des études shakespeariennes, ce cheminement était en fait aisé, car si Shakespeare s'est bien sûr intéressé à l'Étranger (le Juif, le Maure, pour ne citer que deux des plus célèbres),²⁸⁵ sa conception de l'altérité met en jeu bien plus qu'une simple variation sur le thème du Même. On ne peut qu'être frappé par la richesse du concept d'altérité chez Shakespeare, et être sensible à l'alliance intime qui s'établit subtilement, dans une pièce comme *Hamlet*, entre l'étranger et « l'étrange », un terme auquel Lévinas donnera plus tard le nom de « Tout-Autre ».

283 Nous assistons en fait actuellement à la naissance d'un mouvement animé par des considérations éthiques et théologiques. Voir, en particulier, Lisa Freinkel, *Reading Shakespeare's Will : The Theology of Figure from Augustine to the Sonnets* (New York : Columbia University Press, 2002) ; Julia Reinhart Lupton, *Citizen-Saints : Shakespeare and Political Theology* (Chicago : University of Chicago Press, 2005) ; Ewan Fernie, ed., *Spiritual Shakespeares* (Abingdon : Routledge, 2005).

284 « En fait, la phénoménologie a été prise en otage par une théologie qui ne veut pas dire son nom », écrivait Janicaud (*Le tournant théologique de la phénoménologie française* [Combas : Editions de l'éclat, 1991], p. 31). Pour une approche moins critique de ce tournant religieux en philosophie, voir Philippa Berry et Andrew Wernick, eds., *Shadow of Spirit : Postmodernism and Religion* (London : Routledge, 1992).

285 *Le Marchand de Venise* (1596-97), *Othello* (1603-1604). Voir, entre autres, Leslie A. Fiedler, *The Stranger in Shakespeare* (New York : Stein and Day, 1972).

Prenons pour exemple, dans l'acte liminaire de *Hamlet*, cette scène un peu hors du commun où, après l'apparition du fantôme de son père, Hamlet prie son ami Horatio de réserver à cette manifestation d'une étrangeté radicale (le spectre) le même accueil qu'à un hôte étranger :

HORATIO
O day and night, but this is wondrous strange.
HAMLET
And therefore as a stranger give it welcome :
There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy. [...] (1.5.163-66)

L'Autre (« stranger ») et le « Tout-Autre » (« strange ») se mêlent ici étrangement, et c'est bien le théâtre qui donne effectivement une leçon à la philosophie, comme Hamlet semble l'indiquer ironiquement à son compagnon.

VII

Poursuivons brièvement notre détour par la philosophie pour tenter de mieux cerner ce qui nous lie, mais aussi ce qui nous différencie, du monde des Elisabéthains. Cet éclairage pourra peut-être nous aider à déterminer quelle peut être la place de la littérature, et plus particulièrement de l'œuvre de Shakespeare, dans notre propre époque, que l'on nomme postmoderne et que l'on décrit volontiers comme « désenchantée ».

Traditionnellement, en effet, il existe deux façons de considérer les rapports qui peuvent nous lier à l'époque shakespearienne et au XVI^{ème} siècle en général. La Renaissance est souvent conçue comme une entrée dans la modernité, dans un monde marqué par le recul du religieux et la domination progressive du séculier. A l'inverse, elle est vue par certains comme une période radicalement différente de la nôtre, au sens où le religieux y occupe une place primordiale. Dans le premier cas, nos affinités avec la Renaissance sont évidentes, dans le second, les débuts du monde moderne offrent une image foncièrement divergente de nos socié-

tés actuelles. Dans les deux cas, il est intéressant de constater que le pré-supposé est le même : nous vivons désormais dans un monde très largement sécularisé, celui de la mort de Dieu.²⁸⁶ Ces deux scénarios restent cependant peu satisfaisants, et il est important de réévaluer notre rapport à la Renaissance, notamment en nous demandant si l'opinion que nous pouvons nous faire de notre siècle est nécessairement la bonne. Une telle discussion échappe, bien entendu, largement au cadre de ce chapitre. Ce qui suit ne saurait donc être autre chose que quelques pistes de réflexion, formulées essentiellement sous forme d'interrogations.

Il nous faut sans doute nous demander, en effet, si nous ne demeurons pas les victimes de ce « culturalisme », dont nous avons parlé précédemment, qui consiste à qualifier du nom de « culture » tout ce à quoi nous ne croyons pas réellement, tout ce qui, en un mot, n'est pas sérieux. Il en va de même pour la religion, qui est communément reléguée au rang de simple phénomène culturel : certains y croient, c'est leur droit, mais cela n'empêche pas le monde séculier d'avancer. Ainsi, l'exemple du fondamentalisme religieux est d'autant plus choquant qu'il présente, à des sociétés habituées à considérer le religieux avec un certain détachement, l'image d'une religion prise au sérieux.²⁸⁷

286 On pense bien évidemment au mot de Nietzsche, énoncé dans le paragraphe cent vingt-cinq du *Gai Savoir*, et devenu un des poncifs de la modernité : « Dieu est mort ». Loin d'être un simple appel à l'athéisme (c'est la signification commune attribuée à ce passage), Nietzsche semble plutôt évoquer ici le *sentiment* chez les hommes d'une absence de la divinité. Il s'interroge sur les conséquences de ce sentiment de perte, l'incroyance étant justement une résultante. Car, si « Dieu est mort », encore faut-il préciser de quel Dieu l'on veut parler. Malgré l'apparente évidence de l'affirmation, Nietzsche n'annonçait pas la disparition de la transcendance, il constatait au contraire la victoire de ce que Martin Heidegger, en fin commentateur de Nietzsche, a appelé le « Dieu des philosophes » (Martin Heidegger, « Le mot de Nietzsche 'Dieu est mort' », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier (Paris : Gallimard, 1962 [1949]), pp. 253-322 ; pp. 262-63). Ce Dieu est celui que la philosophie s'est construit depuis Kant notamment : c'est un Dieu lointain, retiré du monde, qui trouve son principe d'existence en lui-même, libérant ainsi le champ opportunément à la raison qui n'a plus guère à se soucier de lui, ni à chercher à prouver son existence. Sur Kant, voir (entre autres) Merold Westphal, « Divine Excess : The God who comes after », in *The Religious*, ed. John D. Caputo (Oxford : Blackwell, 2002), pp. 258-76 ; p. 259.

287 Voir Slavoj Žižek, *The Puppet and the Dwarf : The Perverse Core of Christianity* (Cambridge, Mass. : MIT Press, 2003), p. 7.

C'est ce même « culturalisme », qui nous fait considérer le religieux à notre époque avec détachement, qui nous met dans la position de touristes en terre étrangère lorsqu'il s'agit d'étudier la Renaissance. Il y aurait donc le « culturel » d'un côté et le siècle de l'autre, c'est-à-dire, la réalité économique et politique. Cette vision appelle plusieurs remarques. Tout d'abord, s'il est indéniable que les religions traditionnelles en occident connaissent actuellement un recul, le fondamentalisme chrétien ainsi que le pentecôtisme (pour ne parler que du christianisme) obtiennent quant à eux un succès plus qu'inattendu.²⁸⁸ Il importe également de nous interroger sur ce que nous appelons le monde réel. Il est douteux en effet que, même en occident, l'on puisse simplement délimiter un espace qui serait celui d'un monde entièrement séculier sur lequel le religieux n'aurait pas d'incidence. Ce serait s'imaginer en effet que le monde séculier n'est pas tributaire de codes, de symbolismes et de croyances, et que l'on accède directement au réel sans autre forme de procès. Il n'en est rien, bien entendu, car le séculier lui aussi se nourrit de bribes de discours religieux, de même la science moderne s'est développée en partie grâce au religieux, comme je l'ai souligné précédemment.²⁸⁹

De fait, il apparaît que le scénario selon lequel la Renaissance aurait glissé vers l'ère de la non-croyance demande à être nuancé. Il semblerait que notre relation au monde dans lequel vivait Shakespeare est peut-être moins ténue que nous ne l'aurions pensé. Il ne peut s'agir, bien sûr, d'établir une véritable relation d'équivalence entre notre monde et celui des Elisabéthains, mais l'on peut se demander si notre époque ne serait pas « post-séculière », et non simplement « postmoderne », selon la proposition du philosophe américain John Caputo ?²⁹⁰ Il reste cependant à évaluer les manifestations de ce « post-séculier » pour mieux comprendre aussi ce qui nous *différencie* du monde de la Renaissance.

288 Voir Alister McGrath, *The Twilight of Atheism : The Rise and Fall of Disbelief in the Modern World* (London : Rider, 2004), passim.

289 Voir également, à ce propos, John Milbank, « Problematising the secular: the post-modern agenda », in *Shadow of Spirit : Postmodernism and Religion*, ed. Philippa Berry et Andrew Wernick, pp. 30-44 ; 37-38.

290 John D. Caputo, *On Religion* (London : Routledge, 2001), pp. 37, 60 et passim. Voir, aussi, les réflexions de Ken Jackson, « 'One Wish' or the Possibility of the Impossible : Derrida, the Gift, and God in *Timon of Athens* », *Shakespeare Quarterly* 52.1 (2002), pp. 34-66 ; pp. 65-66.

VIII

Il semble que le matérialisme « pur » ne fasse désormais plus recette chez les critiques. Inspirée par le tournant théologique en philosophie, l'avant-garde de la critique shakespearienne se met à renier une forme de matérialisme qu'elle a longtemps pratiquée, mais qu'elle qualifie maintenant de « cynique ». Dans sa relecture de *Tout est bien qui finit bien*, cette comédie sombre et ambiguë de William Shakespeare qui date des années 1603-1604, le critique britannique Kiernan Ryan dénonce en effet ce « matérialisme de base qui, parce qu'il les prive de spiritualité et leur retire toute possibilité de transcendance, enferme les hommes et les femmes dans un présent rétrospectif qui exclut tout espoir de transfiguration ». ²⁹¹ On peut deviner derrière ces propos une prise de distance par rapport au pessimisme implicite du Nouvel Historicisme qui, comme je l'ai souligné précédemment, a tendance à considérer que les écrivains et les individus en général sont les victimes de discours et d'idéologies qui les dépassent et brident leurs désirs d'émancipation. On décèle en outre chez Ryan une influence majeure, celle de la pensée de Jacques Derrida, qui lui aussi a contribué à ce tournant religieux de la philosophie, notamment dans ses écrits les plus tardifs.

Dans *Spectres de Marx* (1993), Derrida choisit *Hamlet* pour s'interroger sur la place des croyances dans nos sociétés. Derrida se sert de ce drame pour développer l'idée d'une « hantologie » de la modernité. Il s'agit moins de parler d'un religieux renvoyant à une ontologie et reposant sur une essence définie par le dogme théologique que de parler de la *hantise* du religieux qui tourmente la modernité, à l'instar du spectre de *Hamlet*, qui ne laisse pas de faire retour. Plus que le retour du confessionnel, c'est l'idée même du retour qui intéresse Derrida. Dans *l'Éthique du don* (1992), le philosophe évoquait déjà la possibilité d'une « religion sans religion », autrement dit, d'une foi qui ne conserverait que l'espérance du religieux. Cette « foi » s'inspire en effet de ce que Derrida nomme « l'esprit du marxisme » dans *Spectres de Marx*. Ce que Derrida retient du religieux dans ce même ouvrage c'est « sa structure formelle de promesse » qui pourrait être capable de porter « un messia-

291 Kiernan Ryan, « 'Where hope is coldest' : *All's Well That Ends Well* », in *Spiritual Shakespeares*, ed. Fernie, pp. 38-49 ; p. 38.

nisme structurel, un messianisme sans religion ». Le retour du religieux qui est décrit ici demeure cependant paradoxal, car il s'accompagne d'un processus d'évidement, la religion devenant, comme le reconnaît Derrida, une « forme nécessairement indéterminée, vide, abstraite et sèche ».²⁹²

Malgré la complexité de la pensée de Derrida, caractérisée par ses infinies nuances et son refus de fixer sa réflexion dans l'étroitesse de schémas philosophiques traditionnels, il faut bien reconnaître que si, grâce à lui, la religion retrouve sa centralité dans le cadre de l'expérience humaine, son retour n'en est pas moins problématique. Car, que penser du rôle « structurel » attribué à la religion ? N'est-ce pas là encore un exemple de cette répugnance à se confronter *directement* au religieux ?

Cette répugnance est sans doute l'un des traits caractéristiques de notre époque, et c'est également ce trait qui nous éloigne de la Renaissance. Vidé de sa substance, le religieux devient donc « une structure de l'expérience », une affirmation martelée par ceux-là même qui, comme le philosophe Hent de Vries, dénoncent les approches fonctionnalistes de la religion. Pour les fonctionnalistes, la religion n'était en fait que du mensonge déguisé en vérité, ou bien encore de l'anthropologique (Feuerbach), de l'idéologique (Marx), ou de la névrose (Freud).²⁹³ Pour les déconstructionnistes comme De Vries, elle sert tout bonnement de structure, d'armature à un projet de nature fondamentalement politique qui cherche à se renouveler à travers d'autres formes. La différence entre les fonctionnalistes et les déconstructionnistes est-elle donc si grande ?

292 Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (Paris : Galilée, 1993), pp. 31-32, 102, 263-64 ; Jacques Derrida, « Donner la mort », in *L'Éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don* (Paris : Métailié-Transition, 1992), p. 53. Voir aussi, sur Derrida et le tournant religieux des études sur la Renaissance, Ken Jackson and Arthur F. Marotti, « The Turn to Religion in Early Modern English Studies », *Criticism* 46.1 (2004), pp. 167-90 ; p. 182. Enfin, sur l'utilisation du fantôme de *Hamlet* à des fins idéologiques par Hegel, Marx et Derrida (entre autres), voir Margreta de Grazia, « Teleology, Delay, and the 'Old Mole' », *Shakespeare Quarterly* 50.3 (1999), pp. 251-67.

293 Voir Hent De Vries, *Philosophy and the Turn to Religion* (Baltimore, Md. : Johns Hopkins University Press, 1999), pp. 2-3. De Vries n'est pas le seul, loin de là, à marteler cette théorie du religieux comme « structure de l'expérience ». Voir Caputo, *On Religion*, p. 9 ; Fernie, « Introduction : Shakespeare, spirituality and contemporary criticism », in *Spiritual Shakespeares*, pp. 1-27 ; p. 16 ; Richard Kearney, « Spectres of *Hamlet* », in *Spiritual Shakespeares*, pp. 157-85 ; p. 175.

Dans l'introduction à *Spiritual Shakespeares* (2005), Ewan Fernie se propose d'appliquer à l'œuvre de Shakespeare les théories de Derrida, et notamment sa fameuse « religion sans religion ». Au-delà des déclarations sur l'importance du religieux à la Renaissance et dans l'œuvre de Shakespeare, Fernie ne cache pas que le religieux, ou plutôt ce qu'il appelle « la spiritualité », n'est pas sa préoccupation ultime. Il nourrit en effet l'espoir que le religieux puisse venir « renforcer une critique matérialiste et politiquement progressive », la « spiritualité » offrant l'espérance d'une « alternative révolutionnaire ». On peut être frappé par le caractère incongru du vocabulaire employé, surtout pour une étude de l'œuvre de Shakespeare. Il n'en reste pas moins que nous avons là une interprétation qui découle de la pensée de Derrida sur le religieux, et qui elle aussi se révèle problématique. Pressé d'un côté de critiquer le post-structuralisme comme n'offrant aucun avenir possible, Fernie déclare de l'autre que la « spiritualité » telle qu'il la conçoit nous parle « d'un monde qui n'est pas encore advenu et *qui n'advientra peut-être jamais* ». ²⁹⁴ Cette contradiction trahit en fait un embarras qui est une autre conséquence de l'interprétation de la pensée de Derrida. « Le messianisme sans messianisme » du philosophe français semble jouer des tours à la critique. En effet, l'incertitude quant à l'avenir est la même que dans le poststructuralisme auquel Fernie prétend pourtant offrir une alternative. Prise entre un refus de principe de toute téléologie dogmatique et un désir de progrès, la critique littéraire peine, dans son approche du religieux, à éviter la contradiction. On peut même distinguer chez certains critiques, comme Kiernan Ryan (que j'ai déjà cité), la trame à peine dissimulée d'un scénario plus ancien. Malgré l'affirmation d'une nouvelle spiritualité et d'une attention accrue portée au religieux, il semble que nous soyons confrontés à un rhabillage de l'ancien scénario positiviste qui voyait la première modernité comme une sortie de l'obscurantisme. Dès lors, les manifestations du religieux dans une pièce comme *Tout est bien qui finit bien* deviennent, pour Ryan, les métaphores « de formes d'émancipation qui ne pouvaient trouver à l'époque d'autres formes d'expression ». ²⁹⁵ Cela revient à proclamer, non sans une pointe de con-

294 Fernie, « Introduction : Shakespeare, spirituality and contemporary criticism », pp. 3, 10, 9. Je souligne.

295 Par exemple, une de ces expressions du religieux serait le « miracle » accompli par Helena au début de la pièce (lorsqu'elle parvient à guérir le Roi de France), au mo-

descendance, la supériorité de notre postmodernité, les Elisabethains n'ayant pas eu la chance de connaître les subtilités de « la religion sans religion » de Derrida.

Sous couvert de retour du religieux, et donc et d'une prétendue considération accrue accordée à l'étude du religieux dans le cadre des études littéraires, c'est donc bien à une instrumentalisation de la religion à laquelle nous assistons à nouveau, notamment dans la critique d'avant-garde d'inspiration philosophique. Cette instrumentalisation est d'autant plus discrète qu'elle s'habille avec les mots du religieux. Il s'est trouvé pourtant des philosophes pour dénoncer ce double jeu intellectuel, qui consiste à renouveler une éthique morale ou politique en opérant un singulier brouillage, comme l'a souligné Jean-Luc Marion : « En sorte que le nom de Dieu n'intervienne quasiment plus que pour cautionner d'infini un autre concept, seul opératoire dans le fonctionnement réel du discours qu'il s'agisse de la liberté, de l'esprit, de l'âme, du désir, et même de l'Autre, toujours Dieu joue au prête-nom, sans que jamais il ne s'agisse de songer à le penser comme tel ».²⁹⁶

IX

Doit-on ne pas parler de religion en littérature, de peur de ne pas pouvoir rendre compte de la nature du religieux ? La critique littéraire ne puise-t-elle pas pourtant aussi sa méthode dans l'exégèse des textes religieux ? Ne peut-on pas, de fait, élaborer une éthique à partir du littéraire ? Certains critiques semblent actuellement s'y essayer.²⁹⁷ La littérature ne

ment où tout semble perdu : « Where hope is coldest and despair most fits » (William Shakespeare, *All's Well That Ends Well*, in *The Complete Works*, ed. Stanley Wells and Gary Taylor, Compact Edition [Oxford : Oxford University Press, 1988], 2.1.144). Kiernan Ryan, « 'Where hope is coldest' : *All's Well That Ends Well* », in *Spiritual Shakespeares*, pp. 38-49 ; p. 38. Voir aussi, en philosophie, l'utilisation quelque peu opportuniste du texte chrétien faite par Slavoj Žižek dans *The Puppet and the Dwarf : The Perverse Core of Christianity*, pp. 136-38, 171 en particulier.

296 Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être* (Paris : Presses Universitaires de France, 1991), p. 85.

297 Voir, en particulier Gaye Williams Ortiz et Clara A. B. Joseph, eds., *Theology and Literature : Rethinking Reader Responsibility* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006), passim ; Lupton, *Citizen-Saints : Shakespeare and Political Theology*, p. 15 et passim.

serait-elle pas, en un mot, en train de devenir la nouvelle religion de la postmodernité ?

Il semble que l'idée de faire de la littérature une religion ait germé dans les esprits depuis déjà longtemps. Les grands auteurs classiques, représentant les « canons » de la littérature, à l'instar de Shakespeare, sont adulés depuis plusieurs siècles. Mais peut-être est-ce jouer sur les mots que de donner à la littérature le nom de religion, là où en réalité, il ne s'agit parfois que d'enthousiasme exagéré, de « bardolâtrie » (un terme inventé tout spécialement pour ce culte aveugle rendu à Shakespeare en particulier depuis le XVIII^{ème} siècle). L'acteur shakespearien David Garrick devait en effet s'écrier, au moment du Jubilé de 1769 à Stratford-sur-Avon, la ville natale de Shakespeare :

'Tis he! 'tis he!—that demi-god!
Who Avon's flow'ry margin trod,
While sportive Fancy round him flew,
Where Nature led him by the hand,
Instructed him in all she knew,
And gave him absolute command!
'Tis he! 'tis he!
'the god of our idolatry!²⁹⁸

Tout aussi admiratif de Shakespeare, Hector Berlioz proposa, pour sa part, que le dramaturge prît la place de ce Dieu lointain (celui des philosophes, comme le dira plus tard Heidegger). Dans son amour pour Shakespeare, Berlioz alla même jusqu'à lui composer une prière, celle qu'un artiste adresserait au Dieu des artistes :

Shakespeare! Shakespeare! où est-il ? où es-tu ? Il me semble que lui seul parmi les êtres intelligents peut me comprendre et doit nous avoir compris tous les deux ; lui seul peut avoir eu pitié de nous, pauvres artistes s'aimant, et déchirés l'un par l'autre. Shakespeare ! Shakespeare ! tu dois avoir été humain ; si tu existes encore, tu dois accueillir les misérables ! C'est toi qui es notre père, toi qui es aux cieux, s'il y a des cieux. Dieu est stupide et atroce dans son indifférence infinie ; toi seul es le Dieu bon pour les âmes d'artistes ; reçois-nous sur ton sein, père, embrasse-

298 David Garrick, « Ode to Shakespeare », cité dans : David Ellis, *That Man Shakespeare* (Mountfield : Helm Information, 2005), p. 76.

nous ! *De Profundis ad te clamo*. La mort, le néant, qu'est-ce que cela ?
L'immortalité du génie !...²⁹⁹

Plus récemment, le philosophe américain Richard Rorty a nourri l'espoir de l'émergence un jour « d'une religion de la littérature conduisant au remplacement des Saintes Ecritures par des œuvres issues de l'imaginaire profane qui deviendraient alors une source primordiale d'inspiration et d'espoir pour les nouvelles générations ».³⁰⁰ L'idée de Rorty, pour séduisante qu'elle puisse paraître à certains, se base néanmoins sur un présupposé très discutable et paradoxal : littérature et religion deviendraient des domaines totalement distincts, et l'on serait forcé de croire à une « religion » de la littérature, dont le principe même serait la négation de toute religion. On comprend que Rorty veuille trouver une alternative au dogmatisme et au sectarisme religieux dans un cadre littéraire, mais faut-il pour autant vouloir exclure à tout prix le religieux du champ de la littérature ?

On perçoit également un certain malaise chez Salman Rushdie, notamment lorsqu'il réfléchit au rôle que la littérature pourrait entretenir vis-à-vis du religieux. Dans un essai intitulé « Rien n'est-il sacré ? », Rushdie commence à parler de la littérature comme d'un champ qui pourrait servir de médiation entre le monde matériel et les aspirations spirituelles des individus. Dans le cadre d'une culture basée sur le matérialisme, la littérature pourrait « se substituer à l'amour offert par Dieu aux croyants ». Mais Rushdie se rétracte progressivement dans la seconde partie de son essai : la littérature comme religion n'est pas pour lui finalement un idéal réalisable, voire souhaitable. Malgré son indéniable ouverture d'esprit, il continue en réalité à considérer le religieux comme un opium. Faire de la littérature une religion reviendrait donc à remplacer un opium par un autre : « je ne peux supporter l'idée de l'écrivain comme prophète séculier », écrit-il.³⁰¹ Les contradictions de Rushdie proviennent de ses réticences face au religieux, synonyme pour lui de

299 Hector Berlioz, *Mémoires*, édition présentée et annotée par Pierre Citron (Paris : Flammarion, 1991), p. 543.

300 Richard Rorty, « The Inspirational Value of Great Works of Literature », in *Achieving Our Country : Leftist Thought in Twentieth-Century America* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1998), pp. 125-40 ; p. 136.

301 Salman Rushdie, « Is Nothing Sacred? », in *Imaginary Homelands : Essays and Criticism 1981-91* (London : Granta Books, 1991), pp. 415-29 ; pp. 421-22, 427.

dogmatisme essentiellement. Cette position est compréhensible, notamment au regard de son histoire personnelle.

Toutefois, il ne faut pas, à mon sens, renoncer à s'interroger sur les rapports respectifs du religieux et du littéraire. Shakespeare et les auteurs classiques ne pourront jamais remplacer les religions, ni les textes sacrés. Croire le contraire reviendrait à accorder à la littérature un statut qu'elle ne saurait avoir : la « bardolâtrie » dessert la cause du texte shakespearien. De même, une « religion » de la littérature qui se couperait du religieux tenterait de se débarrasser d'un élément qui lui est en réalité co-substantiel. Le religieux s'invite dans le littéraire, sous forme dogmatique parfois, mais il est aussi souvent présent à la genèse des œuvres parce qu'il constitue un important sujet de réflexion et qu'il reste une forte source d'inspiration pour de nombreux êtres humains.

3 L'Histoire

I

C'est depuis toujours le rêve inavoué de beaucoup de spécialistes de Shakespeare : pouvoir, par la magie d'un retour dans le temps, rencontrer l'auteur lui-même, assister à ses pièces dans l'Angleterre de la fin du XVI^{ème} siècle, et résoudre les énigmes et questions qu'il n'a cessé de susciter depuis quatre siècles. Il faudrait pour cela accéder à un monde qui n'est plus pour nous de l'ordre du visible, sauf par les « traces », comme disent les historiens, que le passé a laissées. Il reste que cette rencontre, si elle devait avoir lieu, ne serait pas sans difficultés, ni, certainement, sans déceptions. Outre les traces matérielles laissées par le temps (au registre desquelles on peut inscrire certains documents d'état civil, mais aussi les éditions successives des textes de Shakespeare, ainsi qu'une somme relativement conséquente de témoignages écrits sur Shakespeare et son œuvre),³⁰² il est loisible d'avoir recours à la fiction pour imaginer cette rencontre. Nous pouvons, par exemple, emprunter la machine à remonter le temps que met à notre disposition Anthony Burgess dans *Enderby's Dark Lady*. Mais, lorsque la rencontre a lieu entre Paley, le personnage venu de notre présent imaginé par Burgess, et Shakespeare, quelle n'est pas notre déception. Cette plongée dans les profondeurs du temps provoque chez ce personnage une ivresse qui se traduit par une distorsion de la perception. Paley ne parvient pas à accéder à la personne de chair et d'os censée lui faire face :

Paley forced it into becoming a more nearly human shape. His heart sank in depression totally untinged by fear to see standing before him a fictional character called 'William Shakespeare', an actor acting the part. Why could he not get in touch with

302 A cela s'ajoute bien sûr une série de portraits et d'effigies de l'auteur, dont l'authenticité est elle aussi sujette à débats.

the *Ding an sich*, the Kantian noumenon ? But that was the trouble—the thing-in-itself was changed by the space and sense imposed.³⁰³

C'est que le passé pour nous, comme pour le personnage de Burgess, n'est plus, d'emblée, ce domaine auquel la science (qu'elle soit science-fiction ou science humaine) peut procurer un accès aisé. Signe qui ne trompe pas, Paley est pris, à la vue de Shakespeare, d'un étourdissement que l'on qualifierait volontiers de postmoderne, car le voilà prisonnier de la fiction qui précisément l'a amené à cette rencontre avec l'auteur empirique.

Confrontés à un dramaturge et poète qui pourtant s'est intéressé de près à la question de l'histoire (notamment dans ses drames historiques), il faut bien reconnaître que nous restons nous aussi souvent démunis, voire divisés. Notre rapport à Shakespeare et à son œuvre se joue et se rejoue (dans les innombrables représentations de celle-ci partout dans le monde) quelque part sur cette frontière mobile entre le visible (de ses textes et des « traces » qu'il a laissés) et l'invisible (cet espace que, sur la base de ces traces, nous ne cessons d'imaginer et de réinventer). Ce travail constamment renouvelé est aussi le moyen par lequel nous écrivons et inventons notre présent, en jouant et réinterprétant ces textes.³⁰⁴

Néanmoins, force est de constater que cette activité reste problématique. Il est surprenant de le noter alors même que nos outils d'analyse – ceux de la critique – ont semblé allier, depuis maintenant un peu plus de vingt ans, les méthodes de la littérature à celles de l'histoire. Depuis les années 1980, la politique et l'histoire ont fait une entrée remarquée dans le domaine littéraire grâce à deux mouvements critiques encore influents, le Nouvel Historicisme (venu d'outre-Atlantique)³⁰⁵ et le Matérialisme Culturel (un mouvement plutôt britannique à son origine). La Renaissance anglaise, et plus particulièrement l'œuvre de Shakespeare, ont été les terrains de prédilection de ces mouvements, et c'est sans aucun doute

303 Anthony Burgess, *Enderby's Dark Lady*, in *The Complete Enderby* (Harmondsworth : Penguin, 1995), pp. 481-631 ; p. 627.

304 « L'histoire se joue donc là, sur ces bords qui articulent une société avec son passé et l'acte de s'en distinguer ; en ces lignes qui tracent la figure d'une actualité en la démarquant de son *autre*, mais qu'efface ou modifie continuellement le retour du 'passé' » (Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire* [Paris : Gallimard, 1975], pp. 60-61).

305 Un mouvement que nous avons déjà évoqué au chapitre précédent.

le Nouvel Historicisme qui a le plus affiché (par son étiquette déjà) un attachement à l'histoire (bien que cet attachement, nous le verrons, reste discutable). Son représentant le plus illustre, Stephen Greenblatt, reconnaît être à l'origine du terme « Nouvel Historicisme »,³⁰⁶ même si, dès la fin des années 1980, il avoue bien volontiers son embarras devant cette appellation qui suggère (faussement) qu'une nouvelle méthodologie historiographique serait désormais à l'œuvre dans le domaine des études littéraires. Surpris par le succès de cette terminologie, qu'il dit avoir choisie un peu au hasard, Greenblatt souhaite pourtant son remplacement par un autre concept, celui de « poétique de la culture », qui serait plus fidèle à son projet.³⁰⁷ Si le terme de « Nouvel Historicisme » traduit, à l'évidence, l'ouverture du champ de la littérature aux sciences humaines, il est certain que cette désignation eut moins pour effet d'introduire une méthodologie historique en littérature que d'alimenter un vaste débat de nature politique et idéologique au sein des études littéraires et plus particulièrement des études shakespeariennes.³⁰⁸

Prenant pour cible *The Elizabethan World Picture* (1943) et *Shakespeare's History Plays* (1944) de E. M. W. Tillyard, deux ouvrages qui étaient devenus des classiques, les partisans du Nouvel Historicisme et du Matérialisme Culturel allaient, pendant une bonne partie des années 1980, faire de Tillyard leur bête noire, accusant le malheureux universitaire (décédé en 1962) d'avoir fait croire à des générations d'étudiants que Shakespeare était un serviteur de « l'orthodoxie Tudor ».³⁰⁹ Les vues

306 Un terme qui date officiellement de 1982. Voir H. Aram Veeseer, « Introduction », in *The New Historicism : A Reader*, ed. H. Aram Veeseer (New York et Londres : Routledge, 1989), pp. ix-xvi ; p. xiii.

307 Voir, en effet, Stephen Greenblatt, « Towards a Poetics of Culture », in *ibid.*, pp. 1-14 ; p. 1.

308 Il est d'ailleurs permis de penser que Shakespeare servit très largement de soupape de sécurité à une frange de la critique anglophone souffrant difficilement le néo-conservatisme ambiant des années Reagan et Thatcher. Voir à ce sujet : Jonathan Gil Harris, « Historicizing Greenblatt's 'containment' : the Cold War, functionalism, and the origins of social pathology », in *Critical Self-Fashioning*, ed. Jürgen Pieters [Frankfurt am Main : Peter Lang, 1999], pp. 150-73, en particulier, p. 151.

309 Voir, à ce propos : Robin Headlam Wells, « The Fortunes of Tillyard : Twentieth-Century Critical Debate on Shakespeare's History plays », *English Studies* 5 (1985), pp. 391-403 ; Alexander Leggatt, *Shakespeare's Political Drama, The History Plays and the Roman Plays* (London and New York : Routledge, 1988), p. ix ;

de Tillyard sur Shakespeare étaient dénoncées comme conservatrices et réactionnaires, ce qui permettait de justifier l'entrée du politique et de la « subversion » (un terme très utilisé par la critique des années 80). En revanche, ce que ni les partisans du Nouvel Historicisme ni ceux du Matérialisme Culturel ne remettaient en question, c'était le tableau monolithique et quelque peu caricatural d'une société élisabéthaine empreinte « d'orthodoxie Tudor » peint par Tillyard, tableau qui, du reste, avait été sérieusement contesté dès la parution de *Shakespeare's History Plays* et qui n'avait plus cours du tout, à la fin des années 1970, chez ceux qui s'étaient intéressés de près au contexte historique des pièces de Shakespeare, sans parler, bien entendu, des historiens.³¹⁰ En effet, c'est bien de cette sombre toile de fond orthodoxe dont les partisans du Nouvel Historicisme et du Matérialisme Culturel avaient besoin pour faire ressortir Shakespeare dans toute la splendeur de son éclatante « subversion ».³¹¹

Mais il existe d'autres raisons qui expliquent l'influence tardive de Tillyard. Outre les qualités littéraires indéniables de son œuvre (en particulier *The Elizabethan World Picture*), Tillyard connut son heure de gloire à une époque où l'histoire était en grande partie déconsidérée par des études littéraires, dominées successivement par le textualisme de la Nouvelle Critique et celui de la déconstruction, qui fit prendre à une bonne partie de la critique un « tournant linguistique ». Trop contents de se débarrasser du « contexte » des œuvres de Shakespeare à peu de frais, afin de pouvoir se consacrer pleinement à des études textuelles, beaucoup d'universitaires allaient longtemps savoir gré à Tillyard de sa synthèse contextuelle. Or, il semble que, paradoxalement, le Nouvel Historicisme ait continué en partie dans cette voie, pour les raisons évoquées plus haut, et malgré son opposition au formalisme de la Nouvelle Critique et sa volonté affichée d'ouverture à tout le domaine des sciences humaines, en particulier à l'histoire.³¹²

Graham Bradshaw, *Misrepresentations : Shakespeare and the Materialists* (Ithaca and London : Cornell University Press, 1993), p. 23 et passim.

310 Voir Wells, « The Fortunes of Tillyard », pp. 391-92 ; 396-97 ; 399 ; 403.

311 Même si cette subversion, dans le cas du Nouvel Historicisme, s'avérait plutôt limitée. Voir mes remarques au sujet du Nouvel Historicisme dans la section V du chapitre précédent.

312 Sur cette ouverture et ce décroisement souhaités, voir H. Aram Veese, « Introduction », in *The New Historicism*, pp. ix-14 ; p. ix.

Les réticences exprimées par Greenblatt vis-à-vis du terme de « Nouvel Historicisme » s'expliquent également par le penchant de celui-ci et de ses partisans pour une histoire s'inspirant davantage de l'anthropologie symbolique de Clifford Geertz, Victor Turner, ou Mary Douglas, que d'une histoire économique ou sociale.³¹³ Dans la vieille lutte pour l'hégémonie entre les différentes disciplines des humanités, il était, en outre, préférable de parler de « poétique de la culture », et de placer ainsi tout le domaine culturel sous l'égide de la littérature, comme l'avait fait quatre siècles plus tôt Sir Philip Sidney dans son *Apology for Poetry*, reléguant l'histoire et la philosophie à des rangs subalternes.³¹⁴ Enfin, d'aucuns auraient pu souligner (et il s'en trouvât) que la nouveauté même de cet « historicisme » était discutable. En effet, le terme « historicisme » remontait au XIX^{ème} siècle ; il qualifiait la méthode historique développée par l'historien allemand Leopold Ranke qui, à partir de 1825, à l'université de Berlin, s'employa à fonder une science historique objective, pratiquée par des professionnels, et dont le but était de raconter les faits « comme ils s'étaient vraiment passés », *wie es eigentlich gewesen*, selon l'expression de Ranke, à partir des matériaux de l'époque étudiée.³¹⁵ Il nourrissait l'espoir de faire de l'histoire une science indépendante de la philosophie morale, à laquelle elle restait subordonnée. Rejetant les généralisations totalisantes de Hegel, qui concevait l'histoire comme le développement de l'esprit humain, Ranke voulait que chaque époque fût étudiée en fonction de ses propres spécificités. Si Ranke contribua certainement à l'émancipation de l'histoire, son degré d'objectivité ainsi que son scientisme (c'est-à-dire sa foi en la capacité de l'histoire à se transformer en science exacte) furent sérieusement remis en doute, dans les années 1920 et 1930 aux États-Unis, par ceux que l'on appela les « Nouveaux Historiens ». Charles Beard et Carl Becker soulignèrent la naïveté de certaines des thèses de Ranke, car tout discours historique comprend sa part inévitable de subjectivité, qu'il appartient à

313 Greenblatt le reconnaît explicitement dans *Practicing New Historicism* (Chicago : University of Chicago Press, 2000), p. 31. Voir également mes analyses au chapitre 2.

314 Nous reviendrons sur Philip Sidney ultérieurement.

315 Georg G. Iggers, *Historiography in the Twentieth Century, From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge* (Hanover : Wesleyan University Press, 1997), pp. 24-25. Sur Ranke, voir aussi Brook Thomas, *The New Historicism and Other Old-fashioned Topics* (Princeton : Princeton University Press, 1991), pp. 32-33.

tout historien de reconnaître.³¹⁶ L'historien écrit en effet avec ses préjugés propres un récit nécessairement sélectif qui est aussi le fruit des préoccupations de son présent. Pour Beard, citant le philosophe italien Benedetto Croce, l'histoire n'est autre « qu'une forme de pensée contemporaine sur le passé ».³¹⁷ Cela étant, ni Croce ni les « Nouveaux Historiens », comme Beard ou Becker, ne proposaient pour autant l'abandon de la méthode scientifique en histoire ; il s'agissait pour eux essentiellement de rester conscients des limites de cette méthode pour ne pas sombrer dans un positivisme ou un empirisme naïfs.³¹⁸

On mesure ainsi combien la nouveauté des problématiques mises en avant par le Nouvel Historicisme (relativité de l'histoire, de la connaissance, subjectivité du jugement, enjeux politiques de l'histoire) est toute relative.³¹⁹ A quoi doit-on alors le succès qui fut le sien ? Sans doute au

316 Voir Charles A Beard, « Written History as an Act of Faith », *American Historical Review* 39 (1934), pp. 219-229 ; p. 221 (critique de Ranke). Voir aussi Robin Headlam Wells, Glenn Burgess et Rowland Wymer, « Introduction », in *Neo-Historicism : Studies in Renaissance Literature, History and Politics*, ed. Robin Headlam Wells, Glenn Burgess et Rowland Wymer (Cambridge : D. S. Brewer, 2000), pp. 1-27 ; pp. 3-5. Fruit de la philosophie des Lumières, mais aussi de la révolte romantique contre les Lumières, l'historicisme tente de combiner positivisme et idéalisme d'une manière quelque peu critiquable (voir, sur ce point, Jacques Le Goff, *Histoire et Mémoire* [Paris : Gallimard, 1988], pp. 278-79).

317 Beard, « Written History as an Act of Faith », p. 219. Voir également, Benedetto Croce, *History as the Story of Liberty*, trad. Sylvia Spriggs (London : Allen and Unwin, 1941), p. 19.

318 La question de la subjectivité du jugement, du relativisme, mais aussi de la confusion entre histoire et fiction continua d'ailleurs à faire l'objet de discussions et de débats dans la communauté des historiens, voir, en particulier : Lawrence Stone, « The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History », *Past and Present* 85 (November 1979), pp. 3-24 ; Lawrence Stone, « History and Postmodernism », *Past and Present* 131 (August 1991), pp. 217-18 ; Patrick Joyce, « History and Post-Modernism », *Past and Present* 133 (November 1991), pp. 204-13 ; Lawrence Stone, « History and Post-Modernism III », *Past and Present* 135 (May 1992), pp. 189-94 ; Perez Zagorin, « History, the Referent, and Narrative : Reflections on Postmodernism Now », *History and Theory* 38 (1999), pp. 1-24 ; Perez Zagorin, « Rejoinder to a postmodernist », *History and Theory* 39 (2000), pp. 201-209.

319 La définition que Greenblatt donne de « l'historicisme » dans *Learning to Curse* est tirée du *American Heritage Dictionary*, une source qui, aussi respectable soit-elle, ne permet pas à Greenblatt de percevoir l'importance (malgré ses défauts) de l'historicisme de Ranke et ignore totalement les améliorations suggérées ultérieurement par les « Nouveaux Historiens » (*Learning to Curse, Essays in Early Mo-*

fait qu'il s'est longtemps présenté comme une *pratique* et non une théorie,³²⁰ ce qui lui a procuré une indéniable souplesse et a permis à tous de s'en saisir aisément sans devoir faire l'investissement d'un lourd appareil méthodologique. Ceux qui voyaient dans la littérature le reflet ou l'expression d'une époque pouvaient souscrire aisément à ce mouvement. Pour les critiques qui concevaient la littérature comme une sphère à part obéissant à ses propres règles, le pas était plus difficile à franchir, mais il n'était pas impossible, car, par le biais d'un textualisme étendu, l'histoire pouvait se concevoir comme la circulation de discours, voire de rhétoriques, comparables en bien des points à la rhétorique et aux discours qui avaient depuis longtemps (et notamment depuis la Nouvelle Critique) constitué l'objet d'étude de la critique.

Le succès du Nouvel Historicisme est dû aussi certainement à sa capacité de revenir régulièrement aux problèmes fondamentaux de la critique : le rapport entre l'acte interprétatif et le temps, la place de l'œuvre d'art dans l'histoire, la relation entre la littérature et le monde. Les études les plus influentes de ces vingt dernières années ont été écrites peu ou prou autour de ces questions.³²¹ Enfin, sous couvert

dem Culture [New York : Routledge, 1990], p. 164). « L'historicisme » tel qu'il est défini par Greenblatt est donc une sorte de caricature à laquelle il est alors facile d'opposer une fin de non-recevoir. Voir, sur ce point, Jürgen Pieters, « New Historicism : Postmodern Historiography Between Narrativism and Heterology », *History and Theory* 39.1 (2000), pp. 21-38 ; pp. 23-24. Voir aussi F. R. Ankersmit, « An Appeal from the New to the Old Historicists », *History and Theory* 42 (2003), pp. 253-70 ; pp. 253-54.

320 Cette revendication est encore réitérée dans un ouvrage assez récent que nous avons déjà examiné au chapitre précédent : Catherine Gallagher et Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism* (Chicago : University of Chicago Press, 2000). Signes de l'influence de ce mouvement, outre les nombreux articles consacrés au Nouvel Historicisme, deux ouvrages traitent de la pensée de Greenblatt lui-même (Jürgen Pieters, ed., *Critical Self-Fashioning* [Frankfurt am Main : Peter Lang, 1999], et du même auteur, *Moments of Negotiation : The New Historicism of Stephen Greenblatt* [Amsterdam : Amsterdam University Press, 2001]) ; une anthologie de ses écrits les plus célèbres vient également d'être publiée : Michael Payne, ed., *The Greenblatt Reader* (Oxford : Blackwell, 2005). A noter que cette anthologie, destinée essentiellement au public étudiant, ne propose dans son introduction aucune approche vraiment critique de la pensée de Greenblatt (contrairement aux deux ouvrages précédents).

321 Voir, à titre d'exemples, sur ces questions : Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning : From More to Shakespeare* (Chicago : University of Chicago Press,

d'interdisciplinarité et d'ouverture, le Nouvel Historisme a pu s'imposer comme une espèce de système totalisant, qui allait étendre son champ d'application bien au-delà de la littérature, à des domaines comme la politique, l'histoire ou le religieux. Cette hégémonie a conduit la Renaissance à devenir l'un des plus importants laboratoires de la critique littéraire contemporaine, ce qui a permis de considérablement dynamiser ce champ d'études, Shakespeare étant utilisé par la même occasion comme une sorte de porte-drapeau. Mais, alors même que le mouvement s'est montré très apte à poser des questions essentielles, les réponses qu'il a cherché à fournir ont été très loin de produire un consensus. Pire, elles ont conduit à des dérives : la « poétique de la culture » chère à Greenblatt a entraîné, comme nous le verrons plus loin, une esthétisation des champs du politique et de l'historique, tandis que le religieux faisait lui les frais d'une approche teintée de fonctionnalisme.³²² Outre l'influence de l'anthropologie symbolique de Geertz, il faut mentionner une ombre qui plane derrière tout le projet du Nouvel Historicisme, celle de Michel Foucault, auquel le Nouvel Historicisme emprunte cette formidable capacité à absorber tout le champ des sciences humaines : littérature, philosophie, mais aussi médecine, psychologie, sexualité.³²³ Or, si la pensée de Foucault prête à la critique anglophone sa prodigieuse force d'intégration, elle lui apporte, sans que celle-ci ne le soupçonne toujours, son lot de problèmes théoriques, produits par les éléments les plus discutables de la pensée de Foucault.

L'une des premières difficultés vient de la place accordée à la Renaissance elle-même dans les écrits de Foucault, et notamment dans *Les mots et les choses* (1966). Pour lui, l'homme n'avait pas de domaine propre à la Renaissance, et la notion même de « science humaine » n'existait pas à cette époque. L'homme fait corps avec un univers auquel

1980) ; Stephen Greenblatt, ed., *The Power of Forms in the English Renaissance* (Norman : Pilgrim Books, 1982) ; *Shakespeare Negotiations : The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Oxford : Clarendon Press, 1988) ; Richard Helgerson, *Forms of Nationhood : The Elizabethan Writing of England* (Chicago : University of Chicago Press, 1992).

322 Voir chapitre 2.

323 Cette influence fondamentale est reconnue explicitement par Greenblatt. Voir, entre autres, Greenblatt, « Towards a Poetics of Culture », p. 1, et *Shakespearean Negotiations : The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Oxford : Clarendon Press, 1988), passim.

il est enchevêtré et où le rapport entre les mots et les choses est d'ordre presque magique. Il n'y a pas cette relation de distanciation (si caractéristique de la modernité, selon Foucault) entre l'homme et la pensée sur l'homme. L'être humain n'est pas encore devenu à la fois le sujet et l'objet principal des sciences humaines. Par des affirmations devenues célèbres, Foucault plante le décor, affirmant qu'« avant la fin du XVIII^{ème} siècle, l'homme n'existait pas ». Il prend même la tradition humaniste pour ainsi dire à rebrousse-poil avec cette déclaration : « L'humanisme de la Renaissance, le 'rationalisme' des classiques ont bien pu donner une place privilégiée aux humains dans l'ordre du monde, ils n'ont pu penser l'homme ».³²⁴

Destinées à transformer radicalement les habitudes de pensée (celles touchant notamment à la réception de l'humanisme de la Renaissance), ces affirmations ne peuvent pas être prises au pied de la lettre. Nous verrons qu'il suffit de se plonger dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains pour s'apercevoir (même s'il n'est pas question de parler de « science de l'homme », bien évidemment) combien les rapports entre l'homme et l'histoire sont abordés de façon complexe et approfondie. Bien qu'occupant une place stratégique dans la pensée de Foucault, il faut bien admettre que la Renaissance reste chez lui une ébauche somme toute un peu pâle. Dans les trois premiers chapitres des *Mots et les choses*, qu'il consacre en partie à la Renaissance, on sent Foucault presque pressé d'arriver à « l'âge classique ». Ce n'est pas non plus un hasard si le tableau dont il fait une exégèse si brillante dans la première moitié de l'ouvrage – *Les Ménines* de Vélasquez – date du milieu du XVII^{ème} siècle (1657). Le Nouvel Historicisme reçoit donc de Foucault une vision schématique, pour ne pas dire en partie erronée, de la Renaissance.

Si la Renaissance conserve une valeur stratégique, l'essentiel pour Foucault est ailleurs. Il lui importe davantage d'essayer de démontrer que, *bien après* la Renaissance, l'on assiste à l'émergence progressive et paradoxale des sciences de l'homme. En effet, « l'homme apparaît avec sa position ambiguë d'objet pour un savoir et de sujet qui connaît » (323), et par ce simple fait il ne peut accéder au savoir sur lui-même

324 Michel Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines* (Paris : Gallimard, 1966), pp. 319 ; 329. Les références subséquentes à cet ouvrage seront données dans le texte.

qu'en analysant la façon dont il se représente. La représentation, précise Foucault, est en réalité « le socle » des sciences humaines : « les sciences humaines en traitant de ce qu'est la représentation (sous une forme consciente ou inconsciente) se trouvent traiter comme leur objet ce qui est leur condition de possibilité » (375). Il n'est pas anodin que le principal organe de diffusion du Nouvel Historicisme ait été une revue, fondée par Greenblatt et d'autres, intitulée précisément *Representations*.³²⁵

Ce que le Nouvel Historicisme reçoit en héritage, c'est donc aussi la notion (peu originale en elle-même) que toute science est subjective, et que l'objet de la science est révélateur des sujets qui la pratiquent. L'originalité de Foucault consiste en fait à transformer cette idée parfaitement recevable en affirmation radicale : pour lui, « les 'sciences humaines' sont de fausses sciences », car « la culture occidentale a constitué, sous le nom d'homme, un être qui, par un seul et même jeu de raisons, doit être domaine positif du *savoir* et ne peut pas être objet de *science* » (378). Foucault condamne ainsi toute connaissance empirique sur l'homme par le simple fait que cette connaissance est marquée fondamentalement par la subjectivité. Mais il n'est pas exact de dire que Foucault nie par là même tout accès au savoir. La « vérité » sur l'homme est à rechercher dans le discours produit par l'homme, qui est à la fois le sujet et l'objet de son discours. Foucault, et c'est là un trait fondamental qui va avoir d'immenses conséquences sur la critique, renvoie donc toute connaissance au domaine du langage.³²⁶

Ainsi, l'instrument principal de la dissolution des conceptions positivistes de l'homme, c'est la linguistique qui, en plus de l'ethnologie et de la psychanalyse, est censée achever de dissoudre l'homme, qui désormais n'a plus d'histoire, ou plutôt dont l'histoire est celle des efforts qu'il fait pour affirmer vainement sa positivité.³²⁷ Dans sa volonté de fuir les discours positivistes implicitement marqués par une subjectivité qui les condamne, Foucault trouve donc l'échappatoire de la linguistique : « avec la linguistique, on aurait une science parfaitement fondée dans

325 La revue fut fondée en 1983 à l'université de Berkeley.

326 Il n'est bien sûr pas le seul à le faire. Voir mes remarques sur Saussure, Barthes et Derrida au chapitre 1.

327 « L'être humain n'a plus d'histoire : ou plutôt [...] il se trouve, en son être propre, tout enchevêtré à des histoires qui ne lui sont ni subordonnées ni homogènes » (ibid., p. 380).

l'ordre des positivités extérieures à l'homme (puisqu'il s'agit de langage pur) » (392). Mais d'où vient ce langage, si ce n'est de l'homme ? La « pureté » dont nous parle ici Foucault n'est qu'illusoire ; il semble même que l'on puisse déceler ici quelques relents d'une métaphysique pourtant décriée par lui.

Il n'en reste pas moins que c'est sur cette proposition que va se construire une bonne partie de la critique influencée par le fameux « tournant linguistique » de la philosophie. Dès lors, il conviendra de souligner la « mort de l'homme » (« De nos jours on ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu » [353]), tandis que « l'homme » se verra progressivement remplacé par « le langage » dans le discours de la critique : « l'homme est en train de périr à mesure que brille plus fort à notre horizon l'être du langage » (397).³²⁸

En conséquence, dans tout le champ des sciences humaines, qu'il s'agisse de littérature ou de ce que l'on appelait traditionnellement l'histoire, il ne faudra plus parler, comme le fait Foucault dans *L'archéologie du savoir* (1969), que de « formations discursives », ces énoncés traversés par des forces lointainement humaines : « ces figures un peu étranges, un peu lointaines que j'ai appelées formations discursives ». ³²⁹ Forcée de ne pas quitter la dimension du discours, sous peine d'être taxée de positivisme (« On demeure dans la dimension du discours » [101]), l'histoire chez Foucault est vidée de ses agents (au nom du rejet d'une causalité naïve), elle devient, comme la littérature, un champ, ou plutôt, un système, traversé par des discours : « l'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers » (170).

On voit ce que la pensée de Foucault a pu apporter au champ de la recherche : elle a rendu nécessaire, ou à tout le moins souhaitable, le décloisonnement des différentes disciplines, car les « formations discursives » de Foucault se moquent bien des barrières disciplinaires et des chapelles. Elles sont aussi l'affirmation d'une ouverture fondamentale des textes, de leur infinie interdépendance (intertextualité), les discours

328 Sur l'abandon de la question du sujet chez Foucault et l'enfermement qu'il suppose dans la catégorie du discours, voir David Simpson, « Literary Criticism and the Return to 'History' », *Critical Inquiry* 14.4 (1988), pp. 721-47 ; pp. 733-34.

329 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (Paris : Gallimard, 1969), p. 105. Les références subséquentes seront données dans le texte.

parcourant la trame d'un gigantesque écheveau. Beaucoup des études les plus captivantes de ces trente dernières années ont été écrites autour de ces thèmes. Cependant, celles-ci ont peine à cacher aussi les problèmes méthodologiques qu'elles ont créés. En effet, les « formations discursives » de Foucault, ou dans leur traduction néo-historiciste, la circulation des discours et de « l'énergie sociale »,³³⁰ ont eu tendance à opérer un *nivellement* des pratiques discursives : écrire de l'histoire, ou écrire de la littérature, c'est produire dans les deux cas du discours, et comme tout discours n'est qu'une représentation, c'est tout le rapport entre la fiction et l'histoire, la littérature et le monde, qui se trouve brouillé. Derrière l'affirmation partout proclamée de la nécessité des approches interdisciplinaires, il faut bien reconnaître un malaise : celui de la *difficile articulation de l'historique et du littéraire*, une question qui, comme nous allons le voir, a des ramifications qui remontent à l'époque de Shakespeare, mais aussi bien avant. La confusion entre la fiction et le réel (le théâtre et le monde, en termes élisabéthains) est devenue un poncif de la critique sans que l'on prenne vraiment la mesure de la validité d'une telle affirmation (voir, à ce sujet, les sections III à V de ce chapitre).

En outre, tant la littérature que l'histoire ont été affectées par cet autre lieu commun de la critique : désormais, le mode d'accès privilégié à la connaissance serait le mode *local*. Toute synthèse globale de nature littéraire ou historique devient sinon impossible, en tout cas non souhaitable, car potentiellement suspecte. En effet, si les discours circulent, il ne devient plus possible de leur imposer une hiérarchie, un ordre ; il ne peut plus être question de proposer des discours généraux, totalisants. C'est du moins la théorie. En pratique, nous verrons (dans la section II) que les analyses « locales » de la critique littéraire ou historique dissimulent souvent des métadiscours et que le théâtre de Shakespeare est peut-être l'un des plus beaux exemples d'un art capable de jouer sur toute la gamme des discours, du général au très particulier, et de créer justement des interférences entre ces différents niveaux.

Par ailleurs, le triomphe du subjectivisme de Foucault (qui n'est autre qu'un relativisme radical) se traduit par l'affirmation, relayée souvent comme un automatisme par la critique contemporaine, que toute représentation du passé n'est *que* le miroir des préoccupations du pré-

330 Greenblatt, *Shakespeare Negotiations : The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, passim.

sent. L'une des conséquences d'une interprétation outrancière du post-structuralisme, c'est le *présentisme*, qui malgré les habits neufs que lui fait porter l'avant-garde de la critique actuelle (et une partie de la critique shakespearienne, comme nous le verrons dans la section VIII) n'est pas un phénomène récent, mais plutôt une posture critique que l'on trouve déjà à l'époque de Shakespeare. Le présentisme pose notamment la question de notre rapport au temps, mais aussi celui de notre accès à la connaissance. Il faudra voir dans quelle mesure les pratiques culturelles des Elisabéthains traduisent une modification de ce rapport au temps (section VII). En d'autres termes, il pourra être utile de s'interroger sur les limites du bien-fondé d'un certain nombre de concepts tels que « l'invention » du présent à la Renaissance, ou encore « la révolution historique » à laquelle les écrivains et les historiens de la Renaissance anglaise sont censés avoir contribué (section VI).³³¹ Toutes ces questions sont capitales, car elles influent considérablement sur notre appréciation de Shakespeare et de son époque, en même temps qu'elles touchent au problème crucial de nos modalités d'accès à la connaissance en sciences humaines. Enfin, il faudra chercher à définir le positionnement plus particulier du théâtre historique de Shakespeare par rapport à l'historiographie de l'époque, de même que le rôle communautaire du drame (section IX).

II

Disons-le tout de suite : l'histoire totale n'est qu'un leurre. La « totalité de tout ce qui se passe » est un « géométral qui n'est pas pour nous », comme l'écrit Paul Veyne.³³² La littérature non plus ne peut avoir de visée totalisante : elle ne peut, même lorsqu'il s'agit des deux séries de quatre pièces de Shakespeare couvrant plus de cent ans d'histoire anglaise (connues respectivement sous le nom de « Première Tétralogie » et de « Seconde Tétralogie »),³³³ prétendre à l'exhaustivité, car le théâtre

331 F. Smith Fussner, *The Historical Revolution : English Historical Thought 1580-1640* (London : Routledge and Kegan Paul, 1962).

332 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* (Paris : Seuil, 1978 [1971]), p. 62.

333 Deux termes dont l'usage s'est répandu dans la critique shakespearienne, mais qui n'étaient pas employés à l'époque. La première série de pièces composées par Shakespeare au début de sa carrière est faite des trois parties de l'histoire du règne d'Henry VI (*Henry VI, 1, 2 et 3*) et de *Richard III* (sachant que l'ordre des pièces henriciennes fait encore débat : pour certains, *Henry VI, première partie* aurait été

ne permet pas tout (c'est un art de la synecdoque). En outre, les enjeux pour un dramaturge comme Shakespeare sont de toute évidence ailleurs.

Est-ce à dire que l'on devrait renoncer définitivement à toute synthèse globale, à tout discours généralisant, à tout ce que, pour faire bref, le postmodernisme a qualifié de métadiscours ? E. M. W. Tillyard voyait dans les deux tétralogies de Shakespeare l'expression d'un « mythe Tudor » que le dramaturge aurait trouvé chez les chroniqueurs (Edward Hall et Raphael Holinshed essentiellement).³³⁴ Shakespeare, selon Tillyard, avait été influencé par ce « grand récit », cette histoire quasi providentielle, qui voyait dans la déposition du roi Richard II le début d'une malédiction imposée à l'Angleterre, que seule l'arrivée d'un souverain Tudor, Henry VII, allait permettre d'exorciser. Cette théorie fut rapidement réduite à néant, non seulement parce que les sources de Shakespeare étaient loin de livrer une version univoque de l'histoire anglaise, mais aussi parce que les pièces historiques de Shakespeare étaient elles-mêmes pétrées d'ambiguïtés, voire de contradictions, qu'elles se jouaient en partie de la diachronie, par des compressions, des ajouts d'épisodes qui n'avaient jamais eu lieu, de même qu'elles prenaient l'histoire de l'avènement des Tudor à l'envers, en commençant par la fin : la première tétralogie narrait certains des épisodes de la Guerre des Deux Roses, ceux de la deuxième tétralogie remontaient en arrière, au règne du dernier des Plantagenêt, le roi Richard II.³³⁵ En réaction à Tillyard, une bonne partie de la critique s'est montrée hostile à l'idée que Shakespeare eût pu avoir un plan d'ensemble lorsqu'il écrivit ses drames historiques.³³⁶ Plus généralement, et même au-delà de ses

composée après les parties 2 et 3). La seconde série, écrite au milieu de la carrière de Shakespeare, est composée de *Richard II*, des deux parties de *Henry IV* et de *Henry V*. D'autres dramaturges auraient collaboré à l'écriture des trois parties d'*Henry VI*. La critique n'ayant pas atteint un consensus à ce sujet, nous considérons que Shakespeare est responsable de la majeure partie des scènes de ces pièces. Notons encore que le dramaturge consacra deux autres pièces à l'histoire anglaise : *Le Roi Jean* (1596 ?) et *Henry VIII* (1613).

334 Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, pp. 36-39 ; 324-25 et passim.

335 Parmi les nombreux ouvrages qui remettent en question non seulement le mythe Tudor, mais aussi son influence sur Shakespeare, il faut citer l'ouvrage de Pierre Sahel, *La pensée politique dans les drames historiques de Shakespeare* (Paris : Didier, 1984).

336 Voir, par exemple, Mary Thomas Crane, « The Shakespearean Tetralogy », *Shakespeare Quarterly* 36 (1985), p. 295.

pièces historiques, c'est toute l'œuvre de Shakespeare qu'il convenait désormais d'analyser sous un angle plus « local », moins monologique.³³⁷ L'un des modes d'entrée privilégiés dans l'analyse fut alors l'anecdote, par laquelle il convenait de débiter, mais aussi de conclure un essai ou une étude, car celle-ci permettait d'échapper à toute généralisation et tout universalisme. L'anecdote, qui devint un trait caractéristique du Nouvel Historicisme, faisait entrer le marginal, le curieux, l'inattendu (tout ce qui avait été considéré habituellement comme *anecdotique*) dans le discours de la critique, exorcisant par là même (du moins en théorie) tout recours aux métadiscours.³³⁸ Toute analyse était locale et limitée, et n'était valable que pour le domaine spécifiquement étudié. Il ne pouvait plus être question de *Weltanschauung*, ou de « Elizabethan World Picture » à la Tillyard. On perçoit ici, bien évidemment, l'influence de la désormais fameuse définition de l'*épistémè* par Foucault, qui rejette toute synthèse globalisante : « L'*épistémè*, ce n'est pas une forme de connaissance ou un type de rationalité qui, traversant les sciences les plus diverses, manifesterait l'unité souveraine d'un sujet, d'un esprit ou d'une époque ».³³⁹

Les pièces historiques de Shakespeare ne sont pas, de toute évidence, une fresque de célébration du pouvoir Tudor. Doit-on en conclure pour autant que le dramaturge n'avait rien planifié, que le hasard a fait qu'il a produit différentes pièces sur des sujets approchants : la Guerre des Deux Roses entre les Lancastre et les York, et la fin des guerres civiles avec la chute de Richard III (les trois parties de *Henry VI* et *Richard III*) ; puis la déposition du roi Richard II par Henry Bolingbroke, l'instabilité du règne du roi Henry IV, et l'unification du pays autour de son fils, Henry V et ses victoires françaises (*Richard II*, les deux parties de *Henry IV*, *Henry V*).

337 Le mode « local » est aussi un effort, louable en soi, d'échapper aux conséquences de la dissémination du sens après la déconstruction en fixant, ne serait-ce que momentanément, le sens sur une échelle souvent micro-historique. Voir à ce sujet les analyses subtiles de Leah S. Marcus dans *Puzzling Shakespeare, Local Reading and its Discontents* (Berkeley : University of California Press, 1988), pp. 37-38.

338 Sur les enjeux de l'anecdote pour le Nouvel Historicisme, voir Joel Fineman, « The History of the Anecdote : Fiction and Fiction », in *The New Historicism*, ed. H. Arama Veenser, pp. 49-76.

339 Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 250.

Il paraît difficile d'admettre que Shakespeare n'ait pas, au moins en partie, projeté d'écrire une série de pièces sur le règne du roi Henry VI et sur la chute de Richard III. Tout semble indiquer que le climat théâtral se prêtait bien à la production de pièces en plusieurs épisodes, à l'exemple des deux parties du *Tamerlan* de Christopher Marlowe (écrites autour de 1587), qui connurent un immense succès. Tout montre aussi que Shakespeare s'était considérablement investi dans l'étude de ses sources historiques et qu'il transforma le matériau des chroniqueurs en tissant des liens entre les épisodes, en construisant et en faisant évoluer ses personnages, et surtout en instaurant un rythme narratif, le tout avec un regard qui dépassait les pièces individuellement.³⁴⁰ Sans doute serait-il plus juste de parler de composition d'une série d'épisodes, et non de l'élaboration d'une « tétralogie », terme qui sous-entend un ensemble monolithique. Encore faut-il préciser aussi que Shakespeare paraît moins assuré dans ses desseins lorsqu'il aborde la deuxième série de pièces sur l'histoire anglaise allant de *Richard II* à *Henry V*. Les liens entre ces pièces, qui sont loin d'être inexistantes, semblent moins l'expression d'une volonté de créer une véritable série ; ces drames sont composés plus individuellement.³⁴¹

Il n'en demeure pas moins que, lorsqu'on les considère dans leur ensemble, les pièces historiques de Shakespeare forment indéniablement une fresque sur l'histoire anglaise. Vues sous cet angle global, et notamment lorsqu'elles sont représentées successivement, une certaine unité se dégage de l'ensemble, ainsi qu'un élément inévitable de nationalisme. Ce fut le cas des grandes mises en scène de John Barton et de Peter Hall dans les années 1960 (*The War of the Roses*), de celle d'Adrian Noble (*The Plantagenets*) dans les années 1980, et, plus récemment, du festival de la Royal Shakespeare Company intitulé *This England : The Histories* (en 2000-2001), dont le point culminant fut la semaine de mai 2001 lors de laquelle les huit pièces furent représentées consécutivement dans la capitale britannique. Mais, alors que la série

340 Sur l'utilisation par Shakespeare de ses sources, notamment dans la première tétralogie, on pourra se reporter très utilement au travail de Dominique Goy-Blanquet, *Shakespeare's Early History Plays, From Chronicle to Stage* (Oxford : Oxford University Press, 2003).

341 Voir, à ce propos, et sur les créations « sérielles » de Shakespeare : Nicholas Grene, *Shakespeare's Serial History Plays* (Cambridge : Cambridge University Press, 2002), p. 30 ; et plus généralement, pp. 7-30 passim.

Henry VI-Richard III fut placée sous la direction d'une seule personne (Michael Boyd), la série *Richard II-Henry V* fut confiée à différents metteurs en scène, les pièces étant en outre représentées au départ dans des théâtres distincts à Stratford-sur-Avon, avant que la série de huit pièces ne soit produite à Londres. Jouant à la fois sur le global (la fresque historique) mais également sur le particulier et la différence (on employa des comédiens noirs pour interpréter un certain nombre de rôles clés, notamment celui du roi Henry VI), *This England* illustre de manière explicite l'intérêt d'intégrer à un même projet des perspectives variées, montrant comment les grands récits pouvaient se combiner à des histoires locales ou communautaires.³⁴²

Ainsi, s'il est judicieux de ne pas toujours avoir un regard englobant (et donc potentiellement totalisant), il est tout aussi intéressant de ne pas privilégier *uniquement* le mode local, au nom du rejet des métadiscours. Il suffit de se rappeler que Shakespeare lui-même pratique volontiers des *jeux d'échelles* qui font passer ses spectateurs des grands aux petits récits et inversement, au point que notre perception de chacune de ces histoires s'en trouve modifiée et enrichie.³⁴³

Plongeons-nous un instant dans le discours liminaire de *Henry IV, première partie*, discours prononcé par le souverain éponyme :

[...] Therefore, friends,
As far as to the sepulchre of Christ –
Whose soldier now, under whose blessèd cross
We are impressèd and engaged to fight –
Forthwith a power of English shall we levy,
Whose arms were moulded in their mothers' womb
To chase these pagans in those holy fields
Over whose acres walked those blessèd feet
Which fourteen hundred years ago were nailed,
For our advantage, on the bitter cross.

342 Sur ce festival, voir (entre autres) Grene, *Shakespeare's Serial History Plays*, pp. 58-62.

343 Sans parler de jeux d'échelles, Graham Holderness déclare ne pas vouloir choisir entre métadiscours et micro-récits dans l'étude des pièces historiques de Shakespeare (*Shakespeare : The Histories* [Basingstoke : Macmillan, 2000], pp. 9-10). À cet égard, je nuancerais quelque peu les propos de Paola Pugliatti (*Shakespeare the Historian* [Basingstoke : Macmillan, 1996], p. 23) en précisant que si Shakespeare pratique une « histoire à problème », il n'en écarte pas pour autant les macro-récits.

But this our purpose now is twelve month old,
[...] (1.1.18-28)³⁴⁴

De toute évidence, Shakespeare se sert de la puissance signifiante des grands récits pour ancrer sa pièce dans l'esprit de ses spectateurs. Il situe son personnage et l'univers du drame dans une temporalité historique (la fin du Moyen Âge), qui est aussi reliée subtilement au temps de la représentation, celui de l'instant présent (« now »). Mais, par ce discours liminaire, le roi Henry cherche parallèlement à inscrire sa démarche dans l'histoire chrétienne (« fourteen hundred years ago »), tout en faisant allusion à une durée plus récente (« twelve month old »), qui marque son parcours personnel. Or, c'est précisément cette triple diachronie (temps chrétien, temps historique, et temps personnel) qui subira au cours du drame la concurrence d'une temporalité toute différente, celle des micro-récits issus de ce monde de l'envers qu'est, dans la pièce, la taverne. Car, comme le fait remarquer le Prince Hal (le fils même du roi), qui navigue entre les hautes sphères du pouvoir et le monde interlope de la taverne, le temps diachronique n'a plus d'importance pour qui, à l'instar de son compagnon de débauche, Sir John Oldcastle,³⁴⁵ vit l'existence comme une bacchanale :

What a devil hast thou to do with the time of the day ? Unless hours were cups of sack, and minutes capons, and clocks the tongues of bawds, and dials the signs of leaping-houses, and the blessed sun himself a fair hot wench in flame-coloured taffeta, I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of day.
(1.2.6-12)

Cette traduction orgiaque du temps diachronique contient aussi le risque de l'enlèvement dans un présent de la jouissance qui met à mal les projets du souverain et concurrence l'histoire épique évoquée par Henry IV. Dans *Henry IV, deuxième partie*, les spectateurs continuent d'être les témoins de ces étonnants jeux d'échelles mis en valeur, comme dans la pièce précédente, par des micro-récits enchâssés dans la trame de la

344 William Shakespeare, *1 Henry IV*, in *William Shakespeare, The Complete Works*, ed. Stanley Wells and Gary Taylor, Compact Edition (Oxford : Clarendon Press, 1988), pp. 453-81 ; p. 455. Les références subséquentes seront indiquées dans le texte.

345 Que Shakespeare appellera plus tard Falstaff dans *Henry IV, deuxième partie*.

grande histoire de l'Angleterre. Reprenant à son compte la tradition, bien ancrée chez les historiens de l'époque, du recours à l'exemple classique (l'*exemplum*), Falstaff menace de saper le sérieux de l'histoire épique dans une scène qui, cette fois-ci, n'est plus un épisode de débauche, mais de bataille. Obèse et impotent, Falstaff déclare avoir terrassé un ennemi redoutable (qui, en réalité, ne lui a opposé aucune résistance) à la manière de Jules César :

[...] and here, travel-tainted as I am, have in my pure and immaculate valour taken Sir John Coleville of the Dale, a most furious knight and valorous enemy. But what of that ? He saw me, and yielded, that I may justly say, with the hook-nosed fellow of Rome, three words, 'I came, saw, and overcame'. (4.2.36-41)³⁴⁶

Dans *Henry V*, en revanche, le récit épique semble avoir repris ses droits, et les incartades des compagnons de beuverie de l'ancien prince ont en grande partie cédé la place aux vers nationalistes d'un Chœur qui ponctue le parcours héroïque du nouveau roi Henry V. Falstaff n'est plus, même si ses frasques parodiques trouvent de nouveau une expression dans les digressions du capitaine Gallois Llewellyn sur l'histoire et l'art de la guerre, des micro-récits qui menacent, un instant, de retarder l'avancée de l'armée du roi.³⁴⁷ Bavard infatigable, Llewellyn affectionne les parallèles historiques et se plaît à s'approprier les grands récits : « It is not well done, mark you now, to take the tales out of my mouth ere it is made and finished. I speak out in the figures and comparisons of it » (4.7.34-36). Il compare Henry V à Alexandre le Grand, renforçant ainsi en apparence la geste des hauts faits de Henry V. Mais le parallèle est forcé : Llewellyn se perd dans des comparaisons douteuses entre la ville natale de Henry V (Monmouth, au pays de Galles) et la Macédoine. Ce rapprochement commence à avoir un effet contraire à celui escompté lorsque Llewellyn se met à évoquer l'assassinat par Alexandre de son ami Cleitus (4.7.31). Ces dissonances involontaires ne sont pas sans ef-

346 William Shakespeare, *Henry IV, Part 2*, ed. René Weis (Oxford : Oxford University Press, 1998). Les références subséquentes seront données dans le texte.

347 Macmorris, le capitaine irlandais, refuse lui d'entrer dans une discussion historique, la priorité étant à l'action présente : « It is no time to discourse, the town is besieched ! » (3.3.48). L'édition retenue est la suivante : William Shakespeare, *King Henry V*, ed. Andrew Gurr, New Cambridge Shakespeare (Cambridge : Cambridge University Press, 1992). Les références subséquentes seront données dans le texte.

fets sur le grand récit que Llewellyn a voulu convoquer. La geste henricienne n'est jamais totalement déconstruite cependant, car les digressions de l'officier demeurent sur le mode comique, notamment lorsque Llewellyn, affublé par Shakespeare d'un fort accent gallois, se met à parler d'un certain « Alexander the Pig » (*Pig* au lieu de *Big* ; 4.7.10). Ces effets burlesques se poursuivent lorsque le capitaine gallois rencontre le roi Henry V, moment où il lui rappelle les hauts faits de ses ancêtres, un grand récit qui, sans être remis en question, subit de fortes déformations (du fait de l'accent de Llewellyn) qui viennent fortement parasiter le sens de ses propos :

Your grandfather of famous memory, an't please your majesty, and your great-uncle Edward the Plack Prince of Wales, as I have read in the chronicles, fought a most prave pattle here in France. (4.7.82-85)

La vie d'Alexandre n'est pas le seul grand récit qui se trouve « revisité par en bas » dans *Henry V*.³⁴⁸ Des allusions à la Guerre de Troie affleurent également lorsque Llewellyn compare le Duc d'Exeter à Agamemnon (3.7.5-6) ou lors du différend qui oppose le capitaine gallois au sous-lieutenant anglais Pistol, une micro-histoire burlesque, s'il en est, dans la fresque henricienne. Pistol, figure comique du *Miles gloriosus*, se voit comme un Grec affrontant un Troyen : « Ha, art thou bedlam ? Dost thou thirst, base Trojan, to have me fold up Parca's fatal web ? Hence ! I am qualmish at the smell of leek » (5.1.17-19). Cet incident presque anodin revisite pourtant l'un des mythes fondateurs de la Grande-Bretagne, celle que Henry V cherche justement tant à unir malgré ses différences (entre Anglais, Ecossais et Gallois), par le biais d'un conflit avec la France. Derrière la légende de Henry V, né à Monmouth, il y a celle véhiculée par un autre natif de cette ville, l'historien du XII^{ème} siècle Geoffrey de Monmouth, dont le récit raconte comment Brutus, un prince troyen, vint s'installer en Grande-Bretagne après la chute de Troie. Selon une étymologie légendaire, « Bretagne » venait de « Brutayne », le pays de Brutus. Sans susciter une adhésion unanime, le grand récit de Geoffrey de Monmouth était tout de même relaté chez des chroniqueurs que Shakespeare

348 « Ce sont encore des systèmes d'en haut qui sont visités par en bas » (Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [Paris : Seuil, 2000], p. 81 ; à propos justement des « jeux d'échelles »).

avait consultés : Raphael Holinshed et John Stow. L'historien William Camden, dans sa *Britannia* (1586), offrait lui une version bien différente des origines du royaume, basée sur des sources romaines plus fiables (César et Tacite en particulier). La légende de Geoffrey de Monmouth et l'histoire de Camden continuèrent néanmoins de cohabiter pendant toute l'ère jacobéenne.³⁴⁹

Il peut être opportun, à cet égard, de rappeler que Shakespeare revisita le grand récit de la Guerre de Troie environ deux ans après son *Henry V*, dans *Troilus et Cressida* (1601). Abordant la légende de Troie par le biais de l'histoire des tourments amoureux de Troilus et Cressida, Shakespeare s'appuyait bien entendu sur le précédent fameux du *Troilus and Criseyde* de Chaucer, mais bénéficiait aussi d'une toile de fond héroïque connue. Or, c'est bien cette légende troyenne qu'il semble parodier dans une pièce où les personnages manquent justement d'héroïsme et où le temps de la geste semble s'être figé dans un présent interminable. Le dramaturge nous offre donc un regard décalé sur l'histoire de la Guerre de Troie, une vision à facettes multiples qui ne renie pas totalement la légende, mais la raille sur un mode cynique ou burlesque, comme lorsque Thersite nous fait part de sa vision personnelle du monde qui l'entoure : « all the argument is a whore and a cuckold – a good quarrel to draw emulous factions and bleed to death upon. Now the dry serpigo on the subject, and war and lechery confound all! » (2.3.63-66).³⁵⁰

Comme on a pu le voir par ces quelques exemples, il convient souvent en littérature, et en particulier chez Shakespeare, d'accorder une attention égale aux petits et aux grands récits. Plutôt que d'être dénoncé d'emblée comme un discours totalisant, le « grand récit » peut être vu aussi comme une volonté de produire une perspective synthétique, même si ce « tout » n'est jamais égal à la somme de ses parties, et si le grand récit (comme, du reste, le petit récit) n'est jamais entièrement fixé. Le petit récit n'est pas non plus source de vérité absolue uniquement parce

349 Sur les origines du mythe troyen et sa popularité aux XVI-XVII^{ème} siècles, voir : Graham Parry, « Ancient Britons and Early Stuarts », in *Neo-Historicism : Studies in Renaissance Literature, History and Politics*, pp. 155-78 ; pp. 155-61 en particulier.

350 Edition de référence : William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, ed. Anthony B. Dawson (Cambridge : Cambridge University Press, 2003). Les références subséquentes seront données dans le texte.

qu'il est inscrit dans le particulier et le différent. Le sens naît en réalité de la perception de *l'écart* entre les récits (grands, petits, mais aussi parfois « moyens »), cette perception étant rendue possible justement parce qu'il y a *jeu*, parce qu'il y a *variation*.

La critique, qu'elle soit littéraire ou historique, se doit donc de prendre en compte ces jeux d'échelles, dont Shakespeare nous fournit des exemples éloquentes, et qui sont à l'œuvre à tous les niveaux de la vie sociale et intellectuelle. Il s'agit surtout de *comparer* ces perspectives, en sachant qu'elles ont le pouvoir d'influer les unes sur les autres, de s'interpénétrer, sans qu'il y ait pour cela nivellement ou que l'une soit réductible à l'autre, et que si chacune est nécessaire, aucune (même la synthèse globalisante) ne peut offrir une perspective de surplomb totale.³⁵¹ Il ne saurait donc y avoir de réfutation du macro-récit ou de la macro-analyse, comme il n'est pas non plus raisonnable de privilégier micro-récits ou micro-analyses pour des raisons idéologiques. Chacun, répétons-le, a son rôle à jouer. Dans l'analyse, comme l'écrit l'historien Jacques Revel, « la dimension 'micro' ne jouit, à cet égard, d'aucun privilège particulier. C'est le principe de la variation qui compte, non le choix d'une échelle particulière ».³⁵² Le non-respect de ce principe mène inévitablement à des dérives. C'est le cas notamment lorsque les métadiscours sont dénoncés par une critique (par exemple, le Nouvel Historicisme) qui prétend ne s'intéresser qu'au local, au particulier, et à l'étrange, mais dont le lexique trahit l'adhésion implicite à d'autres métadiscours qui finalement en viennent à constituer une orthodoxie, sans que celle-ci soit examinée de près : « bourgeois », « absolutiste », « positiviste » (utilisés négativement), ou encore « radical », « séculier », « anti-essentialiste » (employés positivement) ne sont pas, à cet égard, des qualificatifs anodins.³⁵³ Or, ce vocabulaire (issu du marxisme ou de la dé-

351 Paul Ricoeur parle ainsi de la liberté de l'historien gagnée par cette nécessaire « mobilité du regard ». (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 268).

352 Jacques Revel, « Microanalyse et construction du social », in *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, dir. Jacques Revel (Paris : Editions de l'EHESS, 1996), p. 19.

353 Les historiens, comme les littéraires, sont eux aussi menacés par ces dérives. Voir Glenn Burgess, « The 'Historical Turn' and the Political Culture of Early Modern England : Towards a Postmodern History », in *Neo-Historicism : Studies in Renaissance Literature, History and Politics*, pp. 31-47 ; pp. 32-34 en particulier ; et Perez

construction, pour prendre l'exemple des métadiscours les plus courants en histoire ou en littérature) a tendance à niveler les jeux d'échelles en proposant des scénarios préconçus, qui ne permettent pas toujours de prendre la mesure du degré de soumission *ou* de résistance des acteurs sociaux aux pressions symboliques exercées sur le plan macro-historique.³⁵⁴

III

« L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire », « L'illusion du réel et le réel de l'illusion », « Le monde du théâtre et le théâtre du monde » : autant de titres qui ont une consonance familière. Ils rappellent en effet cette mode du chiasme qui fit rage dans la critique littéraire jusque dans les années quatre-vingt-dix. Le chiasme était une façon de refuser les discours totalisants en créant des associations frappantes, sources de différence. L'idée était aussi de mettre l'accent sur l'interdisciplinarité en faisant naître des liens entre des domaines jusque-là distincts. Cependant, par un glissement qui n'a rien d'anodin, le chiasme en est venu aussi à signifier *l'identique*, et sous couvert d'interdisciplinarité, la critique littéraire est parvenue (grâce notamment à la linguistique) à affirmer sa domination sur l'histoire en mettant en avant la textualité des deux domaines : le texte étant historique et l'histoire textuelle.³⁵⁵ Que la littérature et l'histoire aient de nombreux points communs est indéniable : elles constituent toutes les deux des récits. Mais que la question de la référentialité de ces récits (de leurs rapports respectifs au réel) ne soit plus considérée comme importante provient d'un a priori méthodologique qu'il devient urgent de réexaminer. En effet, la Renaissance fourmille de ces croisements entre littérature et histoire, mais aussi entre la littérature, l'histoire et le monde. Réactivant le topos antique du *theatrum mundi*, les auteurs élisabéthains se plaisent à souligner que le monde est un théâtre et que le devoir des historiens et des poètes est de fournir une représentation de ce théâtre. Shakespeare, nous le verrons, revient souvent sur les rapports entre son

Zagorin, « Historiography and postmodernism : Reconsiderations », *History and Theory* 29 (1990), pp. 263-74 ; p. 273.

354 Cf. sur ce point Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, pp. 280-81.

355 Voir Thomas, *The New Historicism and Other Old-fashioned Topics*, p. 10.

théâtre et le monde, et il semble même que la question de la référentialité soit intégrée à sa pratique théâtrale.

Il convient donc de reposer la question de la référentialité des discours littéraire et historique, car s'il est acquis qu'il y a bien croisement entre ces deux, on ne saurait non plus se satisfaire d'une réponse qui coupe l'histoire de son référent et condamne la littérature à n'avoir aucune prégnance sur le réel. Cette réponse serait la suivante : écrire de l'histoire, ou écrire de la littérature, c'est produire dans les deux cas du discours, et comme tout discours n'est qu'une représentation, il n'y a pas de différence fondamentale entre l'histoire et la fiction. Il nous appartient maintenant de voir comment l'on a pu arriver à une telle conclusion.

Il faut revenir un instant à cette « crise de la mimésis » qui s'est déclarée pleinement au cours du XX^{ème} siècle. S'appuyant en partie sur une relecture d'un texte fondamental – *La Poétique* d'Aristote – les grands théoriciens poststructuralistes (Barthes, Foucault, Derrida, et, dans le domaine de l'histoire, Hayden White) ont remis en question l'idée d'un art qui serait à même de copier le réel par simple imitation. Alors que Platon considérait la mimésis comme une copie éloignée du vrai, Aristote tentait de réhabiliter l'art poétique, et plus particulièrement la tragédie, en montrant que la mimésis pouvait être source de connaissance et qu'à ce titre elle était comparable à la philosophie.³⁵⁶ La relecture moderne de *La Poétique*, quant à elle, a surtout insisté sur le fait que la mimésis ne s'attache pas tant à la description du réel qu'à la mise en discours du monde. Mais il s'agit essentiellement de narration, c'est-à-dire avant tout d'un « art de la construction de l'illusion référentielle ».³⁵⁷ Croire à cette illusion, ne pas comprendre que la mimésis est une construction, c'est continuer de penser que la littérature imite le monde, ce qui présuppose aussi que le langage peut copier le réel. Or, c'est bien cela que les théoriciens du poststructuralisme dénoncent : pour eux, le monde que la littérature décrit est un monde textuel qui pastiche d'autres textes et renvoie à eux, et non au réel. La littérature cesse d'être conçue comme ce miroir, cette fenêtre sur le monde ; il y a, pour employer un vocabulaire cher à Foucault, fracture entre les mots et les choses. Fou-

356 Voir Aristote, *La Poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara Genez (Paris : Belles Lettres, 1997), pp. x; xv-xvi.

357 Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun* (Paris : Seuil, 1998), p. 111.

cault dénonce précisément « la grande utopie d'un langage parfaitement transparent où les choses elles-mêmes seraient nommées sans brouillage ». ³⁵⁸ La philosophie de Derrida se veut, comme celle de Foucault, remise en question d'une conception dite « idéaliste » de la mimésis : la déconstruction s'attaque en effet à ce qu'elle juge être le mythe du langage comme « présence ». ³⁵⁹ Il n'est désormais plus possible d'adhérer à une conception de la littérature comme simple imitation du réel, ou reflet du réel. Toute tentative de mise en rapport de la littérature et du réel, ou même de l'histoire et du réel (on le verra plus loin), doit passer obligatoirement par une réflexion sur la *représentation*. Il ne saurait être question ici de prétendre faire l'économie d'une telle réflexion, bien au contraire.

Néanmoins, il faut tout de même se demander si certains correctifs ne peuvent pas être apportés au concept de représentation, notamment dans l'étude de la référentialité, qui semble trop souvent exclue du champ de la réflexion. Son exclusion est le produit d'un problème de méthode, dont il faut maintenant être pleinement conscient. Ce problème remonte aux racines du poststructuralisme, à la linguistique saussurienne, pour qui le modèle de base est le *signe*, cette entité bipolaire dont le rapport entre *signifiant* et *signifié* exclut le *réfèrent*. Étendu au domaine littéraire, ce modèle sert une narratologie qui ne peut procéder qu'à une « mise à l'index du réfèrent » du fait même du fonctionnement du signe. ³⁶⁰ Erigée en méthode d'analyse, la sémiotique a tendance à enfermer la littérature dans une sphère, car son interprétation est tributaire d'un système d'abstractions basé sur le signe. Mais c'est sur le visage de l'historiographie que le structuralisme vient déposer, comme l'écrit joliment Paul Ricœur, son « perfide baiser de mort ». ³⁶¹

La sémiotique d'origine saussurienne, couplée à l'esprit polémique du poststructuralisme, s'était déjà attaquée à l'illusion référentielle du roman réaliste du XIX^{ème} siècle. Croire que la littérature copie le réel revient à accréditer l'idée bourgeoise ou capitaliste d'un art revendiquant

358 Foucault, *Les mots et les choses*, p. 133. Voir aussi Compagnon, *Le démon de la théorie*, pp. 111-14.

359 Voir le chapitre 1 à ce sujet.

360 L'expression est de Paul Ricœur (*Temps et Récit* [Paris : Seuil, 1985], tome 3, p. 318).

361 *Ibid.*, p. 199.

un contrôle sur le réel. Roland Barthes allait étendre cette critique à l'histoire-récit, censée reposer elle aussi sur une illusion référentielle, le signifié de l'histoire cherchant à se faire passer, selon Barthes, pour le référent. Cette opération, propre, selon lui, au discours de l'histoire, produit un « effet de réel », alors qu'en vérité son discours est « un discours performatif truqué, dans lequel le constatif, le descriptif (apparent), n'est en fait que le signifiant de l'acte de parole comme acte d'autorité ».³⁶² L'histoire-récit produit alors un discours dans lequel le sujet est la victime d'un système (capitaliste) qui lui donne une illusion de contrôle sur lui-même, la nature et l'histoire.

Glissant de la sémiotique à la rhétorique des discours, mais basée sur des présupposés quasi identiques, l'attaque contre le caractère référentiel de l'histoire allait venir aussi des historiens eux-mêmes, en la personne notamment d'Hayden White. White allait souligner, à juste titre, les traits communs entre la rhétorique du récit de fiction et celle de l'historiographie, mettant en avant les procédés narratifs, mais aussi l'utilisation de *topoi* chez les historiens. Il allait, comme Barthes, montrer le caractère illusoire d'un récit historique dont l'objectivité était garantie par l'utilisation d'un style spécialisé, d'une rhétorique qui ne s'avouait pas et qui s'affirmait au contraire comme « littérale ». White dénonce précisément ce « mythe de la littéralité », qu'il décrit en des termes qui rappellent également ceux de Foucault cités plus haut : « le rêve d'un langage non-figuré, un langage qui est – autant que faire se peut – purement dénotatif ».³⁶³

Barthes et White sont habiles à souligner les aspects indéniablement autoréférentiels des discours littéraire et historique, mais leur critique ne peut que se heurter en fin de compte à une contradiction, car dénoncer l'illusion référentielle revient tout de même à accepter l'idée qu'il existe

362 Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », cité dans Ricœur, *Temps et Récit*, tome 3, pp. 322-23. Voir aussi Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Le Bruissement de la langue* (Paris : Seuil, 1984), pp. 153-74.

363 Hayden White, « Rhetoric and History », in *Theories of History, Papers Read at the Clark Library Seminar* (Los Angeles : William Andrews Clark Memorial Library, University of California, 1978), p. 7. Voir aussi, du même auteur : *Metahistory* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1973) ; « Historical Text as Literary Artifact », in *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding*, ed. R. H. Canary and H. Kozicki (Madison : University of Wisconsin Press, 1978), pp. 41-62.

bien quelque part un réel qui s'oppose à l'illusion. Au nom de quoi sinon dénonce-t-on l'illusion ? Même si l'accès à la réalité ne peut se faire que par la représentation (c'est-à-dire par l'intermédiaire d'un discours construit sur le monde), il faut se poser à un moment la question de la référentialité. Là où Barthes semble opter pour une position anti-référentielle (prenant le risque de réduire par là même la portée sur le réel de sa critique politique), White se montre plus ambigu : son insistance sur la rhétorique du discours historique peut laisser penser que celle-ci domine en partie les visées scientifiques des historiens, ou bien que le caractère scientifique de l'historiographie est nié totalement, ce qui reviendrait à transformer l'histoire en une branche de la fiction.

Dans l'article « Histoire » du *Dictionnaire philosophique*, Voltaire écrivait : « L'histoire est le récit des faits donnés pour vrais, au contraire de la fable, qui est le récit des faits donnés pour faux ». ³⁶⁴ C'est tout le poids et l'ambiguïté de ce "donné pour", employé prudemment par Voltaire, qu'il convient maintenant d'évaluer. Si Voltaire exprime bien l'opposition de façade qui existe entre l'histoire et la fiction, il sait aussi que l'histoire contient une part de fiction, de même que la fiction peut se nourrir de l'histoire. Or, ce qui distingue l'histoire de la fiction (sans jamais les séparer totalement comme nous allons le voir), c'est *la spécificité de leur référentialité*. L'histoire implique un travail, qui passe certes par une mise en discours littéraire, mais qui consiste aussi en *une analyse critique et une mise en relation* des « traces » laissées par le passé (objets, livres, documents, édifices...) et des témoignages d'êtres humains vivants ou ayant existé dans le passé. C'est ce que l'on pourra nommer, avec Paul Ricœur, « la fonction de *représentance* exercée par la connaissance historique à l'égard du passé 'réel' ». ³⁶⁵ Quant à la littérature, sa référentialité est en grande partie tributaire de sa *réception*, que cette réception soit anticipée par l'auteur, le dramaturge, dans l'œuvre (par le biais de procédés à l'adresse du lecteur ou du spectateur), et/ou qu'elle soit le fait du public (lecteurs, spectateurs). Ricœur parle de « mimésis III » ou de « *signifiance* » pour décrire l'intersection de deux

364 Voltaire, cité par Krzysztof Pomian dans *Sur l'histoire* (Paris : Gallimard, 1999), p. 84.

365 Ricœur, *Temps et récit*, tome 3, p. 203.

univers : le monde tel qu'il est configuré par l'œuvre et le monde du lecteur ou du spectateur.³⁶⁶

Cependant, ces deux types de référentialité peuvent se rejoindre, ou plutôt s'entrecroiser. Il est important de ne pas perdre de vue, à ce moment de la démonstration, les différences de visée de l'historiographie et de la littérature, afin de ne pas assimiler leur référentialité de façon simpliste. En effet, si chacune emprunte à l'autre, chacune conserve aussi une visée différente. Mais la raison profonde de ces emprunts mutuels réside dans le fait que l'histoire comme la littérature sont engagées dans des *procédés de refiguration du temps*. Dans son analyse de la trace, dans son étude du témoignage, et plus généralement dans son travail de reconstruction du passé, l'historien est forcé de faire appel aux ressources de la fiction pour imaginer le monde qu'il cherche à décrire, ou pour formuler des hypothèses *vraisemblables* sur des éléments dont il ne pourra jamais disposer.³⁶⁷ La fiction, pour sa part, emprunte à l'histoire ses méthodes de reconstruction du passé « réel » ou de la temporalité. Elle peut aussi construire d'autres passés, d'autres possibles, dans la limite d'un vraisemblable qui trouve sa mesure dans le rappel des visées de la méthode historiographique.³⁶⁸ Il est donc légitime de parler, avec Ricœur, de « *référence croisée* » entre l'historiographie et la fiction. Sans jamais confondre totalement histoire et fiction, la notion de référence croisée est particulièrement apte à décrire « cet empiètement réciproque, le moment quasi historique de la fiction changeant de place avec le moment quasi fictif de l'histoire ».³⁶⁹

La Renaissance anglaise nous fournit de nombreux exemples de références croisées, mais, parmi ceux-ci, il en est de particulièrement intéressants qui tournent précisément autour du couple comédien/personnage au théâtre. Dans ses efforts pour définir la référentialité de nature fictionnelle, Ricœur ne mentionne pas le théâtre, sans doute parce que le récit est son objet d'étude principal. Or, c'est bien autour du comédien/personnage que se noue aussi la référence croisée, puisque ce couple

366 Ibid., tome 1, p. 109 ; tome 3, p. 203.

367 Krzysztof Pomian parle ainsi du « rôle heuristique » de la fiction dans l'histoire, mais ne prétend pas pour autant que l'on doive assimiler l'une à l'autre (*Sur l'histoire*, pp. 75 ; 77-78).

368 Ricœur, *Temps et récit*, tome 3, p. 278.

369 Ibid., tome 3, p. 279. Sur la référence croisée, voir aussi *ibid.*, tome 1, pp. 123-24.

paradoxal peut être vu comme le point d'intersection du monde de la pièce et du monde réel. Outre, donc, les jeux sur la temporalité (la refiguration de la temporalité historique) et les références à une réalité extrathéâtrale, il faut compter au théâtre avec cet « agent double » qu'est le comédien/personnage qui est capable de se positionner tantôt sur une scène refigurée, tantôt sur l'autre scène, celle du théâtre du monde élisabéthain, comme nous le verrons bientôt.³⁷⁰

Il est loisible de penser que le paradoxe du comédien/personnage avait de quoi titiller les imaginations. Il suffit de se remémorer quelques anecdotes célèbres de l'époque élisabéthaine pour s'en convaincre. L'homme de loi John Manningham notait en mars 1602 cette histoire savoureuse dans ses carnets : un jour que le comédien Richard Burbage jouait au théâtre le personnage de Richard III, une spectatrice fut tellement séduite qu'elle lui proposa après la représentation de la rejoindre le soir même chez elle, le comédien devant se présenter à elle sous le nom de « Richard III ». Shakespeare, entendant cette conversation, s'en alla voir la dame et était tout à son affaire à l'arrivée de Burbage. Puis, lorsqu'il fut annoncé que Richard III était à la porte, Shakespeare fit parvenir comme réponse que William le Conquérant vient avant Richard III.³⁷¹

Autre anecdote illustrant les entrecroisements de la vie et de la scène, du théâtre et de l'histoire, celle qui figure dans le poème narratif de Richard Corbett, « Iter Boreale », qui date de 1620 environ, et qui souligne de nouveau le trouble causé par le couple paradoxal Burbage/Richard III. Corbett nous décrit en effet le moment dans son périple à travers l'Angleterre où l'un de ses guides, « emplis de bière brune et d'histoire » (« full of *Ale* and *History* »), se mit à raconter la bataille de Bosworth lors de laquelle le roi Richard III fut défait. Cet homme était même capable de désigner l'endroit où le comte de Richmond se tenait et où Richard III fut blessé mortellement, mais son savoir historique semblait surtout lui venir du théâtre, car, écrivit Corbett, il commit un lapsus révélateur : « he mistooke a Player, for a King. / For when he would

370 Voir la section X du présent chapitre.

371 « William the Conqueror was before Richard the Third ». Voir, entre autres, sur cette anecdote et sa portée : Douglas Bruster, *Shakespeare and the Question of Culture : Early Modern Literature and the Cultural Turn* (New York : Palgrave Macmillan, 2003), pp. 82-83.

have sayd, King *Richard* dyed, / And call'd a horse, a horse ; he, *Bur-bidge* cry'de ». ³⁷²

La première anecdote montre avec brio quels effets spectaculaires peuvent être produits, dans une histoire certainement en grande partie inventée, par l'utilisation d'un référentiel historique (notamment lorsqu'un auteur et comédien comme Shakespeare est censé s'en emparer). La seconde décrit, au contraire, le surgissement du fictionnel (par l'entremise du comédien/personnage) dans l'explication historique. Il s'agit ici sans doute de souligner en passant la part de fiction dans l'histoire, *mais aussi* d'insister sur le trouble comique du jugement d'un homme qui veut jouer à l'historien et qui, sous l'effet de l'alcool, en vient à confondre le théâtre et l'histoire.

Si les références croisées semblent naître spontanément dans les deux anecdotes que nous avons relatées, d'aucuns s'essayèrent volontairement à cet art de l'enchevêtrement de l'histoire et de la fiction. Parmi les dramaturges, Ben Jonson ajouta des notes historiques à l'édition imprimée de sa pièce romaine sur la chute de Séjan, favori de l'empereur Tibère (*Sejanus his Fall* [1603 ; publiée en 1605]). Parmi les poètes, Michael Drayton s'inspira des ouvrages des historiens, tels que le *Britannia* de William Camden, pour mettre en vers son *Poly-Olbion*, une fresque historico-géographique sur l'Angleterre en dix-huit livres (dont le premier fut publié en 1613, l'intégralité en 1622), pour laquelle l'historien du droit John Selden allait fournir des notes de bas de page et des illustrations. Drayton fit un émule, en la personne du poète et homme d'Eglise William Slatyer (1587-1647), qui décida de produire un poème narratif sur les règnes des rois d'Angleterre, *Palae-Albion* (1621). Slatyer pensait que la poésie devait imiter l'histoire (« Poesie should shadow historie »), car ces deux arts cherchaient à tirer des leçons du passé. Slatyer lui aussi allait ajouter des notes savantes à son récit, qui lui valurent même l'admiration de l'historien William Camden. ³⁷³

372 Richard Corbett, « Iter Boreale », in *The Poems of Richard Corbett*, ed. J. A. W. Bennett and H. R. Trevor-Roper (Oxford : Clarendon Press, 1955), pp. 31-49 ; p. 43, vers 350-52.

373 Ces développements sont inspirés de l'ouvrage de D. R. Woolf (*The Idea of History in Early Stuart England* [Toronto : University of Toronto Press, 1990], p. 77), d'où sont également tirés les propos de Slatyer.

Mais l'alliance de la poésie et de l'histoire n'était pas toujours chose aisée. Drayton lui-même recommença plusieurs fois l'écriture de *Piers Gaveston*, son poème historique sur le règne d'Edouard II, tant il en était insatisfait. Drayton et Jonson n'eurent pas non plus des mots très tendres pour le poète et dramaturge Samuel Daniel qui avait tant œuvré pour unir la poésie à l'histoire, notamment dans *The First Four Books of the Civil Wars*, un poème historique sur la Guerre des Deux Roses publié en 1595. Drayton lui reprochait sa trop grande attention aux détails, ce qui faisait de lui un historien qui aurait écrit en vers (« too much historian in verse »). Jonson, avec un brin de condescendance, se moquait quant à lui de l'absence de batailles dans un poème sur la Guerre des Deux Roses (« Daniel wrott civil wars & yett hath not a battle in all his Book »), ce qui constituait sans doute à ses yeux un critère d'in vraisemblance. Il lui faisait aussi le reproche d'être, au bout du compte, un bien piètre poète (« a good honest man but no Poet »).³⁷⁴

IV

L'art de la référence croisée était difficile notamment lorsque l'on cherchait à le cultiver pour créer une sorte de genre hybride, de nature poético-historique. C'est qu'à l'échelle d'une œuvre entière les problèmes liés aux différences de visée de l'histoire et de la fiction commençaient à se faire sentir, au point que l'on puisse reprocher à cette poésie historique de manquer d'imagination, ou bien à cette histoire poétique de manquer de référentialité historique, selon les points de vue.

Il existait néanmoins un *topos* extrêmement populaire dans son emploi à la Renaissance, qui pouvait fournir aux poètes et aux historiens un terrain commun, celui du *theatrum mundi*.³⁷⁵ Depuis l'Antiquité, l'histoire avait été vue comme ce vaste théâtre où la volonté des dieux, et les hasards de la Fortune, venaient infléchir le cours de la vie des

374 Drayton, « To Henry Reynolds », et Jonson, « Conversation with Drummond of Hawthornden », cités dans *ibid.*, p. 78.

375 Voir, sur la version littéraire de ce *topos* : Richard Bernheimer, « Theatrum Mundi », *Art Bulletin* 38 (1956), pp. 225-47. Harriett Bloker Hawkins, « 'All the World's a Stage' : Some Illustrations of the Theatrum Mundi », *Shakespeare Quarterly* 17.2 (1966), pp. 174-78. Howard D. Pearce, « A Phenomenological Approach to the Theatrum Mundi Metaphor », *PMLA : Publications of the Modern Language Association of America* 95.1 (1980), pp. 42-57.

hommes. Cette idée se perpétua à la Renaissance, à la différence que, selon certains des lieux communs de l'époque, l'histoire était conçue plus directement comme l'expression de la Providence divine, et qu'il était du devoir des auteurs chrétiens, fussent-ils historiographes ou poètes, de donner une visibilité à cette Providence dans leurs œuvres. La volonté de Dieu étant universelle, l'historiographie devait tendre aussi vers des comptes rendus dont la visée était englobante. *The Theatre of Gods Judgements* (1612) nous fournit, à cet égard, un exemple éloquent, ne serait-ce déjà que par son titre. Dans cet ouvrage, Thomas Beard souligne la nécessité de l'histoire, car c'est elle qui donne une *visibilité* véritable aux actions de Dieu dans le théâtre du monde : « Wherefore they deserve great praise and commendations that have taken paines to enroll and put in writing the memorable acts and occurrents of their times, to communicate that fame to their posteritie : for there the high and wonderfull works of God do most clearly, *and as it were to the view, present themselves*, as his justice and providence [...] ».³⁷⁶ Mais l'auteur qui exprima le mieux l'idée du monde comme théâtre, et montra les efforts des historiens pour tenter de rendre compte de cette vaste scène, fut sans doute Walter Raleigh dans *The History of the World* (1614), ouvrage dont la visée est elle aussi totalisante (même si Raleigh ne vint jamais à bout de son histoire universelle). Sans échapper tout à fait aux poncifs, Raleigh parle d'un monde dans lequel chacun a un rôle qui lui est attribué par Dieu, ce grand metteur en scène : « For seeing God, who is the Author of all our tragedies, hath written out for us, and appointed us all the parts we are to play : and hath not, in their distribution, beene partiall to the most mighty Princes of the world [...] ».³⁷⁷

Pourtant, l'œuvre de Raleigh, traversée par de nombreuses contradictions, se faisait aussi l'écho par moments d'un certain scepticisme. Car, comment prétendre rendre compte efficacement de ce vaste théâtre du monde si l'on n'a pas le point de vue de son architecte, ou plus précisément de son divin auteur et metteur en scène ? C'est bien un aveu de cette nature (contredisant en partie le projet ambitieux de Raleigh) qui semble s'exprimer ici : « Man I say, that is but an Idiot in the next cause

376 Je souligne. Thomas Beard, *The Theatre of Gods judgements* (London : Adam Islip, 1612), sig. B1^r. S.T.C. : 1660.

377 Walter Raleigh, *The History of the World*, ed. C. A. Patrides (London : Macmillan, 1971), p. 70.

of his owne life, and in the cause of all the actions of his life [...] ».³⁷⁸
On perçoit dans cette affirmation une tension entre une histoire à visée totalisante et un scepticisme chrétien pour qui seul Dieu peut offrir une position de surplomb, tension qui traverse de part en part toute l'historiographie à la Renaissance, malgré, comme nous le verrons, le développement en parallèle d'une réflexion sur la référentialité en histoire.

Sans doute aussi pour vanter les mérites de leurs propres travaux, certains hommes de lettres de la Renaissance avaient comparé le lecteur d'un récit historique au spectateur d'une tragédie, confortablement assis sur son siège, jouissant d'un point de vue imprenable sur les vicissitudes du monde, et bénéficiant donc d'une position de surplomb comparable (ou presque) à celle du Créateur. Pour l'humaniste Simon Grineus, l'histoire ou le théâtre offraient en fait moins une position de surplomb par rapport au *theatrum mundi* qu'ils ne mettaient le lecteur ou le spectateur à une distance confortable, leur permettant ainsi de parvenir à une sorte de *catharsis* : « What can be thought more pleasaunt or profitable, than sytting as it were in the Theatre or Stage of mans life (the whiche an Historye hath most exquisitely furnished in all points, and to all ententes and purposes) to be made ware and wyse at the perilles of other men, without any daunger on his own behalfe? »³⁷⁹

Malgré les ambiguïtés ou les difficultés méthodologiques dont il pouvait être la source, le *topos* du *theatrum mundi* fournissait de toute évidence une justification, et un modèle épistémologique, à des arts, comme l'histoire ou le théâtre, pour lesquels la référentialité et plus généralement la nature même de la représentation du réel (la mimésis) étaient des questions qui ne cessaient de se poser. Depuis Platon, on le sait, la poésie et le théâtre souffraient de l'opinion selon laquelle ils n'offraient qu'une copie du vrai. Or ces arguments sur le caractère peu recommandable de la mimésis théâtrale avaient régulièrement refait surface dans les écrits des radicaux religieux ou des polémiques iconoclastes, soucieux de protéger le public de spectacles jugés immoraux.

378 Ibid., p. 73. Voir, à la section IX, mes analyses sur le scepticisme chrétien et sur l'influence qu'il exerça sur les méthodes des historiographes de la Renaissance.

379 Simon Grineus, *De utilitate legendae historiae* (1531), qui figure en préface à la traduction d'Arthur Golding de *Thabridgment of the Histories of Trogus Pompeius* (London : Thomas Marshe, 1564), sig. a1^r, S.T.C. : 24290.

S'inspirant de l'œuvre de Philip Sidney, *A Defence of Poetry* (qui elle-même était fortement influencée par la réhabilitation de la mimésis opérée par Aristote dans sa *Poétique*), le dramaturge Thomas Heywood publia en 1612 *An Apology for Actors* pour répondre à ces attaques. Dans un poème placé en exergue de son traité, Heywood se sert du *topos* du *theatrum mundi* pour asseoir sa défense du théâtre et de son utilité sociale, voire existentielle. En effet, si le monde est un théâtre (Heywood nous livre une description détaillée de ce monde dont Dieu est l'unique spectateur, ainsi que des multiples ressemblances entre le monde et la scène), l'art dramatique s'en trouve aussitôt justifié. Par le biais de l'analogie entre le monde et la scène, il devient impossible de remettre en question le théâtre, car ce serait nier le monde lui-même :

The world's a Theater, the earth a Stage,
Which God, and nature doth with Actors fill,
Kings have their entrance in due equipage,
And some there parts play well and others ill.
[...]
If then the world a Theater present,
As by the roundnesse it appears most fit,
Built with starre-galleries of hye ascent,
In which *Jehove* doth as spectator sit,
And chiefe determiner to applaud the best,
And their indeavours crowne with more then merit.
And their evill actions doomes the rest.
To end disgrac't, whilst others praise inherit.
He that denyes then Theater should be,
He may as well deny a world to me.³⁸⁰

On voit combien la représentation du monde est tributaire du théâtre, et combien le fait de nier l'art dramatique (dont la fonction est de générer cette représentation) revient en réalité à priver les êtres humains des moyens de comprendre le monde. Pour Heywood, le théâtre a une fonction heuristique, tout comme chez Raleigh la métaphore du *theatrum mundi* permet à l'historien d'aborder avec une certaine distance les vicissitudes de l'existence. En comparant les changements de la Fortune aux changements de costumes au théâtre (les acteurs sur les deux scènes

380 Thomas Heywood, *An Apology for Actors* (1612), intro. et notes J. W. Binns (New York : Johnson Reprint, 1972), sig. a4^v.

étant nus sous leurs costumes dans les deux cas), Raleigh avait établi lui aussi un rapport intime entre le théâtre et le monde : « Certainly there is no other account to be made of this ridiculous world, than to resolve, That the change of fortune on the great Theater, is but as the change of garments on the lesse. For when on the one and the other, every man weares but his owne skin ; the Players are all alike ».³⁸¹

Il est indéniable que le *topos* du *theatrum mundi* exerça également une influence sur l'architecture des théâtres élisabéthains, et en particulier sur le plus célèbre d'entre eux, le théâtre du Globe. Celui-ci fut édifié en utilisant les charpentes d'un ancien théâtre, The Theatre. Ce dernier était censé évoquer les amphithéâtres romains et, comme eux, The Theatre était un théâtre en rond, qui se prêtait bien, comme en témoigne le passage cité plus haut de Heywood, à d'éventuelles associations avec le monde (« If then the world a Theater present, / As by the roundnesse it appears most fit »). Le théâtre du Globe, qui fut le lieu de représentation principal de la compagnie de Shakespeare de 1599 à 1608,³⁸² continuait d'évoquer la circularité du monde tout en soulignant les correspondances entre le microcosme du théâtre et le macrocosme du monde (le plafond du dais qui surplombait la scène était, par exemple, décoré d'étoiles, évoquant ainsi la voûte céleste).³⁸³ Il est évident que le passage célèbre de la comédie de Shakespeare *Comme il vous plaira* (1599–1600), lors duquel Duke Senior et Jaques évoquent le théâtre du monde, fut écrit tout spécialement pour souligner ces analogies (« All the world's a stage, / And all the men and women merely players » [2.7.139-40]).³⁸⁴

381 Raleigh, *The History of the World*, p. 70. Le thème de la politique comme théâtre sort du cadre de la présente étude. Rappelons seulement que l'on peut admirer chez Thomas More l'application de l'illusion théâtrale au théâtre du politique dans *The History of King Richard III* (ed. J. Rawson Lumby [Cambridge : Cambridge University Press, 1883], p. 79 en particulier).

382 Après ces dates, il fut utilisé en été seulement, les comédiens jouant dans le théâtre fermé de Blackfriars en hiver.

383 Voir : Gabriel Egan, « Globe theatre », in *The Oxford Companion to Shakespeare*, ed. Michael Dobson and Stanley Wells (Oxford : Oxford University Press, 2001), p. 166. Egan déclare cependant que la devise « Totus Mundus Agit Histriomum » n'était pas celle du Globe, contrairement à ce qui est affirmé communément. Voir aussi : Jonathan Hart, *Theater and World* (Boston : Northeastern University Press, 1992), pp. 99 ; 150 et passim.

384 L'édition retenue est celle des œuvres complètes : William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. Stanley Wells and Gary Taylor, Compact Edition (Oxford : Clar-

Loin de constituer un simple poncif sur la vie comme théâtre, ce passage maintes fois cité montre aussi combien à travers le mode analogique le théâtre œuvre puissamment à la refiguration du temps, comme l'illustre le discours de Jaques sur les sept âges de l'homme. C'est justement du fait de ce travail de refiguration de la temporalité que le théâtre est proche des méthodes de l'histoire. D'ailleurs, mettant à profit le double sens du mot « history » à l'époque élisabéthaine (récit historique / récit fictif), Jaques conclut justement sa description des sept âges de l'homme en parlant de « this strange, eventful history » (2.7.164). De même, lorsque le temps humain ne semble plus offrir au personnage éponyme de la tragédie de *Macbeth* (1606) qu'une répétition de lendemains dénués de tout sens (« Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow » [5.5.18]), Shakespeare lui fait choisir précisément le théâtre, cet art fragile de l'éphémère construit sur du dérisoire, pour évoquer le tourment de son existence :

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (5.5.23-27)³⁸⁵

En reprenant le lieu commun du monde comme théâtre, les historiens de la Renaissance anglaise cherchèrent un cadre général, hérité de l'Antiquité, qui pouvait être rendu compatible avec la pensée chrétienne, un cadre qui pouvait justifier la position de surplomb d'une discipline en plein essor, mais aussi en pleine exploration de ses méthodes. Le *theatrum mundi* allait se prêter aux généralisations moralisantes sur l'histoire et le destin des hommes, et en ce sens il était bien adapté aux visées d'une historiographie qui pouvait se concevoir comme un *ars memoriae*, une réserve d'exemples, certes ancrés dans une historicité, mais aussi à valeur universelle. Le *topos* avait pourtant ses limites, et s'il pouvait fournir une justification toute trouvée aux historiens, bien peu finalement

endon Press, 1988). Moins développée, et plus proche du lieu commun, la métaphore du *theatrum mundi* avait été employée auparavant par Antonio dans *Le Marchand de Venise* (1596-98) : « I hold the world but as the world, Graziano / A stage where every man must play a part, / And mine a sad one » (ibid., 1.1.77-79).

385 L'édition retenue pour *Macbeth* est celle des œuvres complètes (citée plus haut).

à la Renaissance allaient concevoir leur récit comme la simple répétition sur des scènes différentes d'une même tragédie. Au contraire, l'historiographie élisabéthaine n'eut de cesse de raffiner ses méthodes, de réfléchir sur la nature propre de sa référentialité : sa production, parfois contradictoire il faut le reconnaître, est néanmoins riche en avancées scientifiques, dont il faudra rendre compte bientôt.

Quant au théâtre, plus que tout autre art, il pouvait recourir au *topos* du *theatrum mundi* pour rappeler quel riche rôle social il avait à jouer en permettant aux hommes de s'appréhender et de se transformer. Le théâtre élisabéthain assumait à cet égard pleinement sa fonction, et il n'est besoin que de penser, par exemple, à ce Prologue à la pièce allégorique de John Lyly, *Midas* (1589 ; publiée en 1592) pour en être persuadé : le Prologue décrit en effet le défi à relever par un théâtre visiblement conscient de son devoir de représenter le monde élisabéthain dans toute sa richesse et sa bigarrure, d'autant plus que cette demande expresse lui vient directement de son public :

Traffic and travel hath woven the nature of all nations into ours, and made this land like arras, full of device, which was broad-cloth, full of workmanship. Time hath confounded our minds, our minds the matter, but all cometh to this pass, that whatheretofore hath been served in several dishes for a feast is now minced in a charger for a gallimaufrey. If we present a mingle-mangle, our fault is to be excused, because the whole world is become an hodgepodge.³⁸⁶

Le théâtre élisabéthain affirme ainsi sa capacité d'absorption et de métamorphose du réel, une transformation qui pouvait être aussi surprenante et multiple que le monde représenté. Mais il s'agit bien de *transformation* et non de simple imitation. A ceux qui pourraient se contenter d'une mimésis naïve, Hamlet adresse ces quelques recommandations sur l'objet même du théâtre : « the purpose of playing whose end, both at the first and now, was and is to hold as 'twere the mirror up to Nature to show Virtue her feature, Scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure' ». ³⁸⁷ Il faut rappeler, bien sûr, qu'il s'agit là de l'opinion d'un personnage de théâtre et qu'il est délicat

386 John Lyly, *Midas*, in *Gallathea and Midas*, ed. Anne Begor Lancashire (London: Edward Arnold, 1970), pp. 75-161 ; p. 79, lignes 13-22.

387 William Shakespeare, *Hamlet* [1600-1601], ed. Ann Thompson and Neil Taylor, Arden Shakespeare (London : Thomson Learning, 2006), 3.2.20-24.

de vouloir attribuer ces propos à Shakespeare lui-même. Néanmoins, on peut reconnaître dans la réplique d'Hamlet des traits qui sont présents dans la dramaturgie shakespearienne, de même qu'ils sont communs aussi, dans une certaine mesure, au théâtre élisabéthain. Le premier de ces traits est une attention accordée à l'imitation de la Nature, fonction classique de la mimésis théâtrale qui, depuis l'Antiquité, rapproche l'art poétique de la peinture (cf. le *ut pictura poesis* d'Horace).³⁸⁸ Mais cette fonction d'imitation est couplée à une visée morale ou éthique (« hold as 'twere the mirror up to Nature to show Virtue her feature, Scorn her own image' ») : il est question, comme chez les historiographes, d'offrir un spectacle exemplaire, dans le domaine de la vertu (« Virtue ») ou dans celui du vice (« Scorn »).³⁸⁹ Il y a donc déjà transformation. Cependant, la transformation ultime consiste en *une réfiguration de la temporalité par le théâtre*, le théâtre restituant aux spectateurs l'image (« form ») et l'impression (« pressure ») du temps humain, tel que la scène l'a façonné. Shakespeare, comme nous allons le voir maintenant, va bien au-delà de la simple analogie entre le théâtre et le monde. Il pose la difficile question de la mimésis en exploitant toutes les ressources de l'économie du visible et en montrant par quels moyens son théâtre construit son rapport avec le monde de l'histoire : le rapport que ses drames nouent avec le temps, avec le passé, implique obligatoirement l'établissement d'une relation complexe avec les spectateurs, avec leur monde et leur vécu. Jamais Shakespeare ne brise les liens avec le monde de son public : il joue constamment sur l'interpénétration de ces deux mondes. Dans son art de la scène, Shakespeare travaille sur la référentialité avec un matériau vivant, les comédiens, ce qui lui permet, comme nous allons le découvrir, de jeter des ponts vers « l'avoir-été », à l'instar de l'historien.

V

Dans *A Defence of Poetry*, un court traité inspiré de la *Poétique* d'Aristote, écrit autour de 1579-80 et publié la première fois en 1595, Philip Sidney voyait la scène comme la fille inconvenante et mal édu-

388 « la poésie est comme la peinture ».

389 On peut penser, à cet égard, à toute la tradition des « Miroirs des Princes », comme le *Mirror for Magistrates* (1559), qui exerça une influence sur plusieurs dramaturges élisabéthains, dont certainement Shakespeare.

quée de l'art poétique (« like an unmannerly daughter showing a bad education, causeth her mother Poesy's honesty to be called in question »).³⁹⁰ Sidney déplorait le fait que le théâtre de son temps ne se pliât pas aux fameuses unités de temps, de lieu, et d'action préconisées par Aristote. Il ironisait à l'envi dans son traité sur la rupture de ces unités par les dramaturges élisabéthains, soulignant l'invraisemblance de leur théâtre (65-67). Ce théâtre, en réalité, ne correspondait pas aux idéaux esthétiques et moraux de Sidney, lui qui prônait un art poétique fondé sur la vraisemblance. En effet, selon Sidney, la poésie vise le vraisemblable, et non le vrai, et c'est pour cela qu'à la différence de l'historien, le poète ne ment jamais (52-53).

Sidney balayait d'un revers de la main la question du rapport entre le théâtre et le monde, entre la scène et le réel, en suggérant que si un écart pouvait se faire sentir entre le monde du théâtre et le théâtre du monde, cela était sans doute dû au fait que les dramaturges ne respectaient pas les unités classiques. Shakespeare, quant à lui, préféra entrer de plain-pied dans le débat artistique et épistémologique que Sidney cherchait à éviter, en faisant en sorte que ses spectateurs s'interrogent justement sur l'écart entre le monde de la pièce et le monde réel, entre le monde que le théâtre cherchait à mettre en scène et la pratique de cette mise en scène. Il existe même chez Shakespeare un véritable *besoin*, semble-t-il, de poser la question des liens entre la pratique théâtrale et le monde.³⁹¹

C'est par le biais de l'humour que Shakespeare aborde ces questions dans *Le Songe d'une nuit d'été* (1595-96). Dans une sous-intrigue très connue, le dramaturge met en scène une troupe de comédiens amateurs composée d'artisans bien décidés à créer leur propre adaptation d'une pièce racontant l'histoire de Pyrame et Thisbé. Shakespeare montre avec délectation les tâtonnements de ces comédiens en herbe dans le domaine des conventions théâtrales. Une grande partie du comique de ces scènes tient au fait que les artisans ont peine à apprécier les limites de l'illusion théâtrale et du monde réel. Si la mimésis des artisans est grossière,

390 Philip Sidney, *A Defence of Poetry*, ed. J. A. Van Dorsten (Oxford : Oxford University Press, 1966), p. 69. Les références subséquentes seront données dans le texte.

391 Voir, à ce sujet, la très éclairante étude de Robert Weimann, *Author's Pen and Actor's Voice, Playing and Writing in Shakespeare's Theatre* (Cambridge : Cambridge University Press, 2000), p. 70 et passim.

Shakespeare montre cependant en passant qu'elle s'appuie au départ sur la nature. Elle est, en outre, moins naïve qu'il n'y paraît au premier abord, car la représentation se construit sur un double mouvement : un mouvement qui, dans un premier temps, va du réel vers le théâtre, les artisans faisant de la nature leur théâtre (« QUINCE : Pat, pat ; and here's a marvellous convenient place for our rehearsal. This green plot shall be our stage, this hawthorn brake our tiring-house, and we will do it in action as we will do it before the Duke ». [3.1.2-5]), pour ensuite s'inverser du théâtre vers le réel, les artisans se posant la question de la vraisemblance de cette transformation et de la pertinence de leurs choix de mise en scène pour les spectateurs.³⁹² Par cet entrecroisement de perspectives, celle proposée par le spectacle des artisans, et celle des spectateurs (sur scène et dans la salle), qui s'efforcent finalement d'oublier les lacunes les plus criantes de la représentation, le théâtre rejoint le monde, au sens où il est aussi produit par le public.³⁹³

Même lorsqu'elle était écrite pour le théâtre du Globe, une pièce comme *Henry V* (1599) de Shakespeare, dont le dessein était de mettre en scène les exploits guerriers d'un roi conquérant, pouvait se heurter d'emblée à l'immensité de son sujet épique. La fresque de Shakespeare aurait pu facilement prêter le flanc aux critiques ironiques de Sidney vis-à-vis d'un art dramatique qui n'a pas les moyens de représenter la trop vaste scène de l'histoire : « in the meantime two armies fly in, represented with four swords and bucklers : and then what hard heart will not receive it for a pitched field ? ». ³⁹⁴ Comme en écho à cette critique potentielle, et sans doute parce qu'il a un sens dramatique exercé, Shakespeare ne cache pas *l'écart* criant qui existe entre la représentation et le monde qu'elle aspire à figurer, notamment lorsqu'il s'agit de mettre en scène la bataille d'Azincourt avec quatre ou cinq malheureux fleurets ébréchés :

And so our scene must to the battle fly,
Where (O for pity !) we shall much disgrace,
With four or five most vile and ragged foils

392 L'édition de référence est la suivante : William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, ed. Peter Holland (Oxford : Clarendon Press, 1994).

393 Il y a, bien sûr, deux niveaux de spectacle : Thésée et les spectateurs sur scène nous renvoient l'image de nous-mêmes comme spectateurs, et, tout en pointant les lacunes du théâtre, ils nous invitent aussi à les transcender.

394 Sidney, *A Defence of Poetry*, p. 65.

Right ill disposed in brawl ridiculous,
The name of Agincourt. Yet sit and see,
Minding true things by what their mockeries be.³⁹⁵

Ce Chœur de l'acte 4 de *Henry V* prend cependant soin de rappeler aux spectateurs le rôle qui leur a été dévolu dès le début de la pièce : celui de compléter par leur imagination le spectacle nécessairement limité de la scène (« Yet sit and see, / Minding true things by what their mockeries be »). En effet, le Prologue de *Henry V* avait tenté d'esquisser d'emblée les termes nouant le théâtre, ses spectateurs, et l'histoire racontée. Dans ses vers liminaires, on trouve l'expression d'un désir idéaliste d'une mimésis parfaite, d'une analogie confinant à la fusion entre le monde et le théâtre, la scène étant un royaume, dont les princes seraient les acteurs et les monarques les spectateurs :

CHORUS :
O for a muse of fire, that would ascend
The brightest heaven of invention,
A kingdom for a stage, princes to act,
And monarchs to behold the swelling scene. (Prologue, 1-4)

Cette « Muse de feu » aurait pu être Cléo (la Muse de l'Histoire), mais après cette envolée lyrique (qui est en réalité une posture assumée) Shakespeare ménage habilement une retombée, le regard se tournant précisément vers les gens de théâtre (et implicitement vers l'auteur), c'est-à-dire tous ceux qui ont osé aborder un sujet qui, nous dit le Prologue, les dépasse.³⁹⁶ Shakespeare creuse volontairement le fossé entre les conditions de la représentation et le monde que celle-ci prétend représenter :

[...] But pardon, gentles all,
The flat unraisèd spirits, that hath dared,
On this unworthy scaffold, to bring forth

395 L'édition de référence est la suivante : William Shakespeare, *King Henry V*, ed. Andrew Gurr, New Cambridge Shakespeare (Cambridge : Cambridge University Press, 1992), p. 149 ; 4.0.48-53. Les références subséquentes seront données dans le texte.

396 L'auteur est d'ailleurs mentionné explicitement par le Chœur final de la pièce : « Thus far with rough and all-unable pen / Our bending author hath pursued the story, / In little room confining mighty men » (5.3.1-3).

So great an object. Can this cockpit hold
The vasty fields of France ? Or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt ? (Prologue, 8-14)

En soulignant le fossé séparant la scène du Globe de la scène de l'histoire, il ancre paradoxalement, par le biais de cet aveu d'impuissance (la mimésis totale étant impossible), son théâtre dans l'histoire, c'est-à-dire dans les conditions réelles de la représentation : celle-ci est jouée non par des créatures idéalisées (ces princes-comédiens évoqués plus haut), mais par ces pauvres acteurs (« The flat unraisèd spirits ») sur un échafaud de bois (« this unworthy scaffold » ; « this wooden O ») qui ressemble plutôt à une arène pour combat de coqs (« this cockpit »). C'est bien à l'espace matériel, dans lequel les spectateurs ont pris place, que le théâtre renvoie, ainsi qu'à ces êtres de chair et d'os, ces êtres historiques, que sont les gens de théâtre. Ayant creusé l'écart, le Prologue de Shakespeare peut maintenant continuer d'initier le spectateur au rôle que lui aussi devra jouer. Car qui d'autre, sinon lui, sera capable d'éprouver cette oscillation, si caractéristique de l'art dramatique, entre la réalité de la représentation (ses conditions matérielles, ses différents agents) et l'illusion théâtrale ? Il reviendra alors aux comédiens de confier aux spectateurs une part des pouvoirs évocateurs du théâtre : « And let us, ciphers to this great account, / On your imaginary forces work » (Prologue, 17-18).³⁹⁷ En effet, c'est bien le bon vouloir et l'imagination des spectateurs qui viendront magnifier la représentation, faire, en un mot, que celle-ci revête les habits de l'histoire : « Piece out our imperfections with your thoughts. / Into a thousand parts divide one man, / And make imaginary puissance » (Prologue, 23-25). Grâce à cette relation nouée avec le spectateur, le théâtre est alors libre de faire subir au temps historique des compressions et de proposer à son public de transcender le lieu de représentation du fait de la perméabilité des espaces

397 Dans le même ordre d'idées, on peut penser aussi aux paroles prononcées par le poète Gower, qui fait office de Chœur dans *Périclès* : « Only I carry wingèd Time / Post on the lame feet of my rhyme, / Which never could I so convey / Unless your thoughts went on my way » (William Shakespeare and George Wilkins, *Pericles, Prince of Tyre* [a reconstructed text], ed. Roger Warren [Oxford : Oxford University Press, 2003], p. 172, scène 15, vers 47-50).

dramatiques rendue possible par l'imagination, comme le fait le Chœur de l'acte 2 :

Linger your patience on, and we'll digest
Th'abuse of distance, force perforce a play.
The sum is paid, the traitors are agreed,
The king is set from London, and the scene
Is now transported, gentles, to Southampton.
There is the playhouse now, there must you sit,
And thence to France shall we convey you safe
And bring you back, charming the narrow seas
To give you gentle pass, for if we may
We'll not offend one stomach with our play. (31-40)

Accomplissant l'une des fonctions d'ordinaire attribuées au paratexte, la fonction de seuil, de palier, le Prologue d'*Henry V* (comme certains des Chœurs de la pièce) initie le spectateur à ce mouvement de balancier qu'il revient au public de pratiquer entre le présent de la représentation et la représentation du « présent du passé », entre ici et là-bas. Le temps historique des spectateurs, de même que celui de la durée dramatique, croisent alors le temps fictionnel de l'histoire représentée. Ainsi, en raison de ces entrecroisements, et grâce au spectateur, le drame historique ne perd jamais sa relation avec le réel historique.

Dans *Henry V*, Shakespeare cherche à déterminer quelle peut être la place de l'histoire au théâtre. Malgré le désaveu apparent de son Prologue, il montre le pouvoir du théâtre et de ses agents (l'auteur, les comédiens, et les spectateurs) de parler d'histoire, et suggère que l'important travail de refiguration du temps effectué par tous n'enferme jamais la représentation dans un monde coupé de l'histoire. Même si sa visée première est fictionnelle, l'art dramatique entretient aussi dans son travail de reconstruction du temps humain un rapport avec une référentialité qui appartient au domaine de l'histoire.

VI

Comme nous venons de le découvrir, Shakespeare ne recula point devant l'épineuse question des rapports entre l'histoire et la littérature. Il paraît même revendiquer pour son théâtre cette capacité à parler d'histoire. Il convient maintenant de se demander dans quelle mesure son désir

d'explorer les rapports entre l'histoire et la littérature ne lui fut pas inspiré aussi par le climat intellectuel de son époque. A lire l'ouvrage classique de F. Smith Fussner, qui s'intitule significativement *The Historical Revolution*, on se persuaderait volontiers que Shakespeare fut le témoin de gigantesques avancées scientifiques qui allaient se traduire, vers la fin de la période élisabéthaine, par l'émergence de l'histoire comme une discipline indépendante de la littérature, s'appuyant sur des méthodes scientifiques comparables presque en tous points à celles employées par les historiens modernes.³⁹⁸ L'intérêt de Shakespeare pour l'histoire (il fait, après tout, partie de ceux qui ont composé le plus de drames historiques) n'est-il pas aussi l'émanation de ce climat intellectuel intense ? Sans doute. Mais il faut bien prendre garde à deux choses : n'en déplaise à Fussner, et à ceux qui l'ont suivi sur cette voie (ils sont nombreux), il est très exagéré, voire hasardeux, comme l'ont très bien montré les travaux de l'historien D. R. Woolf, d'utiliser le terme de « révolution historique » pour parler de ce qui, comme nous allons le voir maintenant, s'apparentait davantage à des avancées significatives dans les méthodes historiographiques.³⁹⁹ Ces avancées ne peuvent cependant pas faire oublier combien l'histoire à cette époque reste une discipline multiforme, empreinte de contradictions, et tributaire encore d'une hiérarchie qui continue généralement à lui accorder une place moins élevée que la philosophie, l'historiographie de la première modernité ne se distinguant que progressivement de la fiction. D'autre part, il ne s'agit pas non plus de surestimer l'influence que les écrits des grands historiens de l'époque (Camden, Bacon, Raleigh, Stow, Selden) ont pu avoir sur Shakespeare, le dramaturge allant surtout puiser les éléments de ses pièces historiques

398 Loin d'être dépourvu de valeur, l'ouvrage de Fussner caricature toutefois les changements épistémologiques, qui prennent chez lui l'aspect d'une transition entre des méthodes « scholastiques » et des méthodes « scientifiques » fortement « sécularisées » (cf. Fussner, *The Historical Revolution*, pp. xxiii ; 25 et passim).

399 Woolf a considérablement transformé nos vues sur l'historiographie anglaise de l'époque, notamment par sa critique du concept de « révolution historique ». Voir D. R. Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England* (Toronto : University of Toronto Press, 1990), pp. x-xi, 263 ; *ibid.*, *Reading History in Early Modern England* (Cambridge : Cambridge University Press, 2000), pp. 7, 326. Voir aussi Ivo Kamps, « The Writing of History in Shakespeare's England », in *A Companion to Shakespeare's Works: The Histories*, ed. Richard Dutton and Jean E. Howard (Oxford : Blackwell, 2005). Blackwell Reference Online.

anglaises et romaines dans les grandes chroniques Tudor (Hall, Holinshed) et dans Plutarque (dans la traduction anglaise de Thomas North).

Les écrits historiographiques élisabéthains et jacobéens avaient souvent la même particularité : ils perpétuaient une série de lieux communs hérités de l'Antiquité et du Moyen Âge sur la place et le rôle de l'histoire. Cela étant, une partie d'entre eux introduisaient aussi (parfois côte à côte) des idées nouvelles qui représentaient de véritables avancées méthodologiques pour l'histoire. Au registre des clichés (dont Shakespeare avait certainement connaissance), il faut rappeler que depuis Aristote l'histoire était subordonnée à la littérature, celle-ci étant elle-même dominée par la philosophie.⁴⁰⁰ Ce sont donc des considérations de nature éthique ou morale (héritées de la philosophie) qui devaient prévaloir sur la littérature ou l'histoire. En outre, depuis Cicéron, l'histoire était considérée comme une sous-discipline de l'art oratoire. Dans *De inventione*, Cicéron soulignait que l'histoire était une branche de la rhétorique et plus particulièrement de la narration, et qu'à ce titre elle était surtout « dite et écrite pour plaire », et permettait « de s'entraîner d'une façon qui n'est pas inutile ».⁴⁰¹ Mais il attribua aussi à l'histoire une autre fonction dans un traité qui allait avoir une influence considérable : *De oratore*. L'histoire avait des vertus didactiques, une valeur d'enseignement ; elle avait donc un rôle éthique et moral à jouer. La définition de l'histoire donnée par Cicéron était devenue si commune aux Elisabéthains que John Marbeck dans son livre de lieux communs (*A Book of Notes and Common-Places* [1581]) pouvait se contenter de citer Cicéron, sans autre forme d'explication : « What an historie is. Tullie calleth an historie the witness of times, the light of vertue, the life of memorie, maistres of life ».⁴⁰² En effet, l'histoire était devenue une vaste réserve

400 Cf. Aristote, *La Poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara Gernez (Paris : Belles Lettres, 1997), 9 : 1-21.

401 Cicéron, *De l'invention*, texte établi et traduit par G. Achard (Paris : Les Belles Lettres, 1994), p. 83 (xix :27).

402 John Marbeck, *A Book of Notes and Common-Places* (1581), p. 492, cité par Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England*, p. 17. Voir également Dominique Goy-Blanquet, « Elizabethan historiography and Shakespeare's sources », in *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*, ed. Michael Hattaway (Cambridge : Cambridge University Press, 2002), pp. 57-70 ; pp. 67-68 en particulier.

d'exemples édifiants pour l'écrivain ou l'orateur, d'où cet accent mis sur la mémoire, car il s'agissait de pouvoir puiser dans ce fonds au gré d'un développement ou d'une argumentation. L'histoire devenait aussi potentiellement une source de sagesse par les exemples qu'elle fournissait. Mais son statut demeurait ambigu du fait même de sa valeur didactique, car si seule son exemplarité était primordiale peu importait finalement que ses exemples fussent vrais, comme le soulignait Philip Sidney : « a feigned example hath as much force to teach as a true example ». Dès lors, cela revenait à enlever à l'histoire sa visée de connaissance et perpétuait l'idée de la subordination de l'histoire à la littérature : « So then the best of the historian is subject to the poet », concluait Sidney.⁴⁰³ Il est intéressant, à ce propos, de se rappeler que le terme « history » à l'époque élisabéthaine pouvait renvoyer aussi bien à un récit historiographique qu'à une histoire fictive. L'histoire était donc également (mais pas exclusivement, nous le verrons bientôt) un art littéraire destiné à divertir par l'usage qu'il faisait d'exemples tirés du passé, qui eux-mêmes étaient susceptibles de se transformer en *loci communes*. Ce type d'histoire est du reste un genre qui perdure jusqu'à nos jours, notamment dans les histoires « romancées », dites « grand public ».

Autre cliché de l'époque shakespearienne, l'historiographie avait une utilité pragmatique, outre sa visée didactique. Elle permettait aux hommes de faire face à l'imprévu, de ne jamais être surpris par une situation, en gardant en mémoire la multitude d'exemples offerts par l'histoire : « olde memories are very profitable to the mind, and serve as a glasse to look upon and behold the events of time, and more exactly to skan the trueth of every case that shall happen in the affaires of man », écrivait George Puttenham dans *The Arte of English Poesie* (1589).⁴⁰⁴ De telles vues pouvaient découler d'une vision anti-historique (niant la diachronie), selon laquelle l'histoire n'offrait que le spectacle d'un éternel retour des événements, sa nouveauté n'étant qu'apparence. Citant une maxime de l'Ecclésiaste dans la préface à sa traduction de l'histoire du règne d'Alexandre le Grand par l'historien romain Quinte-Curce, John Brende soulignait justement le rôle capital de la mémoire qui permet aux hommes d'établir analogies et équivalences entre le passé et le présent :

⁴⁰³ Sidney, *A Defence of Poetry*, p. 37.

⁴⁰⁴ George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (London : Richard Field, 1589 ; Menston : Scolar Press, 1968), p. 221.

« There is nothing newe under the Sunne (as the wyseman saith) and it is impossible for eny thing to chaunce either in the war or common policie, but that the lyke maye be founde to have chaunced in times past. Al which thinges laied up in memorye, as in a place of store : men may alwayes be furnished for all chaunces that maye occurre ». ⁴⁰⁵ Mais ce caractère utilitaire de l'histoire ne servait pas seulement à relativiser l'effrayante nouveauté des événements de l'histoire, il pouvait aussi être employé à d'autres fins, de nature prospective notamment. Là où d'aucuns ne voyaient dans l'histoire que la répétition du Même (les desseins suprêmes de la Providence divine étant hors de portée des simples mortels), d'autres, à l'instar de Machiavel et de Guichardin, montraient quels usages pragmatiques l'on pouvait faire de l'histoire. Mise au service des Princes et des gouvernants, l'histoire devenait un vaste laboratoire grâce auquel la science politique allait chercher à mettre en lumière les rouages de l'action politique. Sans être les inventeurs du genre, Machiavel et Guichardin allaient contribuer à donner à l'histoire politique ses lettres de noblesse, prononçant officiellement la séparation entre la politique et l'éthique. ⁴⁰⁶ L'histoire devenait alors potentiellement plus pertinente pour les hommes politiques et les gouvernants que la philosophie, ou la poésie chère à Philip Sidney.

Il reste que la vision machiavélienne de l'histoire continua très largement à cohabiter avec la conception plus traditionnelle d'un genre qui devait aider les hommes à bien agir parce que l'histoire montrait les actes vertueux des hommes célèbres, ou qu'elle peignait le sort funeste réservé à ceux qui auraient mal agi. Shakespeare se montre sensible à l'ambivalence du concept, mais certaines de ses pièces soulignent aussi qu'il saisissait parfaitement les potentialités offertes par l'histoire politique. Alors que dans *Henry IV, deuxième partie* (autour de 1597) le roi Henry IV confie à Warwick ses craintes de voir la prophétie du défunt roi Richard II se réaliser (Richard ayant prédit que les alliés d'Henry se retourneraient contre lui et que l'Angleterre serait gagnée par le péché et

405 John Brende, trad., *The Historie of Quintus Curcius, conteyning the Actes of the greate Alexander translated out of the Latine in to Englishe* (London : Rycharde Tottell, 1553), sig. A3^v. S.T.C. : 6142. Sa préface est adressée au Duc de Northumberland.

406 Voir (entre autres) : F. J. Levy, « Sir Philip Sidney and the Idea of History », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* 26 (1964), pp. 608-17 ; p. 614.

la sédition), Warwick fait remarquer à son souverain qu'il suffit parfois d'observer l'histoire, de prêter attention à sa causalité, pour pouvoir construire des hypothèses sur l'avenir :

WARWICK
There is a history in all men's lives
Figuring the natures of the times deceased ;
The which observed, a man may prophesy,
With a near aim, of the main chance of things
As yet not come to life, who in their seeds
And weak beginnings lie entreasurèd.
Such things become the hatch and brood of time ;
And by the necessary form of this
King Richard might create a perfect guess
That great Northumberland, then false to him,
Would of that seed grow to a greater falseness,
Which should not find a ground to root upon
Unless on you.

KING HENRY
Are these things then necessities ?
Then let us meet them like necessities ;
And that same word even now cries out on us.
[...] (3.1.79-93)

L'histoire serait donc aussi en partie faite de ces « nécessités » décrites par Warwick.⁴⁰⁷ Quant à l'exemplarité de l'histoire, aux analogies que l'on peut dresser entre le passé et le présent, il semble aussi que Shakespeare ait été conscient des limites de ce modèle épistémologique, si l'on en juge par son portrait de Llewellyn, cet historien amateur de *Henry V* que nous avons déjà évoqué plus haut. Shakespeare ne fait-il pas de nous dans ces scènes les témoins de l'essoufflement d'une conception de l'histoire basée sur l'exemplaire et les analogies avec le monde classique ? Les maximes de Llewellyn (« there is figures in all things » [4.7.26-27] ; « I speak out in the figures and comparisons of it » [4.7.35-36]) apparaissent bien en décalage avec la réalité de l'action militaire de l'armée de Henry V.

⁴⁰⁷ Bien sûr, l'interprétation de Warwick ne parvient pas tout à fait à supplanter la vision prophétique de l'histoire, telle qu'elle s'était exprimée précédemment dans les propos du roi Henry IV (3.1.44-78).

Mais essoufflement ne veut pas dire abandon des anciens modèles, révolution historique et transformation radicale des méthodes. Tout indique au contraire que les lieux communs hérités de l'Antiquité et du Moyen Age continuèrent d'être influents, même s'il est loisible de déceler ici ou là quelques avancées méthodologiques significatives dans la production historiographique de l'époque élisabéthaine et jacobéenne.

Ainsi Arthur Golding publie-t-il en préface à sa traduction de *Thabridgment of the Histories of Trogus Pompeius* (un abrégé des *Histoires Philippiques* de Trogue Pompée par l'historien Justin) les recommandations de l'humaniste Simon Grineus sur l'utilité de lire des livres d'histoire, *De utilitate legendae historiae* (1531). Dans ses recommandations, Grineus déplore que l'histoire reste trop souvent un loisir et que les historiens n'écrivent pas plus pour instruire leurs lecteurs (« I would God that the wryters of Hystories, for the most part, sought not so muche to please and entice the Reader ») ; il met également l'accent sur le rôle critique de l'historien qui doit être *l'interprète* des faits qu'il relate (« for an Historiographer is but an interpretour of thinges done »).⁴⁰⁸

De même, dans *The true order and Methode of wryting and reading Hystories* (1574), une adaptation anglaise de deux traités historiographiques italiens, Thomas Blundeville énonce (au milieu des lieux communs habituels sur le rôle moral de l'histoire) un certain nombre de principes qui constituent des avancées méthodologiques non négligeables.⁴⁰⁹ Il prend tout d'abord soin de distinguer l'histoire des récits de fiction, qui ressortissent à la poésie : « posies, and poetically Hystories » (sig. E4^v). Il place ensuite les philosophes et les historiens sur un pied d'égalité en indiquant que ces derniers doivent être animés par un souci de précision et d'objectivité : « And some doe make so much asmuch, as true Philosophers and Hystoriographers, whose office is to tell things as they were done without either augmenting or diminishing them, or swarving one iote from the truth » (ibid.). Mû par son désir de vérité, l'historien ne doit

408 Simon Grineus, *De utilitate legendae historiae*, in *Thabridgment of the Histories of Trogus Pompeius*, sig. A3^r.

409 Thomas Blundeville, *The true order and Methode of wryting and reading Hystories, according to the precepts of Francisco Patricio and Accontio Tridentino, two Italian writers, no lesse plainly than briefly, set forth in one vulgar speach, to the great profite and commoditie of all those that delight in Hystories* (London : Wilyam Seres, 1574). S.T.C. : 3161. Toutes les références subséquentes seront données dans le texte.

pas inventer des discours imaginaires, mais s'appuyer sur des témoignages : « Whereby it appeareth that the hystoriographers ought not to fayne anye Orations nor any other thing, but truely to reporte every such speach, and deede, even as it was spoken, or done » (ibid.). L'un des aspects les plus intéressants de l'ouvrage de Blundeville est qu'il propose aussi une méthode de lecture critique des écrits historiographiques. Le lecteur sera, par exemple, invité à ne pas absorber simplement les lieux communs et la morale toute faite que l'ouvrage pourra mettre à sa disposition. Il faudra au contraire que la personne avisée constitue son propre enseignement et assemble ses *topoi* au fil de la lecture et à l'aide de l'observation (sig. H3^v-H4^r). Le traité de Blundeville rejette également tout savoir historique de type purement généalogique, dynastique, ou chronologique (sig. H4^{r-v}), le but étant que chacun constitue son savoir au gré de ses besoins et en exerçant son esprit critique. Enfin, et contrairement à la pratique scholastique, le lecteur ne doit pas classer ses notes par auteurs (les fameuses « autorités » du discours scholastique), mais trouver un ordonnancement qui sera le reflet de sa propre réflexion (sig. H3^v). Il est bien sûr impossible de savoir si le traité de Blundeville eut une quelconque influence sur Shakespeare. Le public visé par le traducteur était sans doute celui des amateurs éclairés, soucieux de parfaire leur savoir à des fins personnelles ou pour servir les besoins de la vie civile. Il est permis de penser néanmoins que ce type d'ouvrage put influencer sur les pratiques de lecture qui, comme nous le verrons bientôt, appartiennent au domaine plus vaste des pratiques sociales et culturelles des Elisabéthains.

S'il est une œuvre dont on peut être certain qu'elle fut consultée par Shakespeare, c'est bien *The Lives of the Noble Grecians and Romanes*, connue aussi en français sous le titre : *Les Vies parallèles des hommes illustres*. On sait que Shakespeare s'inspira maintes fois de ce texte de Plutarque, notamment pour la composition de ses pièces romaines. La traduction anglaise des *Vies parallèles* par Thomas North (basée sur la traduction française de Jacques Amyot) était disponible depuis 1579.⁴¹⁰

410 Plutarque, *The Lives of the Noble Grecians and Romanes*, traduit du grec par Jacques Amyot, traduit du français par Thomas North (London : Thomas Vautroullier, 1579). STC : 20066. Les références subséquentes seront données dans le texte. Shakespeare eut aussi recours aux *Vies parallèles* pour d'autres pièces : *Le Songe d'une nuit d'été*, *Timon d'Athènes*, et sans doute aussi pour *Le Conte*

L'ouvrage grec rassemblait à l'origine cinquante biographies, dont quarante-six étaient présentées par paires, opposant la vie d'un Grec illustre à celle d'un Romain célèbre. *Les Vies parallèles* étaient construites sur le principe même de l'analogie et fournissaient une foule d'exemples illustres à valeur morale aux lecteurs de la Renaissance. Mais on comprend qu'elles aient pu séduire également les dramaturges, non pas tant par les hauts faits qu'elles décrivaient que par cette attention particulière accordée à l'humain. Dans sa préface au lecteur, Amyot prenait d'ailleurs soin de distinguer ce qui représentait à ses yeux deux sortes de récits historiographiques, les histoires et les vies (ou biographies) : « The one which setteth downe mens doings and adventures at length, is called by the common name of an historie : the other which declareth their natures, sayings, and maners, is properly named their lives » (sig. *6'). Quant à Thomas North, il indiquait à son lecteur que la valeur de l'histoire résidait justement dans le fait qu'elle fuyait l'abstraction moralisante de la philosophie, et qu'en ce sens elle était supérieure à cette dernière : « Whereas stories are fit for every place, reache to all persons, serve for all tymes, teache the living, revive the dead, so farre excelling all other bookes, as it is better to see learning in noble mens lives, than to reade it in Philosophers writings » (sig. *3'). Les *Vies* proposaient implicitement d'étendre le domaine du visible à ce monde disparu peuplé d'êtres illustres et exemplaires. Or, ces histoires avaient aussi le cachet de la vérité, comme le rappelle Amyot qui attribue en passant à l'histoire cette visée de vérité qui la distingue de la poésie, dont le but serait plutôt le divertissement : « Againe, it doth things with greater weight and gravitie, than the inventions & devices of the Poets : bicause it helpeth not it selfe with any other thing than with the plaine truth, wheras poetry doth commonly enrich things by commending them above the starres and their deserving, bicause the chiefe intent thereof is to delight » (sig. *4'). Présentées en ces termes par leurs traducteurs de la Renaissance, on comprend alors que les *Vies parallèles* avaient de quoi susciter au plus haut point l'intérêt d'un dramaturge comme Shakespeare.

Outre Plutarque, les milieux politiques et intellectuels élisabéthains allaient redécouvrir les écrits de l'historien romain Tacite. On peut même parler d'une véritable vogue pour cet auteur en Angleterre pendant les

d'Hiver. Il consulta également les *Œuvres morales* de Plutarque (dans la traduction anglaise de Philemon Holland) pour *Antoine et Cléopâtre*.

années 1590 et jusqu'au début du siècle suivant. Le mouvement était venu du continent, stimulé par les importants travaux de l'érudit hollandais Juste Lipse. Le style de Tacite, son pessimisme notamment, allait donner une inflexion plus politique aux écrits historiographiques anglais. Ce renouveau s'accompagna aussi d'un intérêt pour le stoïcisme, celui de Sénèque en particulier. L'intégralité des tragédies de Sénèque était disponible en anglais depuis 1581 dans la traduction de Thomas Newton (*Seneca His Tenne Tragedies*), tandis que le Tacitisme put se répandre en Angleterre grâce à la traduction des *Histoires* de Tacite par Sir Henry Savile (1591), qui fut republiée en 1598 accompagnée d'une adaptation anglaise des *Annales* sous la plume de Richard Grenewey.⁴¹¹ L'influence de Tacite sur Shakespeare ne put qu'être indirecte, le dramaturge allant plutôt chercher son inspiration dans les tragédies du stoïcien Sénèque lors de l'écriture de *Titus Andronicus* (1592-93) ou de *Richard III* (1593). Néanmoins, on peut penser que Shakespeare eut vent des malheurs de John Hayward, l'auteur d'une histoire du règne du roi anglais Henry IV (*The First Part of the Life and Raigne of King Henrie IV* [1599]). La publication de cette œuvre d'inspiration tacitéenne, dédiée au sulfureux Robert Devereux, comte d'Essex, valut à son auteur des ennuis avec les autorités. Comme Shakespeare dans *Richard II* (1595), Hayward avait cherché à peindre la scène de destitution du roi Richard II par le parlement anglais, usant même de discours fictifs destinés à mieux faire appréhender à ses lecteurs cette crise constitutionnelle. La publication de l'ouvrage de Hayward, de même que la représentation séditieuse par la compagnie de Shakespeare d'une pièce sur la déposition de Richard II la veille de la rébellion du comte d'Essex (février 1601), furent retenues comme éléments à charge lors du procès pour trahison de ce même Robert Devereux, comte d'Essex.⁴¹²

Francis Bacon, à qui l'examen du livre de Hayward avait été confié, n'avait pourtant pas relevé chez Hayward d'intentions séditieuses ; il n'avait remarqué qu'une certaine propension chez l'historien à plagier

411 Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England*, p. 174. À noter que Jasper Heywood avait déjà traduit trois pièces de Sénèque auparavant : *Troades* (1559), *the Thyeste* (1560) et *Hercule furieux* (1561).

412 Pour plus de détails, voir J.-C. Mayer, *Shakespeare's Hybrid Faith : History, Religion and the Stage* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006), pp. 119-21, et aussi Paul E. J. Hammer, « Shakespeare's *Richard II*, the Play of 7 February 1601, and the Essex Rising », *Shakespeare Quarterly* 59.1 (2008), pp. 1-35.

des passages de Tacite ! Bacon, qui avait alors le titre de Conseil de la Reine, allait d'ailleurs devenir l'un des pionniers de la pensée scientifique moderne. Bacon fait aussi communément figure de père de l'histoire moderne. Dans *De Dignitate et Augmentis Scientiarum* (1623), Bacon proposait de diviser l'histoire en deux champs d'étude distincts : l'histoire naturelle (celle de la nature) et l'histoire civile (celle des êtres humains). Quant à l'histoire civile, celle-ci se subdivisait en histoire ecclésiastique, en histoire civile elle-même, et en histoire des savoirs et des arts. Les divisions opérées par Bacon allaient être adoptées par des générations d'historiens ; elles sont d'ailleurs toujours employées de nos jours, même si le champ de cette discipline est évidemment bien différent de celui envisagé par Bacon. L'empirisme de Bacon, ainsi que sa volonté d'échapper à un savoir qui ne reposait que sur les fameuses « autorités » de la scholastique, constituèrent des avancées certaines pour la science. En revanche, Bacon ne révolutionna pas les méthodes des historiens. Il continuait de subordonner l'histoire à la philosophie. Pour lui, tout le savoir humain pouvait être divisé en trois grandes disciplines : l'histoire, la poésie, et la philosophie, qui dépendaient respectivement de trois facultés de l'intellect, la mémoire, l'imagination, et la raison. Dire que l'histoire n'était que mémoire, qu'elle n'impliquait pas un travail critique qui pouvait aussi faire appel à l'imagination dans l'élaboration d'hypothèses revenait potentiellement à accepter la définition cicéronienne de l'histoire comme simple *ars memoriae*.⁴¹³

Il est clair pourtant que pour l'un des meilleurs historiens de la période élisabéthaine et jacobéenne, l'antiquaire William Camden, l'analyse de la causalité historique était primordiale, et que cette analyse ne pouvait être menée à bien sans la raison. Citant l'historien grec Polybe dans *Britannia* (1586), un tableau topographique de l'Angleterre, Camden écrivait : « Take away from History Why, How, and to What End, Things have been done, and Whether the thing done hath succeeded according to Reason; and all that remains will be an idle Sport and Foolery, than a profitable Instruction ». ⁴¹⁴ Mais l'historien dont les méthodes

413 Sur Bacon, voir : Fussner, *The Historical Revolution*, pp. 150-51, 257, 263 ; Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England*, pp. 147, 150.

414 William Camden, « Author to Reader », in *Britannia*, sig. b3, cité dans Fussner, *The Historical Revolution*, p. 237. Voir aussi Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England*, pp. 115-16.

se rapprochent le plus de celles employées par l'histoire moderne est sans doute John Selden, cet antiquaire et juriste qui, comme on le sait, fournit des notes savantes pour le *Poly-Olbion* de Michael Drayton. Selden, s'il n'eut probablement pas de liens directs avec Shakespeare, était connu des milieux littéraires et théâtraux de l'époque, puisqu'il était un ami personnel de Ben Jonson, qui lui rendit en 1614 un vibrant hommage.⁴¹⁵

Sans être révolutionnaire, la méthode historique de Selden reposait sur des principes scientifiques originaux que l'histoire moderne allait utiliser aussi en les affinant. En effet, on doit à cet historien, trop souvent oublié par la critique, le concept de « synchronisme »⁴¹⁶ : le contraire du terme « anachronisme », il impliquait que l'historien se souciât de l'authenticité d'un document en comparant les sources et en établissant une chronologie précise. Cependant, c'est sans aucun doute dans *The Historie of Tithes* (1618) que Selden se montra le plus novateur. Dans cette *Histoire des dîmes*, qui indisposa les autorités ecclésiastiques parce qu'elle montrait que la dîme était une institution humaine et non divine, Selden employa une méthode qu'il avait certainement peaufinée dans les milieux d'antiquaires et de savants qu'il fréquentait. Celle-ci se distinguait quelque peu des lieux communs de l'historiographie élisabéthaine et jacobéenne : elle ne se centrait pas sur des hommes illustres et des grands événements ; elle ne fournissait pas non plus une morale toute faite qui pouvait être facilement mémorisée ; elle était par conséquent largement dépourvue d'une perspective téléologique et ne s'appuyait pas non plus sur une vision cyclique de l'histoire. L'histoire n'était pas l'éternel retour du Même chez Selden ; elle était faite plutôt de mutations et d'évolutions graduelles.⁴¹⁷

VII

415 Voir : Ben Jonson, « To his Honord Friend Mr John Selden, Health », in *Titles of Honor*, cité dans Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England*, p. 200.

416 Le terme est utilisé par Selden dans les « Illustrations » destinées au *Poly-Olbion* de Michael Drayton, cité dans Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England*, pp. 212-13.

417 Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England*, p. 216.

La confusion entre l'histoire et la fiction à l'époque shakespearienne n'était donc pas générale. A trop vouloir contempler son reflet dans le miroir de la Renaissance, le postmodernisme a fait mine d'oublier que les Elisabéthains, qu'ils fussent dramaturges ou historiographes, pouvaient avoir une vision assez fine des rapports entre l'histoire et la littérature. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il faille adopter une vision téléologique de l'histoire. Comme on a pu le constater, les formes anciennes et nouvelles cohabitaient, et c'est de cette dialectique entre l'ancien et le nouveau qu'est née la modernité.

Si le point de vue de l'histoire des idées peut être extrêmement éclairant, comme on vient de le voir, il faut bien reconnaître que l'influence des grands penseurs de la Renaissance sur Shakespeare n'est pas toujours aisée à déterminer. Il est donc indispensable de se tourner également vers les *pratiques culturelles* des Elisabéthains pour mieux comprendre quelle place l'histoire et le théâtre occupaient respectivement dans le paysage culturel de l'époque. Il peut être utile à cet égard d'éclairer les rouages de ce marché culturel dans lequel des auteurs comme Shakespeare créaient leurs pièces, un marché dont les règles se transformèrent considérablement pendant toute la période élisabéthaine. Il est d'ailleurs loisible de parler de *consommation culturelle*, l'histoire devenant à l'époque une denrée désirable répondant aux besoins d'un public, dont les auteurs, de même que les imprimeurs, allaient se disputer les faveurs, mais aussi l'argent.⁴¹⁸ Sur le marché du passé, la chronique historique fut, jusqu'au milieu du XVI^{ème} siècle, le produit par excellence, même si elle ne s'adressait qu'à une frange relativement aisée de la population. Or, c'est précisément à l'époque shakespearienne que la chronique historique, concurrencée par des genres qui allaient connaître un essor considérable, commença un déclin qui se révéla inéluctable. Son sort était en partie lié au bon vouloir des imprimeurs. On oublie souvent que les *Chroniques* de Raphael Holinshed, qui servirent d'inspiration à Shakespeare, notamment pour la composition de ses pièces historiques, furent au départ un projet en partie commercial ima-

418 En ce sens, on ne peut séparer producteurs et consommateurs, comme le précise Roger Chartier dans sa définition de la « consommation culturelle » (*Au bord de la falaise, L'histoire entre certitudes et inquiétude* [Paris : Albin Michel, 1998], pp. 54-55). La culture naît justement des *interactions* entre producteurs et consommateurs. Ce sera une idée sous-jacente aux développements qui vont suivre.

giné par un imprimeur, Reginald Wolfe, qui souhaitait proposer une chronique dépassant tout ce qui existait sur le marché à l'époque. Il s'agissait d'offrir au lecteur potentiel une histoire universelle (du monde et des îles britanniques), accompagnée d'un tableau géographique complet. A la mort de Wolfe, ce projet pharaonique fut repris par un syndicat d'imprimeurs, afin de mieux répartir les coûts. Ces imprimeurs demandèrent à Raphael Holinshed de terminer le projet. Ce dernier recruta William Harrison et Richard Stanyhurst pour l'aider à achever le volume, qui parut pour la première fois en 1577 et qui ne portait plus désormais que sur les îles britanniques. Le groupe d'imprimeurs décida ensuite qu'une seconde édition, encore plus complète, pourrait être source de profits, et ils cherchèrent des partenaires supplémentaires pour diviser les frais d'une nouvelle entreprise potentiellement très onéreuse. A la suite du décès de Holinshed en 1580, les éditeurs recrutèrent une équipe élargie d'érudits qui fut placée sous la direction de John Vowell et qui comptait dans ses rangs des hommes comme Francis Thynne, John Stow, ou Abraham Fleming. La seconde édition, qui fut sans doute celle que Shakespeare consulta, parut en 1587. Ce livre imposant, composé de compilations d'anciennes chroniques, de réécritures, de traductions, continuait d'arborer le nom de Holinshed sur sa page de garde, bien qu'il fût écrit à plusieurs mains.⁴¹⁹ On le comprend aisément, ce type de projet était un pari risqué pour les imprimeurs, qui allaient progressivement abandonner la chronique pour se consacrer à des genres plus faciles à produire et dont le retour sur investissement était bien plus rapide.

Il reste que les *Chroniques* de Holinshed connurent un succès certain : elles furent pillées joyeusement par les dramaturges, les poètes, les auteurs de pamphlets et de ballades, autant de genres qui allaient concurrencer la chronique en proposant aux Elisabéthains curieux d'histoire des produits plus abordables financièrement, plus faciles à produire par les imprimeurs, et aussi certainement plus agréables à « consommer ». La grande popularité du genre de la pièce historique de la fin des années 1580 au début du siècle suivant est communément attribuée au sursaut de

419 Sur Holinshed, voir : D. R. Woolf, *Reading History in Early Modern England* (Cambridge : Cambridge University Press, 2000), pp. 36-37. Annabel Patterson s'intéresse précisément à la plurivocité de ces chroniques dans *Reading Holinshed's Chronicles* (Chicago and London : University of Chicago Press, 1994), passim. Sur le déclin de la chronique, voir Woolf, *Reading History*, pp. 8-47, passim.

nationalisme qui suivit la victoire des Anglais contre l'Armada espagnole (1588), mais cette vogue est sans doute aussi le résultat de changements importants des pratiques culturelles des Elisabéthains, ceux-ci se laissant tenter par des genres plus abordables que la chronique. C'est d'ailleurs à cette époque que l'on peut noter une transformation de l'image populaire du chroniqueur, une transformation qui était sans doute l'expression d'un doute quant aux méthodes historiographiques employées par les chroniqueurs. Mais il faut bien comprendre aussi que les chroniqueurs et les antiquaires étaient caricaturés par les auteurs de genres concurrents qui se nourrissaient de leurs œuvres. C'est donc une véritable bataille commerciale qui fut livrée souvent contre les chroniqueurs et les antiquaires, même si cette bataille était également le reflet d'une volonté d'écrire l'histoire *autrement*. Les auteurs de pamphlets, de ballades, de pièces de théâtre, ne se disputaient pas seulement l'argent du public : ils se disputaient le droit de parler du passé, un sujet qui, à l'évidence, passionnait les Elisabéthains.

Thomas Nashe évoquait dans *Pierce Penilesse his Supplication to the Divell* (1592) la passion des contemporains de Shakespeare pour les reliques du passé, et le commerce qui en était fait par des antiquaires peu recommandables qui, écrivait Nashe avec humour, pouvaient chercher à vendre des étriers ayant prétendument appartenu à Alexandre le Grand, des plumes de phénix, ou qui se mouchaient dans une boîte, affirmant ensuite qu'elle ne contenait rien de moins que les postillons du philosophe Diogène.⁴²⁰ C'est toute la fabrication frauduleuse d'un passé devenu objet de convoitise, et donc objet commercial, que Nashe décrivait dans ce pamphlet.

Philip Sidney avait déjà ridiculisé le passé sans vie des historiens, encombrés d'archives qui ne régalaient que les souris (« the historian [...] laden with old mouse-eaten records »).⁴²¹ Dans son pamphlet, Nashe lui aussi critiquait ce passé livresque en pleine décomposition (« worm-eaten books »), un passé dont les quelques traces matérielles étaient ternies par le temps, et qui, à l'instar de ces cuivres rouillés (« rustie brasse »), se transformait en vulgaire objet commercial (212). Il lui op-

420 Thomas Nashe, *Pierce Penilesse his Supplication to the Divell* [1592], in *The Works of Thomas Nashe*, ed. Ronald B. McKerrow (Oxford : Blackwell, 1966), pp. 137-245 ; 182. Les références subséquentes seront données dans le texte.

421 Sidney, *A Defence of Poetry*, p. 30.

posait ce passé à qui le théâtre prêtait de nouveau vie et qui redonnait sens aux actes héroïques accomplis par les vaillants ancêtres (ibid.). Nashe flattait la noblesse en lui recommandant d'employer des poètes pour glorifier ses actes, plutôt que ces simples citoyens, ces pauvres roturiers de chroniqueurs qui ne parlaient que de sujets anodins : « Gentles, it is not your lay Chro-nigraphers, that write of nothing but of Mayors and Sheriefs, and the deare yeere, and the great Frost, that can endowe your names with neuer dated glory » (194). Environ à la même époque, Gabriel Harvey avait annoté son exemplaire des *Romanae Historiae Principis* de Tite Live d'une série de remarques qui dénonçaient vertement l'incompétence des chroniqueurs anglais (« many asses who dare to compile histories, chronicles, annals, commentaries »), citant les noms des principaux chroniqueurs de son temps : « Grafton, Stow, Holinshed, and a few others like them who are not cognizant of law or politics, nor of the art of depicting character, nor are they in any way learned ».⁴²² John Donne, dans un poème qui faisait la satire d'un courtisan, comparait celui-ci à Holinshed, Hall et Stow, ces colporteurs de médiocres ragots : « More then ten Hollensheads, or Halls, or Stowes, / Of trivially household trash, he knowes [...] ».⁴²³

Les dramaturges ne se montraient guère plus tendres envers les chroniqueurs. Dans *Lingua* (1607), une pièce de Thomas Tomkis, Mendacio (le mensonge) se vante d'avoir inspiré les chroniques de Stow et de Holinshed (« I must confesse I would faine have logged Stow and great Hollings-head on their elbowes, when they, were about their Chronicles »), ainsi qu'une bonne partie des œuvres de fiction de l'époque.⁴²⁴ Plus tard, la Mémoire arrive en scène dans *Lingua* pour se plaindre de tout ce qu'elle doit retenir depuis que la folie du passé s'est emparée de ses contemporains, au point que les chroniqueurs emplissent désormais leurs œuvres des banalités les plus infâmes : « but now every trifle must be wrapped up in the volume of eternitie. A rich pudding-wife, or a Coblent canot die but I must immortalize his name with an Epitaph: A dog

422 Cité dans : Virginia F. Stern, *Gabriel Harvey: his Life, Marginalia and Library* (Oxford : Clarendon Press, 1979), p. 152.

423 John Donne, « Satyre IV » in *The Complete English Poems*, ed. C. A. Patrides ; Robin Hamilton (London : Dent, 1994), pp. 163-73 ; p. 167.

424 Thomas Tomkis, *Lingua, or the Combat of the Tongue, And the five Senses for Superiority. A pleasant Comoedie* (London : Printed by G. Eld, for Simon Water-son, 1607), acte 2, scène 1. Source : Literature Online.

cannot pisse in a Nobleman's shoe, but it must be sprinkled into the Chronicles » (acte 2, scène 4).⁴²⁵ Ben Jonson, qui était prêt à reconnaître la valeur des historiens lorsque ceux-ci exerçaient leur charge avec discernement, s'en prit lui aussi aux chroniqueurs en les caricaturant dans *Newes from the New World Discover'd in the Moone*, un masque joué à la Cour de Jacques Ier en 1620.⁴²⁶ La chronique est vue dans cette œuvre sous son plus mauvais jour. Jonson se moque de la lourdeur du média, de l'épaisseur de ses feuillets de papier, et surtout de l'inutilité de cette multitude de détails censée créer chez le lecteur une (fausse) impression de vérité historique :

And I am for matter of State, Gentlemen, by consequence, story, my Chronicle, to fill up my great booke, which must bee three Reame of paper at least ; I have agreed with my Stationer aforehand to make it so big, and I want for ten quire yet. I ha' beene here ever since seven a clocke i'the morning to get matter for one page, and I thinke I have it compleate ; for I have both noted the number, and the capacity of the degrees here ; and told twice over how many candles there are i'th' roome lighted, which I will set you downe to a snuffe precisely, because I love to give light to posteritie in the truth of things (p. 514, l. 21-31)

Jonson poursuit cette satire avec une critique acerbe des chroniqueurs, qui épingle un autre de leurs prétendus travers, leur tendance à compiler des faits sans prendre la peine de les vérifier : « I have beene so cheated with false relations i' my time, as I ha' found it a far harder thing to correct my booke, then collect it » (p. 515, l. 76-78). La chronique apparaît donc comme un genre peu fiable scientifiquement, mettant à la disposition de ses lecteurs une compilation de faits anodins, dans un format qui n'est pas plus adapté aux réalités du marché de l'édition qu'il ne l'est aux nouvelles habitudes de lecture du public. Il n'est guère surprenant de constater que les chroniques historiques se trouvaient déjà ciblées dans la

425 Dans *Two wise men & all the rest fooles*, une pièce anonyme publiée en 1619, c'est le terme même d'historiographe qui fait l'objet de déformations grotesquement comiques : « O Histornoggerfers. a braue word. He make a knot of these letters » (Anonyme, *Two wise men & all the rest fooles* [London, 1619], p. 21 ; acte, 2, scène 2. Source : Literature Online).

426 Ben Jonson, *Newes from the New World Discover'd in the Moone. A Masque, As it was presented at Court before King James 1620*, in *Ben Jonson*, ed. C. H. Herford ; Percy and Evelyn Simpson (Oxford : Clarendon Press, 1952), vol. 7, pp. 511-25. Les références subséquentes seront citées dans le texte.

Commenté [plang1]: Fussnote ne termine pas sur cette page

célèbre « Complainte du papier » imaginée par John Davies dans son poème satirique, *The Scourge of Folly* (1611). Par le biais de la prosopopée, Davies donnait la parole au papier, qui dénonçait les gaspillages dont il était témoin, ces rames dépensées par les chroniqueurs pour enfermer leurs babioles, telle une gigantesque collection de papillons morts, dans d'énormes volumes : « All these, and thousand such like toyes as These / They clapp in *Chronicles*, like *Butterflees* / Of which there is no use [...] ».⁴²⁷ Outre l'argent qu'elle imposait à son acheteur de dépenser inutilement (« To put the Buyer to a needlesse Cost » [ibid.]), la chronique, aux dires du malicieux Davies, obligeait son lecteur à tremper sa chemise lorsque celui-ci se mettait à tourner les pages d'un volume aussi lourd qu'un vieux livre d'Eglise : « the *Chronicle* as great / As some old Church-booke (that would make one sweat / To turne it twice) » (239). Le chroniqueur peint par Davies est comme un collectionneur de papillons : sa contribution à la science est douteuse et sa méthode consiste surtout à amonceler sans discernement des traces du passé. Par un glissement de sens, le chroniqueur devient antiquaire, au sens que nous attribuons communément à ce mot de nos jours, c'est-à-dire, non pas un historien à la manière de William Camden, mais un amateur d'antiquités, ou un professionnel qui transforme le passé en objet de commerce. A l'origine, le mot d'antiquaire pouvait faire référence à ces érudits passionnés de choses anciennes, dont la contribution à la science fut significative (on peut penser en particulier à la respectable Société des Antiquaires fondée en 1586 par William Camden).⁴²⁸ Il n'en demeure pas moins que le terme, tout comme celui de chroniqueur, avait acquis des connotations négatives pour l'opinion commune. L'antiquaire était une personne qui pouvait vouer un culte presque morbide au passé, et en ce sens il était devenu lui-même obsolète, comme dans la pièce de Shakerley Marmion, *The Antiquary* (1641) :

He is grown obsolete,
And 'tis time he were out of date. They say he sits

427 John Davies, « Papers Complaint, compild in ruthfull Rimes », in *The Scourge of Folly* (London : Nathaniel Butter, 1611), p. 237. Source : Literature Online. Les références suivantes seront données dans le texte.

428 Sur le mouvement des antiquaires en Angleterre, voir Daniel Woolf, *The Social Circulation of the Past : English Historical Culture 1500-1730* (Oxford : Oxford University Press, 2003), pp. 142-47 passim.

All day in contemplation of a statue
With ne'er a nose, and doats on the decays [...] ⁴²⁹

Considérées presque comme sacro-saintes par la critique shakespearienne, parce que le dramaturge y puisa une partie de son matériau dramatique, les chroniques de Holinshed, comme les autres chroniques, n'allaient plus agrémenter, à l'orée du XVII^{ème} siècle, que le rayon des ouvrages de référence dans les bibliothèques des collectionneurs de livres. Néanmoins, la chronique ne disparut pas tout à fait, au sens où elle allait donner vie à une multitude de genres qui, paradoxalement, achevèrent son déclin : almanachs, traités, histoires politiques, carnets, biographies, mais aussi livres de nouvelles, pamphlets, ballades, fictions historiques en prose ou en vers, et pièces historiques, allaient s'attirer les faveurs d'un public de plus en plus vaste. L'imprimerie et le théâtre jouèrent d'ailleurs un rôle complémentaire dans la diffusion de la culture historique et dans la vulgarisation d'un savoir jusque-là essentiellement livresque, même si une histoire orale, véhiculée par des conteurs et des ménestrels, qui s'inspiraient souvent de récits historiques, existait depuis longtemps. ⁴³⁰

Richard Jones, l'imprimeur de l'édition in-octavo du *Tamerlan* (1590) de Christopher Marlowe, dédiait sa préface aux fervents lecteurs de chroniques historiques (« To the Gentlemen Readers and others that take pleasure in reading Histories ») cherchant par là même à capter un public en mal de divertissement. ⁴³¹ Il est permis de penser que ce type de

429 Shakerley Marmion, *The Antiquary* (1641), acte 1, cité par Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England*, p. 241.

430 George Puttenham témoigne justement du passage des récits historiques dans des formes plus populaires, comme la chanson ou la culture de l'oral : « blind harpers or such like taverne minstrels that give a fit of mirth for a groat, & their matters being for the most part stories of old time, as the tale of Sir *Topas*, the reportes of *Bevis of Southampton*, *Guy of Warwicke*, *Adam Bell*, and *Clymme of the Clough* & such other old Romances or historical rimes, made purposely for recreation of the common people at Christmasse diners & brideales, and in tavernes & alehouses and such other places of base resort, also they be used in Carols and rounds and such light or lascivious Poemes, which are commonly more commodiously uttered by these buffons or vices in playes then by any other person » (Puttenham, *The Arte of English Poesie*, p. 64).

431 Cité dans Weimann, *Author's Pen*, p. 59. Il semble que le terme « Histories » fasse ici davantage référence aux livres d'histoire qu'aux pièces historiques. Les pièces

stratégie commerciale, couplée au fait qu'un grand nombre de pièces historiques étaient effectivement représentées sur les scènes élisabéthaines, eut un impact culturel non négligeable sur un public urbain (en particulier londonien) pour qui le théâtre (imprimé ou joué) allait devenir progressivement le principal vecteur de récits historiques. La comédie de Jonson *The Devil is an Ass* (1616) témoigne avec ironie de ces changements, notamment dans le dialogue qui suit, lors duquel le naïf Fitzdottrel avoue tenir tout son savoir historique du théâtre, qui serait plus fiable, selon lui, que la chronique :

MEERCRAFT
By m'faith you are cunning i'the *Chronicle*, Sir.
FITZDOTTREL
No, I confesse I ha't from the *Play-bookes*,
And thinke they'are more *authentique*.⁴³²

Shakespeare, quant à lui, tente de toute évidence de concilier ceux qui auraient lu les chroniques comme ceux qui n'auraient pas pu y avoir accès (parce que ces volumes n'étaient pas à la portée de toutes les bourses, ou parce que beaucoup ne savaient pas lire). Dans *Henry V* (1599), le Chœur qui ponctue la pièce est l'un des procédés par lesquels Shakespeare s'emploie à recréer pour ses spectateurs la solennité et la grandeur des récits de l'histoire classique. S'appuyant explicitement sur les chroniques, le théâtre revendique ainsi son droit de parler du passé :

Vouchsafe to those that have not read the story
That I may prompt them, and of such as have,
I humbly pray them to admit th'excuse
Of time, of numbers, and due course of things
Which cannot in their huge and proper life
Be here presented. [...] (5.0.1-6)

publiées occupaient, en 1590, une part relativement négligeable du marché du livre. La période 1598-1613 sera, en revanche, celle du véritable essor de la pièce imprimée. Voir Alan B. Farmer et Zachary Lesser, « The Popularity of Playbooks Revisited », *Shakespeare Quarterly* 56 (2005), pp. 1-32 ; p. 7.

⁴³² Ben Jonson, *The Devil is an Ass*, in *The workes of Benjamin Jonson* (London : Richard Meighen 1640), vol. 2, p. 120 (acte 2, scène 4). Source : Literature Online.

La pièce historique trouva aussi sa place dans le paysage culturel élisabéthain parce qu'elle sut se présenter comme un divertissement, tout en conservant certains éléments didactiques issus de la chronique. Comme le souligne cet autre grand vulgarisateur de la chronique, Thomas Heywood, qui reprenait en partie l'argument avancé par le Chœur de Shakespeare, le théâtre était parvenu à attirer à lui des publics pour qui l'histoire, parce qu'elle était principalement diffusée par la chronique, était hors de portée : « playes have made the ignorant more apprehensive taught the unlearned the knowledge of many famous histories, instructed such as cannot reade in the discovery of all our *English Chronicles* ». ⁴³³ Mais le théâtre de Shakespeare ne peut se réduire à cette fonction didactique, à la simple mise en valeur d'un passé glorieux. Les quelques allusions directes aux chroniques dans les drames shakespeariens sont là également pour rappeler comment l'histoire devient l'Histoire. C'est à ce jeu paradoxal que se livre Shakespeare dans *Henry IV, première partie* (1596), lorsque le spectateur contemple un théâtre en passe de créer une historicité qu'il a pourtant reçue partiellement des chroniques. Dans un dialogue avec Northumberland et Worcester, Hotspur s'indigne du sou-

433 Heywood, *An Apology for Actors*, sig. F3^r. D'autres se plaignaient que le théâtre était allé trop loin et qu'il galvaudait l'histoire. Voir, à ce propos, la réfutation de l'argument de Heywood par I. G. [John Greene ?], *A refutation of the apology for actors* (1615), intro. J. W. Binns (New York : Johnson Reprint, 1972), p. 42. Heywood construisit une partie de sa carrière sur le dépeçage des chroniques, qu'il exploita pour produire du théâtre, de la poésie historique, ou des ouvrages d'histoire synthétisée et vulgarisée. On lui doit des pièces en deux parties sur le règne d'Edouard IV (*The First and Second Partes of King Edward the Fourth* [1599]), et sur celui d'Elisabeth I^{ère} (*If You Know Not Me, You Know No Bodie* [1605, 1606]). Il publia plus tard une version en prose de cette dernière pièce, qui parut en 1631, sous le titre de *Englands Elizabeth; Her Life and troubles*. En 1608 il incluait une partie du *Methodus* de Jean Bodin dans sa traduction des *Histoires* de Salluste, sans que les questions liées à la théorie de l'histoire le préoccupent davantage. L'année suivante, il publia une histoire en vers de l'Angleterre, de Brutus au règne de Jacques I^{er} (*Troia Britannica, or Great Britaines Troy*). Certains éléments de ce poème furent recyclés dans *The Life of Merlin* (1641), un ouvrage qu'il présentait à ses lecteurs comme une sorte de résumé des gros volumes de chroniques historiques : « In this small compendium or abstract thou hast Holinshed, Polychronicon, Fabian, Speed, or any of the rest, of more giantlike bulke or binding » (Thomas Heywood, *Life of Merlin* [1641], « To the Reader », cité par Woolf, *The Idea of History*, p. 245). Voir aussi : L. B. Wright, « Heywood and the Popularizing of History », *Modern Language Notes* 43.5 (1928), pp. 287-93.

tien accordé par ces deux hommes à Henry Bolingbroke, un soutien dont les chroniqueurs feront, selon lui, grand cas : « Shall it for shame be spoken in these days, / Or fill up chronicles in time to come » (1.3.168-69). En outre, par le détournement du terme de « chronique », Shakespeare parvient à rendre ses spectateurs pleinement conscients du fait que l'Histoire n'est pas seulement le produit de l'historiographie, qu'elle peut être individuelle autant que collective, orale aussi bien qu'écrite, et que ces différentes formes d'histoire s'interpénètrent. Vernon signifie à Hotspur que Hal s'est fait chronique pour parler de lui : « Spoke your deservings like a chronicle » (*Henry IV, première partie* ; 5.2.57). De même, dans la deuxième partie de *Henry IV*, Clarence déclare que les anciens sont les chroniqueurs des temps passés (« And the old folk, times' dotting chronicles » [4.3.126]), tandis que dans *Troilus et Cressida* (1601) Nestor incarne à lui seul la mémoire collective, selon Hector, qui fait de lui une chronique vivante : « Let me embrace thee, good old chronicle, / That hast so long walked hand in hand with time » (4.5.202-203). Nestor, quant à lui, avait décrit le temps comme un livre dont on peut déjà lire la table des matières par anticipation des volumes qui vont suivre :

And in such indexes, although small pricks
To their subsequent volumes, there is seen
The baby figure of the giant mass
Of things to come at large. [...] (1.3.345-48)

En cédant du terrain face à des genres concurrents, la chronique perdit donc une prérogative qui fut longtemps principalement la sienne, celle de relever, souvent année par année, les événements marquants de l'histoire anglaise. Avec le développement de genres plus réactifs (la ballade, le pamphlet, les lettres de nouvelles brèves, et dans une certaine mesure, la pièce historique), ce sont non seulement les habitudes de *consommation culturelle* des Elisabéthains qui se modifièrent, mais aussi la perception que ces derniers pouvaient avoir du *temps*. La chronique n'était plus ce mode privilégié par lequel on enregistrerait les événements du présent. En effet, le déclin de la chronique, les changements de goûts des Elisabéthains, et la multiplication des genres d'histoire, sont autant de facteurs qui expliquent que la perception commune du temps allait se modifier petit à petit. Désormais, le temps allait être perçu moins sur un mode

annuel ou pluriannuel (comme chez les chroniqueurs), et davantage sur un mode journalier.⁴³⁴

Thomas Nashe ne parle-t-il pas effectivement du goût prononcé de ses contemporains pour les nouvelles en tout genre : « an Englishmans appetite to enquire of news »,⁴³⁵ Ecrivain, poète, mais aussi auteur de pamphlets polémiques, Nashe était bien en prise avec un présent dont il aidait à définir les contours. Lui, l'auteur qui disait avoir des lettres, ironisait volontiers sur tous ceux qui pouvaient venir lui faire concurrence sur le marché du présent. Il dénonçait les écrivillons, ces mauvais auteurs de ballades (« babling Ballat-makers » [192]), et demandait aux libraires de ne pas faire la part trop belle sur leurs étals aux récits des colporteurs de nouvelles, ces marchands d'actualité : « Looke to it, you Booksellers and Stationers, and let not your shops be infected with any such goose gyblets or stinking garbadge, as the Iygs of newsmongers » (238). Nashe décrit avec humour l'âpre combat que se livraient les genres de l'éphémère. Toute cette production d'écrits qui se concurrençaient allait opérer un redécoupage du temps, déplaçant les anciens repères imposés par la chronique. Le théâtre historique est, à cet égard, un genre intermédiaire qui joue sur plusieurs tableaux : celui de l'histoire, de la chronique, mais aussi celui du présent. La pièce historique se situe au cœur des batailles que se livrèrent les genres de l'éphémère à la fin de la période élisabéthaine : éphémère par essence, souvent réactive, et parfois influencée par l'actualité, la pièce historique dans son travail de reconstruction du passé joue sans cesse sur la frontière entre le passé et le présent, une frontière mouvante dont les contours sont néanmoins ébauchés à chaque représentation.

VIII

Shakespeare et Jonson avaient compris que le présent commençait à revêtir une importance toute particulière pour leurs contemporains, qui allaient, au fil des ans, devenir d'avidés consommateurs d'actualité. Il est clair également que ces dramaturges avaient bien saisi les enjeux commerciaux de ce goût prononcé pour le présent. Par ailleurs, leur fréquentation des ouvrages des historiographes de leur époque (aussi imparfaits

434 Voir, à ce sujet, Woolf, *Reading History in Early Modern England*, pp. 27, 29.

435 Nashe, *Pierce Penilless*, p. 238. Références subséquentes données dans le texte.

puissent-ils paraître à nos yeux) avait sans doute aiguisé aussi leur méfiance et leur esprit critique, notamment vis-à-vis de ceux de leurs contemporains dont la vision du présent était aussi fabuleuse que les écrits les plus chimériques des poètes.

Derrière ce goût prononcé des contemporains de Shakespeare et de Jonson pour « l'actuel », il serait tentant de voir l'émergence d'un *présentisme*, c'est-à-dire de l'opinion qu'une connaissance absolue du passé étant impossible, toute reconstruction historique n'est en fait que le reflet des préoccupations du présent, qui devient par là même le seul objet d'intérêt digne de ce nom, car lui seul nous est accessible. Il peut paraître saugrenu d'appliquer cette idée à une époque, la Renaissance, dont on sait qu'elle était tournée largement vers le passé et engagée dans la *renovatio* des *exempla* classiques. C'est pourtant ce qu'a tenté de faire récemment une frange non négligeable de la critique shakespearienne.⁴³⁶ Du point de vue de l'histoire de la critique, l'idée de présentisme n'est évidemment pas une nouveauté. On peut penser en effet à la mise en garde de Nietzsche visant à prévenir les excès d'une science historique dont les travaux stériles ne seraient d'aucun secours pour le présent : « le passé doit être oublié sous peine de devenir le fossoyeur du présent ».⁴³⁷ Derrière le présentisme d'une partie de la critique shakespearienne, on devine encore le spectre de Foucault, pour qui toute position de surplomb est intenable, l'histoire totale étant impossible : « Cette histoire des historiens se donne un point d'appui hors du temps ; elle prétend tout juger selon une objectivité d'apocalypse ; mais c'est qu'elle a supposé

436 On peut citer, à titre d'exemples, les travaux suivants : Terence Hawkes, *Shakespeare in the Present* (London and New York : Routledge, 2002) ; Ewan Fernie, « Shakespeare and the Prospect of Presentism », *Shakespeare Survey* 58 (2005) : 169-84 ; Hugh Grady and Terence Hawkes, eds., *Presentist Shakespeares* (London and New York : Routledge, 2007). Toutes les références subséquentes à ces ouvrages seront données dans le texte.

437 Friedrich Nietzsche, *Seconde Considération Intempestive, De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* (1874), trad. Henri Albert, intro. Pierre-Yves Bourdil (Paris : Flammarion, 1988), p. 78. C'est bien les excès de l'histoire qui sont visés par Nietzsche, et non pas l'histoire elle-même à qui le philosophe reconnaît bien évidemment un rôle crucial : « La parole du passé est toujours parole d'oracle. Vous ne l'entendrez que si vous êtes les constructeurs de l'avenir et les interprètes du présent » (ibid., p. 131) ; ou encore, « L'excès des études historiques a affaibli la force plastique de la vie, en sorte que celle-ci ne sait plus se servir du passé comme d'une nourriture substantielle » (ibid., p. 174).

une vérité éternelle, une âme qui ne meurt pas, une conscience toujours identique à soi ». ⁴³⁸ De ce fait, l'histoire devient l'histoire des subjectivités émanant d'un présent qui ne peut faire autre chose que de construire des passés à son image. Nous avons déjà signalé cette tendance chez Foucault à transformer la part de subjectivisme inhérente à toute réflexion humaine en relativisme total, condamnant ainsi les sciences humaines à sombrer dans une sorte de nombrilisme, dont il faudra bientôt indiquer les contours exacts.

Dans *Shakespeare and the Present*, Terence Hawkes se fait l'apôtre d'un postmodernisme totalement décomplexé : le présentisme tel qu'il le pratique ne s'intéresse « qu'au présent dans sa matérialité qui est le point de départ de ses interrogations » ; il s'agit pour lui de « jouer cartes sur tables » et d'appeler chacun à faire preuve « d'une conscience accrue de ses pratiques critiques » (22). Ewan Fernie, quant à lui, surenchérit dans un article récent (« Shakespeare and the prospect of presentism »), proposant une perspective que l'on ne peut qualifier que de radicale. Avec des accents nietzschéens, mais sans les précautions du philosophe, il déclare « qu'il y a une raison évidente (et du reste irréfutable) pour laquelle il faut préférer le présent : celui-ci *se déroule maintenant*. Le présent, c'est là où nous vivons et nous pouvons toujours intervenir pour le changer. Et c'est précisément pourquoi il a bien plus d'importance que le passé » (178). Frôlant le truisme, Fernie semble aussi instrumentaliser Shakespeare à des fins politiques, confondant critique littéraire et militantisme. Mais le plus inquiétant réside surtout dans le fait que *Presentist Shakespeares* (2007), un ouvrage collectif sous la direction de Hugh Grady et de Terence Hawkes, qui était censé montrer le potentiel du nouveau mouvement critique se réclamant du « présentisme », ne consacre pas une seule page à la définition de ce qu'il faut entendre par « présent ». Partant de la (fausse) croyance que le présent est plus saisissable que le passé parce qu'il est plus proche de nous, ces critiques courent le risque de transformer la critique littéraire en mauvais journalisme.

Vouloir fonder une pratique littéraire sur un présent présumé plus accessible, c'est se condamner à devenir la victime d'un leurre. En effet, le présent n'est-il pas tout aussi mystérieux et insondable que le passé ?

438 Michel Foucault, « Nietzsche, la Généalogie, l'Histoire », in *Hommage à Jean Hyppolite*, dir. Suzanne Bachelard, Georges Canguilhem et alia (Paris : Presses Universitaires de France, 1971), pp. 145-51 ; p. 159.

La compréhension d'un présent même proche implique nécessairement un travail de reconstruction qui est semblable à celui pratiqué par les historiens lorsqu'ils se penchent sur le passé. Le présent n'est pas plus donné que le passé. Comme le faisait déjà remarquer Puttenham dans *The Arte of English Poesie* (1589), c'est bien la vitesse à laquelle se déroule le présent qui le rend insaisissable immédiatement : « the present time and things so swiftly passe away, as they give us no leasure almost to looke into them, and much lesse to know & consider of them throughly ». ⁴³⁹ En termes modernes, on pourrait dire, avec Paul Veyne, que « la conscience spontanée ne possède pas de notion d'histoire, qui exige une élaboration intellectuelle ». ⁴⁴⁰ Or il semblerait que l'on ait inversé les anciennes prétentions d'une critique qui se voulait totalisante et objective, en proclamant l'avènement d'une ère nouvelle : celle d'une méthode d'analyse qui place sa subjectivité au cœur de sa pratique et fait de son temps (le présent) l'essentiel de ses préoccupations. Il y a là un retournement qui a toutes les apparences d'une réaction de rejet d'une ancienne méthode ; et pourtant, ce retournement n'est qu'apparence, car le présent ne peut pas plus se penser lui-même qu'il ne peut prétendre penser totalement le passé. Comme le souligne justement Paul Ricœur, « la singularité historique se pensant elle-même suscite une aporie symétrique de celle de la totalité historique se sachant absolument ». ⁴⁴¹ Au sens littéral du terme, une histoire du présent est impossible. ⁴⁴² Toute

439 Puttenham, *The Arte of English Poesie*, pp. 31-32. Pour une critique du présentisme, voir aussi : Robert D. Hume, *Reconstructing Contexts : The Aims and Principles of Archaeo-Historicism* (Oxford : Oxford University Press, 1999), p. 181 ; Robin Headlam Wells, « Historicism and 'Presentism' in Early Modern Studies », *The Cambridge Quarterly* 29.1 (2000) : 37-60 ; Robin Headlam Wells, « Afterword: historicism and 'presentism' », dans son *Shakespeare on Masculinity* (Cambridge : Cambridge University Press, 2000), pp. 207-18.

440 « L'histoire est une notion livresque et non un existentiel ; elle est l'organisation par l'intelligence de données qui se rapportent à une temporalité qui n'est pas celle du *Dasein* » (Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, p. 101).

441 Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 387.

442 « Il n'y a pas d'histoire du présent, au sens strictement narratif du terme. Ce ne pourrait être qu'une anticipation de ce que des historiens futurs pourraient écrire sur nous. La symétrie entre expliquer et prédire, caractéristique des sciences nomologiques, est brisée au niveau même de l'énoncé historique. Si une telle narration du présent pouvait être écrite et être connue de nous, nous pourrions à notre tour la falsifier en faisant le contraire de ce qu'elle prédit. Nous ne savons pas, absolument

méthode critique visant à parler du présent est forcément une pratique *a posteriori* qui implique un travail de reconstruction, sujet à la même part de subjectivité que l'étude du passé, et dépendant dans les deux cas (lorsqu'il est pratiqué avec discernement) des mêmes méthodes scientifiques (analyse critique des sources, recoupement des informations, etc.). Nous ne voyons donc pas pourquoi l'on abandonnerait l'étude du passé au nom d'un relativisme qui s'applique également à l'analyse du présent.

Le présentisme est sans doute l'enfant d'un XX^{ème} siècle en proie au désarroi, désorienté par des transformations sociales, culturelles et politiques, qui se sont succédé à un rythme prodigieux. On peut penser à cet égard à « l'Hamlet européen » que décrit Paul Valéry dans une méditation présentiste qui date de 1919. Hamlet est pour Valéry la figure de l'homme moderne « accablé sous le poids des découvertes, des connaissances, incapable de se reprendre à cette activité illimitée. Il songe à l'ennui de recommencer le passé, à la folie de vouloir innover toujours. Il chancelle entre les deux abîmes ». ⁴⁴³ A la lecture de ces lignes, on se rend compte que le présentisme tel qu'il est pratiqué par la critique shakespearienne actuelle est différent de celui qui transparait dans les propos de Valéry. Il faut bien convenir que le présentisme envisagé actuellement est bien plus volontaire : son amnésie du passé est affirmée, et son repli dans l'autoréférentialité est revendiqué pour des raisons idéologiques. ⁴⁴⁴ Hawkes, Grady et Fernie (pour ne mentionner que les figures

pas, ce que les historiens du futur diront de nous » (Paul Ricœur, *Temps et Récit* [Paris : Seuil, 1983], tome 1, p. 208).

443 Paul Valéry, « La crise de l'esprit » (1919), in *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier (Paris : Gallimard, 1957), pp. 988-94 ; p. 993. Valéry reprendra ce thème présentiste en 1935 : « D'un côté, un passé qui n'est pas aboli ni oublié, mais un passé duquel nous ne pouvons à peu près rien tirer qui nous oriente dans le présent et nous donne à imaginer le futur. De l'autre, un avenir sans la moindre figure » (« Le bilan de l'intelligence », in *ibid.*, pp. 1058-83 ; p. 1063).

444 Fredric Jameson parle même d'une « pathologie distinctement auto-référentielle » à propos du postmodernisme (*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* [London : Verso, 1991], p. 12). François Hartog a lui aussi très bien identifié ce phénomène de repli présentiste, de même que ses contradictions : « le présent, au moment même où il se fait, désire se regarder comme déjà historique, comme déjà passé. Il se retourne en quelque sorte sur lui-même pour anticiper le regard qu'on portera sur lui, quand il sera complètement passé, comme s'il voulait 'prévoir' le passé, se faire passé avant même d'être encore pleinement advenu comme présent; mais ce regard, c'est le sien, à lui présent. Cette tendance à transmuier le futur en fu-

les plus revendicatives du présentisme) nous parlent d'un présent qui ne serait déterminé que par lui-même, c'est-à-dire en fait par la subjectivité de ses interprètes. Mais que ne ferait-on pas dire au présent au nom du présentisme ? Si toutes les vérités sont relatives, subjectives, qui, parmi toutes ces voix émanant du présent, doit-on croire alors ? Nous touchons là aux limites d'un courant critique qui pourrait bien être la première victime de son subjectivisme poussé à l'extrême.

Le présentisme qu'une partie de la critique shakespearienne actuelle tente d'ériger en école de pensée est également différent du présentisme des Elisabéthains, qui apparaît essentiellement comme une modalité du scepticisme chrétien. Seul Dieu peut prétendre à un point de vue véritablement englobant et à une pensée totalisante. De fait, pour les sceptiques, à l'instar de Cornelius Agrippa, dont le *De incertitudine et vanitate scientiarum* parut dans sa traduction anglaise en 1575, toutes les sciences humaines sont en partie marquées du sceau de l'imperfection ; elles sont le résultat d'un consensus lui-même issu de la tradition, et elles se basent pour beaucoup d'entre elles sur des hypothèses : « Moreover, al Sciences are nothing els, but the ordinaunces and opinions of men, so noysome as profitable, so pestilente as holsome, so ill as good, in no parte perfecte, but doubtful and full of error and contention ».⁴⁴⁵ Seule la foi du chrétien peut être source de certitude, et il vaut mieux donc s'avouer ignorant que de pécher par orgueil : « It is better therfore and more profitable to be Idiotes and know nothing, to beleeve by Faith and Charitie, and to become nere unto God, than beyng lofty and prowde through the subtilities of sciences to fall into the possession of the Serpent » (183). Dans une veine similaire, Philip Sidney montrait combien l'histoire reposait encore à ses yeux sur des fondements épistémologiques douteux. Pour lui, l'histoire demeurerait surtout une rhétorique qui cherchait à se faire passer pour vraie en dissimulant le fait que, comme tout savoir humain, elle s'avérait limitée : « the historian, affirming many things, can, in the cloudy knowledge of mankind, hardly escape from

tur antérieur peut aller jusqu'à la caricature » (*Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps* [Paris : Seuil, 2003], p. 127).

445 Henrie Cornelius Agrippa, *Of the Vanitie and uncertaintie of Artes and Sciences* (London : Henrie Bynneman, 1575), p. 5. S.T.C. : 205. Références subséquentes données dans le texte.

many lies ». ⁴⁴⁶ Dans *The History of the World* (1614), Raleigh accordait quant à lui une large place à l'histoire biblique, soulignant combien l'homme était ignorant des causes mêmes de son existence. Le présentisme de Raleigh était teinté de scepticisme chrétien, mais aussi du pessimisme d'un homme que l'existence n'avait pas épargné. De sa prison, il écrivait « For what-so-ever is cast behind us, is just nothing : and what is to come, deceitfull hope hath it ». ⁴⁴⁷

Soucieux d'octroyer au théâtre une caution morale, Thomas Heywood déclarait que les dramaturges détournaient volontairement le passé pour l'édification de leurs contemporains. Le passé, servant de toile de fond, devenait alors un pur prétexte pour parler du présent : « If wee present a forreigne History, the subject is so intended, that in the lives of *Romans, Grecians, or others*, either the vertues of our Countrymen are extolled, or their vices reprobued ». ⁴⁴⁸ Il est certain que le théâtre élisabéthain, comme tout théâtre, avait un pouvoir d'intervention dans le présent, qu'il revendiquait parfois ouvertement. Hamlet ne confiait-il pas à Polonius qu'il fallait prendre soin des comédiens, car ceux-ci avaient le pouvoir de faire et défaire les réputations : « let them be well used, for they are the abstract and brief chronicles of the time ». ⁴⁴⁹ Il reste que le théâtre de Shakespeare nouait une relation bien plus complexe avec le passé que ne peut le laisser entendre le commentaire de Heywood. Shakespeare comme Jonson, nous le savons, contemplaient aussi d'un œil critique les procédés de détournement du passé au profit du présent, mais aussi les efforts de certains de leurs contemporains pour commercialiser un présent de pacotille.

446 Sidney, *A Defence of Poetry*, p. 52.

447 Raleigh, *The History of the World*, p. 69.

448 Heywood, *An Apology for Actors* (1612), sig. F3^v.

449 William Shakespeare, *Hamlet*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor, Arden Shakespeare (London : Thomson Learning, 2006) 2.2.461-63. Voir aussi 2.2.523-527, un passage dans lequel Hamlet attribue au théâtre le pouvoir de démasquer les coupables. Raleigh mettait lui en garde ses lecteurs contre les conséquences d'un présentisme trop appuyé. A ceux parmi eux qui auraient été curieux de savoir pourquoi il n'avait pas écrit l'histoire de son époque, Raleigh répondait qu'il y avait danger : « that who-so-ever in writing a moderne Historie, shall follow truth too neare the heeles, it may happily strike out his teeth » (Raleigh, *The History of the World*, p. 80).

Il ne faut pas non plus prendre le scepticisme chrétien au pied de la lettre, mais considérer que s'il insistait bien sur le caractère limité de la connaissance humaine, il contenait aussi une critique implicite des méthodes scientifiques en vigueur, et qu'il eut par conséquent un effet qui peut paraître un tant soit peu inattendu à nos yeux : il contribua, à sa façon, à l'avancée de la science par la critique de ses méthodes. Ainsi Agrippa ciblait-il les historiens, dénonçant leur détournement de l'histoire pour des raisons politiques, ou de vengeance personnelle, mais aussi pour consolider tous les pseudo-mythes nationaux. Ces historiens ne sont que des flagorneurs corrompus, écrivait Agrippa, qui n'hésitent pas à mêler récits fabuleux et réalité historique pour les besoins de leur cause :

Beholde an other moste corrupte kinde of flatterers, whiche whylest they go aboute to enlarge and extende, the begynning of thyr Princes, to the moste aunciente Kings of the worlde, when they are not able to ioyne them in kinred, they have recourse to Fables, and straunge beginnings, and faine names of Kinges, and places, and there is nothing, whereof they make not a lie. (pp. 15-16)

On peut trouver ce même type de reproche dans la pièce de Thomas Tomkis, *Lingua* (1607), où l'un des personnages, Comedus, dénonce la corruption des chroniqueurs et demande à ce que l'histoire soit écrite désormais de manière plus objective, et sans la peur d'éventuelles représailles : « This is a great fault in a Chronologer to turne Parasite: An absolute history should bee in feare of none, neither should hee write any thing more then truth for friend-ship, or lesse for hate, but keepe himselfe equall and constant in all his discourses ». ⁴⁵⁰ Dans *Summers last Will and Testament* (1600), Nashe s'était lui aussi moqué des chroniqueurs qui transformaient la réalité historique afin de s'attirer les faveurs d'éventuels mécènes : « Rich men and magistrates whilest yet they liue, / They flatter palpably, in hope of gayne ». ⁴⁵¹ Samuel Daniel, le poète-historien, avait conscience des déformations que les historiens faisaient subir au passé, et soulignait la condescendance avec laquelle le présent traitait parfois le passé :

⁴⁵⁰ Tomkis, *Lingua*, acte 2, scène 4.

⁴⁵¹ Thomas Nashe, *Summers last Will and Testament* (London : Simon Stafford, 1600), vers 1315-16. Source : Literature online.

Pardon us Antiquity, if we mis-censure your actions, which are ever (as those of men) according to the vogue, and sway of the times, and have onely their upholding by the opinion of the present : We deale with you but as posterity will with us (which ever thinkes itselſe the wiſer) that will judge likewise of our errors according to the caſt of their imaginations.⁴⁵²

Ces critiques, soulignant la trop grande part de subjectivité des récits historiques, montrent que dans les milieux littéraires un nombre non négligeable d'auteurs avaient engagé une réflexion sur les méthodes de l'histoire et que, si les dramaturges, les pamphlétaires et les poètes soulignaient les déficiences des chroniqueurs, ce n'était pas seulement parce qu'ils souhaitaient abattre la concurrence, mais aussi sans doute parce qu'une histoire partisane, une histoire dévoyée et parfois manipulatrice, ne faisait pas honneur non plus à l'idée d'un passé envers qui le présent reconnaissait volontiers qu'il avait une *dette*. Chez les historiens, des changements significatifs de méthode avaient lieu, et s'il est exagéré de parler de « révolution historique », il ne faudrait pas non plus prendre les contemporains de Shakespeare pour des naïfs. Les Elisabéthains ne sont pas nos contemporains, bien que certains de leurs problèmes épistémologiques nous affectent encore, à l'heure où le statut de l'histoire et plus généralement la validité des sciences humaines sont encore des questions qui se posent. Le présentisme de certains des contemporains de Shakespeare n'est pas non plus le nôtre. Il est empreint de doutes, mais son scepticisme trahit aussi souvent (mais pas systématiquement) le désir paradoxal d'établir la connaissance humaine sur des bases plus solides. Chez les meilleurs historiens de l'époque, on peut percevoir également la volonté de trouver un juste équilibre entre une recherche dont l'objet est le passé, et les nécessités d'un présent qui a besoin du passé pour s'appréhender et se construire. Dans son *Histoire des dîmes* (1618), John Selden évoque justement les dangers d'une recherche centrée de manière excessive sur le passé au point de devenir stérile, ou, à l'inverse, d'un intérêt trop prononcé pour le présent conduisant à une amnésie du passé :

For, as on the one ſide, it cannot be doubted but that the too ſtudious affectation of bare and ſterile antiquitie, which is nothing els but to be exceeding buſie about nothing, may ſoon deſcend to a dotage; ſo on the other, the neglect or onely vulgar regard of the fruitfull and precious part of it, which gives neceſſarie light to the pre-

452 Samuel Daniel, *The Collection of the History of England* (London, 1621), p. 101.

sent in matter of state, law, historie, and the understanding of good autors [sic], is but preferring that kind of ignorant infancie, which our short life alone allows us, before the many ages of former experience and observation, which may so accumulate yeers to us as if we had livd even from the beginning of time.⁴⁵³

IX

Poussé à l'extrême, le présentisme actuel transforme nos représentations du temps : nous voyons lentement se dessiner devant nos yeux l'image d'un vaste présent qui phagocyte le passé (qui ne peut plus être conçu que sous les traits du présent), et s'approprie également l'avenir qui n'est plus qu'une extension de ses préoccupations et de ses prévisions. Créature tentaculaire, le présentisme a des aspirations totalisantes malgré son subjectivisme souvent radical. Mais son travail d'appropriation du passé tend à gommer la dialectique implicite entre le passé et le présent, que l'on peut deviner derrière les propos de Selden cités plus haut. Le présentisme ne conçoit pas le passé comme Autre : l'altérité du passé est dénoncée par lui comme une notion peu fructueuse (pour ne pas dire stérile), car elle détourne des enjeux du présent. Le présentisme préfère ne voir dans le passé que la réflexion de ses propres traits. C'est donc sous le visage du Même que le présentisme se plaît à envisager le passé. Ce faisant, il ignore, ou tente de court-circuiter, la dialectique par laquelle se constitue notre idée du passé. Cette dialectique implique que notre relation au passé est en réalité dynamique, que nous considérons le passé tantôt comme Autre, tantôt comme Même, et tantôt sur un mode de simple analogie. De fait, nous construisons notre rapport au passé (et par conséquent notre conception du présent) par le biais de processus de familiarisation et de défamiliarisation, d'identification et de distanciation, qui peuvent s'exercer à des degrés divers et sans que l'un ne soit nécessairement contradictoire avec l'autre. Ainsi, il n'est pas impensable de prétendre que le passé reste intelligible parce qu'il persiste encore dans le présent (identification), et cette position n'est pas obligatoirement incompatible avec la proposition selon laquelle le passé est un Autre qui permet de faire entendre la différence du présent (distancia-

⁴⁵³ Selden, *The Historie of Tithes* (1618), sig. a2^v, cité dans Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England*, p. 219.

tion). La dialectique se brise, en revanche, lorsque la distance temporelle est ignorée totalement ou que celle-ci est considérée comme hors de propos (cas du présentisme). À l'inverse, la dialectique peut également s'interrompre lorsque la prise de distance est telle que celle-ci empêche toute empathie, toute « re-familiarisation du non-familier ». ⁴⁵⁴ Ce qui est important, on l'aura compris, c'est la *relation* qui s'établit entre le passé vécu par les hommes d'autrefois et nous. C'est le travail de l'histoire de mettre au jour cette relation, qui doit être sans cesse renouvelée, mais ce peut être aussi le rôle du théâtre, notamment lorsque son objet est d'explorer la relation des hommes au temps et à l'histoire.

Cependant, dans quelle mesure ce passé peut-il être objet de connaissance ? Car, si notre propre présent est confus et insaisissable, il y a fort à parier que si nous avions accès au présent des Elisabéthains, celui-ci serait tout aussi multiforme et inintelligible, comme l'exemple du roman de Burgess donné au début de ce chapitre le suggérait. ⁴⁵⁵ Les historiens avaient longtemps cru à la possibilité de rendre *visible* le présent du passé. Parce que seul le regard était considéré comme un gage de connaissance véritable, beaucoup d'entre eux préféraient parler de ce qu'ils avaient vu du temps de leur vivant. Au-delà de leur existence s'étendait le monde de l'invisible : pour raconter ce monde, il fallait alors faire appel à d'autres qui avaient pu voir, les témoins, ou les autorités, grâce auxquels on allait pouvoir fonder un récit. L'objectivité de ces fameuses autorités allait, on le sait, devenir un sujet de controverses au fil des siècles, et c'est notamment à la Renaissance que les méthodes des historiens se transformèrent, les autorités étant considérées progressivement comme des « sources » qui devaient faire l'objet d'un examen critique.

Cela étant, il n'est pas rare de trouver chez les historiographes anglais de la Renaissance l'idée que l'histoire donne à voir, offre le passé en spectacle. C'est un argument que John Brende avance pour vanter les mérites de sa traduction d'une histoire d'Alexandre le Grand, qui, comme tout livre d'histoire, écrit-il, place le passé sous les yeux de ses lecteurs : « For in them men *may beholde, as it were before there eies, both the whole worlde, and the government therof, with the policies and*

454 Ricœur, *Temps et récit*, tome 3, p. 213. Sur le Même, l'Autre et l'Analogue, voir *ibid.*, pp. 205-206, 226.

455 Ricœur, *Temps et récit*, tome 1, p. 142.

lawes, the discipline customes & manners of al people from the begynnyng ».⁴⁵⁶ Walter Raleigh va encore plus loin dans *The History of the World* (1614). Pour lui, l'histoire est une victoire des hommes sur le temps ; elle est la traduction concrète du travail de transmission du savoir des générations successives, et elle possède même la capacité d'actualiser le présent du passé parce qu'elle donne des yeux à l'esprit qui parvient à contempler le passé révolu comme s'il était présent : « it hath carried our knowledge over the vast & devouring space of so many thousands of yeares, and given so faire and peircing eies to our minde ; that we plainly behould living now, as we had lived then, that great World ».⁴⁵⁷

La poésie et le théâtre se faisaient l'écho de préoccupations similaires. George Puttenham ne tarissait pas d'éloges à l'égard de la poésie historique (« historical Poesie »), cette histoire en vers qui allait être remise au goût du jour par des hommes de lettres tels que Samuel Daniel ou Michael Drayton, et qui permettait aussi de contempler l'image vivante de nos ancêtres, comme dans un miroir, précisait-il. Cette image venait donc pallier opportunément les limitations de nos vies et de nos sens en nous donnant accès à ce monde de l'invisible qu'est le lointain passé : « No one thing in the world with more delectation reviving our spirits then to behold as it were in a glasse the lively image of our forefathers, their noble and vertuous maner of life, with other things autentike, which because we are not able otherwise to attaine to the knowledge of, by any of our senses, we apprehend them by memory [...] ».⁴⁵⁸ De même, dans *Périclès* (1607-1608), Shakespeare, et probablement George Wilkins, donnaient corps à l'auteur de la source médiévale de leur pièce, John Gower, qui racontait l'histoire de Périclès dans son poème *Confessio Amantis*. Gower revenait du monde de l'invisible pour raconter son histoire : « To sing a song that old was sung / From ashes ancient Gower is come... » (scène 1, vers 1-2). Plus tard, c'était aussi Gower qui faisait entrer les spectateurs dans l'économie du visible ; il s'effaçait, cédant la place à une scène mimée : « But tidings to the contrary / Are brought

456 Brende, trad., *The Historie of Quintus Curcius, conteyning the Actes of the greate Alexander*, sig. A3^r. Je souligne.

457 Raleigh, *The History of the World* (1614), p. 48.

458 Puttenham, *The Arte of English Poesie* (1589), p. 31. Je souligne.

your eyes. What need speak I ? *Dumb show* » (scène 5, vers 15-16.1).⁴⁵⁹ Enfin, dans *Antoine et Cléopâtre*, Shakespeare, notamment dans la deuxième partie de la pièce, maintenait ses personnages historiques éponymes à la lisière du visible, entre la vie et la mort, tels des êtres évanescents : « Here I am Antony, / Yet cannot hold this visible shape » (4.14.13-14), confie Marc Antoine, bientôt rejoint par la Reine égyptienne elle-même, qui déclare « I am fire and air ; my other elements / I give to baser life » (5.2.283-84).⁴⁶⁰

Doit-on considérer ces exemples comme des indices de ce qu'il est convenu d'appeler, depuis la déconstruction, « une métaphysique de la présence » ?⁴⁶¹ Ou bien devons-nous repenser la façon dont nous abordons habituellement la question même de la *présence* ? En effet, l'un des reproches fréquemment adressés aux théoriciens du poststructuralisme est leur refus de prendre en compte l'existence du réel, a fortiori d'un réel révolu. Même les approches constructivistes récentes du Nouvel Historicisme ont renvoyé l'idée de présence du passé au concept de représentation. Mais s'il est indéniable que l'histoire se sert de la fiction pour compléter son récit, il reste que le concept de représentation ne parvient pas tout à fait à rendre compte de « l'effectivité du passé » (le fait qu'il ait réellement eu lieu).⁴⁶² Nous avons vu plus haut que la notion de représentation ne permet pas d'éclairer efficacement la référentialité des écrits historiographiques et des œuvres littéraires. Nous allons maintenant souligner une autre de ses limitations : sa difficulté à évoquer *le paradoxe de la présence parmi nous d'un passé absent*.

A ceux qui ne verraient dans le passé qu'une construction langagière purement illusionniste, il faut tout de même rappeler que le passé se

459 William Shakespeare and George Wilkins, *Pericles, Prince of Tyre* [a reconstructed text], ed. Roger Warren, p. 118.

460 Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, ed. David Bevington, pp. 219, 254. On peut penser aussi à ces vers du souverain éponyme du *Roi Jean* : « I am a scribbled form, drawn with a pen / Upon a parchment, and against this fire / Do I shrink up. (William Shakespeare, *King John*, ed. A. R. Braunmuller [Oxford : Oxford University Press, 1989], 5.7.32-34).

461 La critique de la présence va de pair avec la remise en question de la conception dite traditionnelle de la mimésis par la déconstruction (voir la section III).

462 Le terme est employé par François Hartog dans *Evidence de l'histoire, Ce que voient les historiens* (Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005), p. 173.

donne à voir autour de nous. Certes, ce passé n'est pas toujours *reconnu*, mais les objets, documents, bâtiments, voire le relief naturel, tous ces éléments qui nous sont contemporains, ne sont pas moins issus du passé. Celui-ci a un caractère visible : la graphie d'un document, les supports et les matériaux d'écriture, de même que les marques de vieillissement, constituent autant de signes d'appartenance au passé. Il peut avoir aussi un caractère observable : la composition chimique, certaines propriétés physiques, la teneur en carbone 14, par exemple, des substances organiques, permettent de déterminer la provenance des éléments étudiés d'un passé plus ou moins lointain.⁴⁶³

Néanmoins, ce n'est pas parce que l'on a établi, à partir de caractères visibles et/ou observables, que quelque chose est effectivement issu du passé, que cette chose a pour nous nécessairement un sens. Quelle doit être, par exemple, la signification à accorder à des marginalia manuscrites, dont l'écriture et la couleur de l'encre nous disent qu'elles sont contemporaines de la publication de tel ouvrage ancien où elles apparaissent ? Ces marginalia ont pour nous une présence visuelle et physique qui nous les rend à la fois contemporaines et les rattache à un passé révolu qui a pourtant bien eu une existence effective. Comment rendre compte de la complexité de ces rapports dans une analyse historique ou littéraire de ces notes manuscrites ? Il faut, en même temps que l'on entreprend le travail interprétatif, reconnaître ce que Ricœur appelle la fonction de « lieutenance » des « traces » du passé.⁴⁶⁴ Ces traces sont *en lieu* d'un passé révolu, et en ce sens elles signalent une absence, mais elles *tiennent lieu* aussi de passé effectif, et elles rappellent que ce passé a bien eu lieu. L'interprétation des « traces » est donc doublement affectée par leur « lieutenance ». Tout interprète *construit une image présente* à partir d'une double absence contenue dans la « trace » : celle d'un passé conçu comme révolu (et donc irrémédiablement absent) et celle d'un passé conçu comme ayant été (à l'égard duquel nous avons une dette).⁴⁶⁵ Le résultat est que l'image présente exerce, dans son versant positif, une fonction de *suppléance* d'un passé absent et que cette suppléance elle-

463 Cf. Pomian, *Sur l'histoire*, pp. 43-44, 46.

464 Ricœur, *Temps et récit*, tome 3, pp. 204-205.

465 Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 367.

même créée à son tour « un surcroît d'être », « un supplément de vie », par son rachat de l'absence.⁴⁶⁶

On saisit mieux alors la portée des affirmations des historiographes de la Renaissance anglaise, qui auraient pu paraître foncièrement naïves. Edward Halle parlait justement du pouvoir de l'écriture historiographique de triompher de la mort, de gommer les distances temporelles, de faire *comme si* les morts pouvaient de nouveau s'offrir au regard des vivants : « Wryting is the keye to enduce vertue, and repress vice. Thus memorie maketh menne ded many a thousande yere still *to live as though they wer present* : Thus fame triumpheth upon death, and renoune upon Oblivion, all by reason of wrytyng and historie ».⁴⁶⁷ Thomas North, dans la préface d'un ouvrage que Shakespeare consulta, *The Lives of the Noble Grecians and Romanes*, évoquait cette capacité des livres d'histoire à instruire les vivants en faisant revivre les morts, une caractéristique unique du genre selon lui : « Whereas stories are fit for every place, reache to all persons, serve for all tymes, teache the living, revive the dead, so farre excelleng all other bookees ».⁴⁶⁸ En affirmant que l'histoire s'adressait à tous (« reache to all persons ») et qu'elle était la seule à pouvoir « ressusciter » les morts, North exagérait quelque peu. Comme nous le verrons, le théâtre, un art plus communautaire, allait lui aussi s'attribuer ces rôles habituellement dévolus à l'histoire. De même, Walter Raleigh percevait quelle était la *dette* des hommes envers l'histoire, car elle était capable de produire une image présente du passé : « And it is not the least debt which we owe unto History, that it hath made us acquainted with our dead Ancestors ; and, out of the depth and darknesse of the earth, delivered us their memory and fame ».⁴⁶⁹

Mais Raleigh reconnaissait également de manière implicite la part d'absence dans toute représentation d'un passé révolu (« the depth and darknesse of the earth »), c'est-à-dire l'autre versant de la « lieutenance », sa face négative. Or, c'est bien parce qu'il y a du révolu que les

466 Deux termes que je dois respectivement à Ricœur (ibid., p. 369) et Jacques Rancière (*Les noms de l'histoire*, p. 130, cité dans ibid., p. 480).

467 Edward Halle, *The Union of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre & Yorke* (London, 1548), « Preface », p. ii, cité dans : Pugliatti, *Shakespeare the Historian*, p. 29. Je souligne.

468 Plutarque, *The Lives of the Noble Grecians and Romanes*, préface de Thomas North au lecteur, sig. *3.

469 Raleigh, *The History of the World* (1614), p. 48.

hommes éprouvent le besoin de faire de l'histoire, ou plus généralement de parler du passé. Les historiographes ont raison de signaler le rôle social de l'histoire, car il faut bien voir que l'histoire assure, comme l'écrit Michel de Certeau, « la communication d'un groupe avec lui-même par ce renvoi au tiers absent qu'est son passé ». ⁴⁷⁰ L'histoire est un discours qui se donne la mort pour objet afin de tenter de l'exorciser. En ce sens, elle utilise l'absence comme monnaie d'échange entre les présents. Dans sa pratique, elle attribue à ses lecteurs un rôle participatif, indispensable à l'accomplissement de sa fonction communautaire qui est de réparer « incessamment les déchirures entre le passé et le présent ». En effet, « elle assure un 'sens' qui surmonte les violences et les divisions du temps. Elle crée un théâtre de références et de valeurs communes qui garantissent au groupe une unité et une communicabilité symboliques. [...] C'est un discours de la conjonction, qui lutte contre les disjonctions produites par la compétition, le labeur, le temps et la mort ». ⁴⁷¹

Ce sont ces enjeux qui se laissent deviner derrière les clichés qui s'attachent à l'histoire : son caractère exemplaire, moral, les leçons de l'histoire, l'utilité de l'histoire pour le corps social, la nécessité pour les lecteurs de réfléchir à ses enseignements. Néanmoins, force est de constater que la définition donnée par Michel de Certeau s'applique davantage à l'histoire telle que nous la connaissons aujourd'hui et moins à celle qui avait cours à l'époque shakespearienne. La raison en est simple : bien qu'elle fût devenue, comme on a pu le voir, un genre multiforme, l'histoire écrite était encore très largement le domaine des érudits, ou des franges relativement aisées de la société. Malgré la volonté affirmée des historiographes d'accroître leur influence et leur rôle social, les œuvres de nature religieuse constituaient encore du temps de Shakespeare l'essentiel de la production des imprimeurs. ⁴⁷² Bien sûr, cette tendance allait s'infléchir, notamment avec le déclin de la chronique, qui allait favoriser paradoxalement le développement d'autres genres historiques « périphériques ». Il n'est donc guère surprenant de remarquer que les écrivains qui voulaient défendre le théâtre eussent eu l'idée de s'appuyer précisément sur les prétentions collectives de ce genre mori-

470 De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, p. 73.

471 Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction* (Paris : Gallimard, 2002 [1987]), p. 60.

472 Woolf, *Reading History*, pp. 115, 142.

bond qu'était la chronique. Car, si l'aspect véritablement communautaire de la chronique était une gageure, la capacité du théâtre à toucher un large public issu de différentes parties de la population était quant à elle une réalité. Parce qu'il était un loisir, le théâtre avait la capacité d'attirer à lui les plus désœuvrés aussi, comme ces soldats démobilisés qui erraient dangereusement dans Londres, que décrit Thomas Nashe dans *Pierce Penilesse* (1592), et que le théâtre parvenait, selon lui, à émouvoir et à remettre dans le droit chemin par le spectacle des exploits héroïques de leurs lointains ancêtres. Il est intéressant de constater que, dans sa défense du théâtre, Nashe met particulièrement l'accent sur les pièces historiques, insistant justement sur le fait que le théâtre a pris en charge le rôle communautaire auquel aspirait l'histoire. Dans un passage célèbre, qui mérite d'être cité entièrement, Nashe écrit en effet :

Nay, what if I proove Playes to be no extreame ; but a rare exercise of vertue ? First, for the subject of them (for the most part) it is borrowed out of our English Chronicles, wherein our forefathers valiant acts (that have line long buried in rustie brasse and worm-eaten bookes) are revived, and they themselves raised from the Grave of Oblivion, and brought to pleade their aged Honours in open presence : than which, what can be a sharper reproofe to these degenerate effeminate dayes of ours ? How would it have joyed brave *Talbot* (the terror of the French) to thinke that after he had lye two hundred yeares in his Tombe, hee shold triumphe againe on the Stage, and have his bones newe embalmed with the teares of ten thousand spectators at least (at severall times), who, in the Tragedian that represents his person, imagine they behold him fresh bleeding. I will defend it against any Collian, or clubfisted Usurer of them all, there is no immortalitie can be given a man on earth like unto Playes.⁴⁷³

Comparé aux grimoires menacés de décomposition (« worm-eaten bookes »), le théâtre a ceci de supérieur aux chroniques (dont il tire sa substance) : il ne fait pas renaître les morts, mais redonne une vie *physique* à leurs actions (« our forefathers valiant acts [...] are revived »). Nashe exprime bien le paradoxe de la « lieutenance » en ne niant pas l'absence d'un passé révolu, mais en soulignant toutefois les pouvoirs de la représentation-suppléance, capable de générer une image présente d'un passé révolu *et* effectif, une image dont la *présence* est offerte en spectacle public à toute une communauté (« in open presence »). Car si le mort revient (Nashe rendant aussi hommage ici à l'héroïque Talbot

473 Nashe, *Pierce Penilesse*, p. 212.

peint par Shakespeare dans *Henry VI, première partie*), ce n'est pas tant pour qu'il revive, mais pour que celui que Nashe érige en héros sacrificiel de toute une nation saigne à nouveau (« fresh bleeding »), et pour que toute une communauté consciente de la dette souscrite envers un passé effectif puisse procéder de nouveau à l'inhumation des os du mort (« have his bones newe embalmed »), dans un rite dramatique qui ressemble fort à la communion émotionnelle de tout un groupe (« with the teares of ten thousand spectators at least »). Nashe traduit bien également le fait que la société a besoin de répéter cet acte d'exhumation-inhumation du passé et que la répétition de ce travail de deuil lui est facilitée précisément par la capacité des acteurs à rejouer plusieurs fois le passé (« ten thousand spectators at least (at severall times) »). Dans ce processus, l'imagination des spectateurs (« imagine they behold him ») joue un rôle central, bien évidemment, puisque c'est bien la communauté qui parvient à créer, par l'entremise de l'art dramatique, l'image présente d'une absence qui renvoie à la fois à un passé révolu (perdu), mais aussi à un être dont l'existence fut effective. Par le travail imaginaire du spectateur, le passé fait retour dans le présent, pour le confronter. Ce retour de l'absent dans le présent souligne également ce qui *fait défaut* au présent : c'est-à-dire, en l'occurrence, et selon les dires de Nashe, une figure héroïque, exemplaire, comme celle de Talbot, qui pourrait changer le présent.

On le voit, le théâtre historique anglais avait pris en charge un rôle que nous attribuons plus volontiers de nos jours à l'histoire, mais que celle-ci n'était pas pleinement en mesure d'assumer à l'époque shakespearienne. On comprend aussi que lorsqu'au cours des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles l'histoire se transforma lentement en un bien de consommation capable de s'adresser à un lectorat de plus en plus vaste, la pièce historique perdit quelque peu de sa pertinence. Pour les Elisabethains et les Jacobéens, elle occupait une place importante et avait un rôle de premier plan à jouer d'un point de vue sociétal. Shakespeare en était pleinement persuadé, lui qui contribua largement à ce genre. Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler la recommandation que l'évêque d'Ely adresse au souverain éponyme de *Henry V* (1599) : « Awake remembrance of these valiant dead, / And with your puissant arm renew their feats » (1.2.115-16).⁴⁷⁴ Il s'agit ici aussi non pas de réveiller littéra-

474 Shakespeare, *King Henry V*, ed. Andrew Gurr.

lement les morts, mais de rendre *présents par la mémoire* ces morts disparus, et comme chez Nashe, ce sont les vivants qui renouvelleront par leurs actions les actes des morts. Bien entendu, par le double jeu de la méta-théâtralité, Shakespeare suggère aussi implicitement que son théâtre est en passe d'accomplir cela, grâce précisément aux comédiens élisabéthains rejouant la geste perdue des ancêtres.

C'est également sur le mode analogique que les morts font retour au théâtre. Le *comme si* est une figure qui permet d'exprimer le paradoxe de la « lieutenance ». Le Prologue du *Henry VIII* (1613) de Shakespeare n'inscrit ses personnages dans l'économie du visible de la pièce qu'à cette condition. Leur présence est conditionnée au *comme si* : « [...] Think ye see / The very persons of our noble story / As they were living [...] » (25-27).⁴⁷⁵ Parlant des pièces historiques anglaises, Thomas Heywood avait souligné ce qui pour lui produisait l'émotion et l'empathie du spectateur pour le spectacle représenté. Il s'agissait précisément de l'analogie unissant le couple comédien/personnage, qui rapprochait le Même de l'Autre (« *as if the Personater were the man Personated* ») et produisait ce supplément d'être ensorceleur (« *so bewitching a thing is lively and well spirited action* ») et donc presque illusionniste. Mais, une fois encore, si le passé fait retour dans le présent, c'est surtout parce que ce sont les *actes* des morts qui sont rejoués par le truchement du couple comédien/personnage. C'est bien *l'action présente* de ce couple (qui renvoie à l'absence d'un passé révolu, mais qui se fonde sur un passé effectif) qui va, selon Heywood, transformer les spectateurs émotionnellement et leur donner l'envie de *poursuivre les actes des morts* en agissant dans le présent : « *so bewitching a thing is lively and well spirited action, that it hath power to new mold the harts of the spectators and fashion them to the shape of any noble and notable attempt* ». Mais l'action présente n'est pas que le fait de l'illusion produite par le comédien/personnage ; elle naît aussi de la conscience de la distance entre l'image présente du passé et le présent des spectateurs : « *What coward to see his contryman valiant would not bee ashamed of his owne cowardice ?* », ajoute justement Heywood.⁴⁷⁶ Voilà tout le paradoxe, mais aussi toute la puissance, de ce mode analogique qui, comme le fait

475 Je souligne. Edition de référence : William Shakespeare and John Fletcher, *King Henry VIII*, ed. Gordon McMullan (London : Thomson Learning, 2000).

476 Heywood, *An Apology for Actors* (1612), sig. B4^r. Je souligne.

observer Ricœur, « retient en lui la force de la réeffectuation et de la mise à distance, dans la mesure où être-comme, c'est être et n'être pas »,⁴⁷⁷

Heywood savait de quoi il parlait lui qui, on le sait, avait tant fait pour faire entrer l'histoire dans la vie de ses contemporains, sur la scène comme dans les pages de ses ouvrages de vulgarisation. Shakespeare joua un rôle semblable, et il n'est pas anodin que l'un des poèmes d'éloge publiés en son honneur dans l'in-folio de 1632 (« On Worthy Master Shakespeare and his Poems ») souligne non seulement son intérêt tout particulier pour l'histoire, mais aussi sa capacité en tant que poète et dramaturge à faire entrer son public en dialogue avec le passé.⁴⁷⁸ Dans ce poème, l'auteur laisse transparaître que, de toutes les sources d'inspiration, Shakespeare fut sans doute le plus sensible à Clio, la Muse de l'histoire, qui lui fournit son souffle épique : « the grand / And louder tone of Clio » (44-45). Peut-être y a-t-il aussi une allusion à cette « Muse de feu » du Prologue de *Henry V* dans l'affirmation que Shakespeare parvint, par « un feu divin », à transformer, voire à métamorphoser, ses spectateurs : « by heavenly fire / Mould us anew » (38-39). Mais comment ces transformations opéraient-elles ? Quel art pratiquait donc Shakespeare ? Il semble, selon l'auteur, que ce qui caractérise le plus Shakespeare soit cette façon paradoxale de creuser la distance entre le passé et le présent tout en donnant à l'image du passé les couleurs les plus éclatantes du présent. Les vers qui suivent éclairent étonnamment les procédés de distanciation/dé-distanciation propres à la représentation-suppléance, que nous avons évoqués plus haut :

477 Ricœur, *Temps et récit*, tome 3, p. 226.

478 I. M. S., « On Worthy Master Shakespeare and his Poems », in *William Shakespeare : The Complete Works*, ed. Stanley Wells and Gary Taylor, Compact Edition (Oxford : Clarendon Press, 1988), p. xlvii. Les références aux vers seront données dans le texte. Ce poème a été attribué (sans certitude) à John Milton (John Milton Student), mais les initiales pourraient bien se rapporter à l'expression « In Memoriam Scriptoris », qui rappellerait dans ce cas l'éloge de Ben Jonson en l'honneur de Shakespeare, qui parut dans le premier in-folio des œuvres de Shakespeare (1623) sous le titre « To the Memory of My Beloved, the Author [...] ». Voir aussi, au sujet de ce poème : Graham Holderness, « *Mots d'escalier* : Clio, Eurydice, Orpheus », in *Shakespeare's Histories and Counter-Histories*, ed. Dermot Cavanagh, Stuart Hampton-Reeves et alia (Manchester : Manchester University Press, 2006), pp. 219-40 ; 234-37.

A mind reflecting ages past, whose clear
And equal surface can make things appear
Distant a thousand years, and represent
Them in their lively colours' just extent; (1-4)

Son mérite a également été d'avoir voulu représenter précisément *ce qui fait défaut*, en convoquant la mort au milieu des vivants, en combattant l'amnésie, quitte à faire remonter tout d'abord des images violentes et confuses : « blow ope the iron gates / Of death and Lethe, where confused lie / Great heaps of ruinous mortality » (6-8). Mais c'est un art de la « lieutenance » que Shakespeare a développé ensuite en accordant un supplément d'être aux spectres d'un passé disparu qui pourtant a bien eu lieu : « by art to learn / The physiognomy of shades, and give / Them sudden birth » (10-12). Shakespeare ne fut bien sûr pas le seul à pratiquer un tel art et l'on peut penser, à cet égard, à cette pièce anonyme, *The True Tragedie of Richard the third* (1594), dans le prologue de laquelle la Vérité (c'est-à-dire, en réalité, la vérité historique) dit vouloir ajouter de la substance aux ombres de la poésie : « Then will I adde bodies to the shadowes ». ⁴⁷⁹ « Shadow » était aussi en anglais élisabéthain un synonyme de comédien, et l'on saisit donc tout le profit qu'un dramaturge pouvait tirer d'un tel jeu de mots, qui renvoyait à cette image du Même et de l'Autre qu'était le couple personnage/comédien. Outre les scènes dans lesquelles les fantômes de l'histoire reviennent hanter les vivants, ⁴⁸⁰ il se trouve aussi des moments dans le théâtre de Shakespeare où les vivants cherchent à faire parler à travers eux les morts de l'histoire. Dans *Richard III* (1593) et dans *Jules César* (1599), Shakespeare rouvre les plaies de l'histoire et emploie des personnages qui tentent de faire parler ces béances. Ainsi, la belle-fille du roi Henry VI parvient à rendre vivace l'image paradoxale d'un mort (son beau-père) qui saignerait à nouveau dans le présent, répétant ainsi le crime dont il a été la victime, et qui parlerait par ces plaies au présent : « O gentlemen, see, see dead Henry's wounds / Open their congealed mouths and bleed

479 Anonymous, *The True Tragedie of Richard the third* (London : Thomas Creede, 1594). Source: Literature Online.

480 L'analyse de ces scènes échappe au cadre du présent chapitre. Voir, sur ce sujet : Mayer, *Shakespeare's Hybrid Faith—History, Religion and the Stage*, pp. 40-58.

afresh » (*Richard III* ; 1.2.53-54).⁴⁸¹ Dans *Jules César*, Shakespeare fait rejouer la mort de César, qu'il place au cœur de sa pièce, à l'acte 3, et il continue de faire figurer cette mort *en creux* dans le restant du drame, montrant comment les vivants cherchent à faire parler leurs morts, et comment, ce faisant, ils écrivent l'histoire, à l'instar de Marc-Antoine : « I tell you that which you yourselves do know, / Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb mouths, / And bid them speak for me. [...] » (3.2.217-19).⁴⁸²

L'art de Shakespeare, selon l'auteur de « On Worthy Master Shakespeare and his Poems », consistait aussi à transformer le passé en un loisir pour ses contemporains, le théâtre devenant un passe-temps, c'est-à-dire quelque chose qui sert à réfléchir également sur le passage du temps, en vertu du chiasme employé par le poète : « Time past made pastime, and in ugly sort / Disgorging up his ravin for our sport » (31-32). Mais l'image qui domine ici est celle d'un temps rapace qui recrache dans le présent (« disgorging up ») sa proie en partie dévorée (« his ravin »), pour le divertissement des spectateurs (« for our sport »). La scène offre donc le spectacle parfois insoutenable du retour d'un passé mal « digéré », à demi disparu et souvent informe. On peut penser au retour violent de l'histoire sur la scène shakespearienne, parfois sous ses aspects les moins glorieux, les plus cruels, comme dans ce tableau de déchirures et de combats particulièrement sanguinaires d'une nation en proie aux guerres civiles, que Shakespeare peignit pour ses contemporains dans la première tétralogie de ses drames historiques. Il est loisible de penser également que le travail de Shakespeare consistait aussi à donner sinon un sens, du moins une forme, à ce qu'il avait pu faire remonter du passé. C'est en tout cas la tâche qu'il assigne à certains de ses personnages : « Be of good comfort, Prince, for you are born / To set a form upon that indigest / Which he hath left so shapeless and so rude » (5.7.25-27), disait Salisbury au futur Henry III dans *King John* (1596 ?).⁴⁸³ Parfois, le retour des morts de l'histoire peut paraître incom-

481 William Shakespeare, *The Tragedy of King Richard III*, ed. J. Jowett, Oxford World Classics (Oxford and New York : Oxford University Press, 2000).

482 William Shakespeare, *Julius Caesar*, ed. David Daniell, Arden Shakespeare Third Series (Walton-on-Thames : Thomas Nelson, 1998).

483 William Shakespeare, *King John*, ed. A. R. Braummuller (Oxford : Oxford University Press, 1989).

préhensible, voire dérisoire. Hamlet conçoit ce retour comme un poids, lui pour qui la dette envers le passé révolu est trop grande.⁴⁸⁴ Les « traces » laissées par les grands hommes de l'histoire (Alexandre, Jules César) ne sont pour lui que de la matérialité dérisoire, qui renvoie aux vivants le spectre de leur propre vanité. Hamlet craint que le retour des absents de l'histoire ne soit que d'une bien piètre utilité pour les vivants : « To what base uses we may return, Horatio ! Why may not imagination trace the noble dust of Alexander till 'a find it stopping a bung-hole ? » (5.1.192-94). C'est que, pour lui, le dialogue avec les morts est douloureux, que la mémoire de l'absence n'est pas l'expression d'une conscience apaisée qui aurait enfin séparé le passé révolu du présent, tout en gardant en elle l'image présente du passé effectif. Ce n'est qu'en mourant que Hamlet prendra conscience de la nécessité du travail de deuil qu'il a lui-même laissé inaccompli. Les vivants ont besoin de raconter l'histoire des morts, car ils ont une dette envers « l'avoir-été », et ils doivent également séparer leur présent d'un passé révolu pour exister. Le théâtre rendra cette tâche plus aisée en inscrivant aussi la mort dans l'ordre du symbolique. C'est en racontant, *et en jouant*, l'histoire des morts que les vivants arriveront non seulement à s'acquitter de la dette à leur égard, mais aussi à écrire et à vivre leur présent. C'est une tâche que Shakespeare a faite sienne, et qui échoit dans *Hamlet* à ce survivant de l'histoire qu'est Horatio :

HAMLET : [...]
 O God, Horatio, what a wounded name,
 Things standing thus unknown, shall I leave behind me !
 If thou didst ever hold me in thy heart
 Absent thee from felicity awhile
 And in this harsh world draw thy breath in pain
 To tell my story. (5.2.328-333)

484 Hamlet ne voit dans le retour du mort qu'une violence incompréhensible infligée à son présent : « O answer me, / Let me not burst in ignorance but tell / Why thy canonized bones hearsed in death / Have burst their cerements, why the sepulchre / Wherein we saw thee quietly interred / Hath oped his ponderous and marble jaws / To cast thee up again » (William Shakespeare, *Hamlet*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor, Arden Shakespeare [London : Thomson Learning, 2006], 1.4.45-51. Références subséquentes données dans le texte).

Shakespeare n'est donc ni un philosophe de l'histoire,⁴⁸⁵ ni le chantre, avant l'heure, d'un postmodernisme qui ne verrait dans l'histoire qu'un discours fictif cherchant à se faire passer pour vrai.⁴⁸⁶ Les conclusions auxquelles nous sommes arrivés dans ce chapitre tendent à montrer que Shakespeare avait parfaitement saisi les possibilités dramatiques offertes par les transformations du marché culturel de l'histoire. Il sut saisir l'opportunité de ces changements pour son théâtre, et contribua également à aiguïser l'appétit des Elisabéthains pour l'histoire. Mais il était aussi un artiste responsable, conscient de l'important rôle communautaire de son théâtre, à un moment où l'historiographie ne parvenait pas à répondre aux attentes du plus grand nombre. Ses drames témoignent d'une attention particulière, et souvent vigilante, accordée à la *reconstruction* du lien entre les vivants et leur passé, cette reconstruction étant d'autant plus complexe que ce passé est multiforme, mais aussi lacunaire, et que ce précieux travail d'interprétation peut être facilement détourné. Il ne cache jamais la fragilité de son entreprise, mais c'est cette fragilité qui ancre également son théâtre dans le présent de la représentation, lui donne sa prégnance, et ouvre un champ exploratoire dont les dimensions seront définies par le public.

485 C'est la thèse, développée de façon trop simpliste, par l'ouvrage suivant : Agnes Heller, *The Time is Out of Joint : Shakespeare as Philosopher of History* (Lanham : Rowman and Littlefield, 2002).

486 Malgré les qualités indéniables de son livre, c'est un peu cette vue que semble défendre Paola Pugliatti dans *Shakespeare the Historian*, voir en particulier, pp. 69-74. De même, en dépit de certaines lectures fines, Phyllis Rackin a tendance à appliquer les positions des théoriciens du postmodernisme (et notamment de Hayden White) à l'étude des pièces historiques de Shakespeare et à l'époque élisabéthaine sans les précautions nécessaires. Voir Phyllis Rackin, *Stages of History : Shakespeare English Chronicles* (London : Routledge, 1991), pp. 35-36 en particulier.

4 Le Lecteur

L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces : «mon lecteur». En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même.⁴⁸⁷

Chaque fois que j'ai lu Shakespeare, il m'a semblé que je déchiquette la cervelle d'un jaguar.⁴⁸⁸

I

Il peut paraître saugrenu de proposer un chapitre sur les lecteurs d'une œuvre en grande partie dramatique. C'est un peu prendre le contre-pied de tout un mouvement critique qui s'est attaché depuis la fin des années 1970 à mettre en avant l'étude des mises en scène de Shakespeare. Les *performance studies* exercent désormais une telle influence que rares sont les éditions de Shakespeare actuellement sur le marché dont l'introduction n'accorde pas une large place à l'histoire dramatique de ces pièces.

L'essor des *performance studies* est en soi une bonne chose, au sens où les approches proposées dans ces éditions sont dites moins « livresques ». Pourtant, c'est justement la dimension de *livre* des œuvres de Shakespeare qui est souvent éludée, alors même que le dramaturge a rapidement compté plus de *lecteurs* que de spectateurs de ses œuvres (il suffit de faire le compte des exemplaires vendus des premières éditions imprimées de Shakespeare pour s'en apercevoir).⁴⁸⁹ Pour beaucoup de critiques, et donc de lecteurs d'éditions modernes de Shakespeare, il

487 Marcel Proust, *Le temps retrouvé* (Paris : Gallimard, 1992), p. 206.

488 Lautréamont [Isidore Ducasse], *Poésies II*, in *Les chants de Maldoror (suivis de) Poésies I et II, Lettres*, éd. Jean-Luc Steinmetz (Paris : LGF, 2001), p. 375.

489 Voir, à ce propos : Andrew Murphy, *Shakespeare in Print : A History and Chronology of Shakespeare Publishing* (Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2003), pp. 1-14 et passim.

paraîtrait que la façon dont le texte nous est parvenu semble tellement évidente qu'elle ne requiert pas d'explication, l'important étant l'exégèse du texte et la façon dont celui-ci peut être mis en scène. Les éditeurs scientifiques ont eu tendance, depuis au moins vingt ans, à passer sous silence la transmission du texte shakespearien par le livre, dans le but de proposer un texte qui serait plus proche de celui qui fut représenté à l'époque.⁴⁹⁰ Ce « texte social » tend à occulter le fait que le texte imprimé est aussi un « texte social », même s'il obéit à des règles différentes. Cet oubli du texte, dans toute sa matérialité historique, nous empêche de mieux comprendre la genèse d'une œuvre littéraire aussi importante que celle de Shakespeare.

En effet, si la publication des œuvres dramatiques de Shakespeare était historiquement postérieure à leur mise en scène, pour la critique, en revanche, l'étude des éditions imprimées reste primordiale, car le texte shakespearien n'existe pas indépendamment du livre imprimé, qui lui-même n'accède pleinement au statut d'œuvre que par sa réception.⁴⁹¹ Même si l'on privilégie le « texte social » des œuvres dramatiques de Shakespeare, c'est-à-dire, celui qui était destiné à la scène et qui a été transformé par les différents agents impliqués dans le processus dramatique, il n'en demeure pas moins que ce texte a été conditionné par ses éditeurs et que son existence même a été étroitement tributaire d'un lectorat.

Les lecteurs sont en fait les grands oubliés de l'histoire littéraire shakespearienne, alors que ce sont eux en grande partie qui ont fait de Shakespeare un auteur classique, et plus tard un auteur à dimension mondiale, dont l'œuvre imprègne fortement nos cultures et nos littératures.⁴⁹² C'est aussi dans le laboratoire de la première modernité (du

490 Sur cette question du texte dit « dramatique », voir aussi chapitre I.

491 Cela est d'autant plus vrai que nous ne disposons actuellement que d'un manuscrit (celui de la pièce *Sir Thomas More*) dont on peut dire qu'une seule des deux scènes ajoutées par Shakespeare était probablement de sa main (l'autre ayant été copiée par un scribe). Voir aussi Zachary Lesser, *Renaissance Drama and the Politics of Publication : Readings in the English Book Trade* (Cambridge, U.K. ; New York : Cambridge University Press, 2004), pp. 19-20; 36-37, en particulier.

492 Les ouvrages s'intéressant aux lecteurs de Shakespeare sont peu nombreux et sont récents. Des quatre livres suivants, seul celui de Sasha Roberts traite directement de la question des lecteurs : Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist* (Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2003) ; Sasha Roberts,

XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle) que se sont élaborées beaucoup des pratiques de production et d'appropriations des textes qui nous paraissent aujourd'hui si familières que nous n'en saisissons plus tout à fait les enjeux et la genèse.

Cet oubli des lecteurs paraît de prime abord étonnant, notamment si on le replace dans l'histoire de la critique littéraire. « La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur », écrivait Barthes en 1967.⁴⁹³ Barthes dénonçait, à juste raison, une conception de la littérature qui se résumait à un dialogue simpliste entre l'auteur et son lecteur. Néanmoins, et contrairement à ce que ces propos auraient pu laisser croire, le lecteur n'allait pas devenir une figure primordiale dans le domaine de la critique littéraire.

En condamnant un élément du problème (l'Auteur), Barthes a tendance aussi à condamner l'autre élément. Car le lecteur barthésien n'a aucune subjectivité (bien qu'il soit, notons-le en passant, forcément masculin) : « le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblés dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit » (ibid.). L'important est surtout de mettre en avant la primauté du langage, l'empire du signe, la puissance d'un texte, dont on aura écarté l'auteur et le lecteur empirique. Ce texte est aussi capable de dissoudre le sujet en lui-même, selon l'image de l'araignée sur sa toile : « perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile ».⁴⁹⁴ Ainsi, le lecteur devient le lieu où les différents codes des études sémiotiques et de l'intertextualité viennent se loger avantageusement.

Reading Shakespeare's Poems in Early Modern England (New York : Palgrave Macmillan, 2003) ; Charlotte Scott, *Shakespeare and the Idea of the Book* (Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007) ; Richard Meek, Jane Rickard, Richard Wilson, eds., *Shakespeare's Book : Essays in Reading, Writing and Reception* (Manchester : Manchester University Press, 2008).

493 Roland Barthes, *Œuvres complètes. Tome II, 1966-1973*, éd. Eric Marty (Paris : Ed. du Seuil, 1994), p. 493. Les références suivantes seront données dans le texte.

494 Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris : Editions du Seuil, 1982), p. 101. Dans *S-Z*, Roland Barthes écrit également, « il n'y a pas d'autre preuve d'une lecture que la qualité et l'endurance de sa systématique ; autrement dit : que son fonctionnement. Lire, en effet, est un travail de langage » (*S-Z* [Paris : Editions du Seuil, 1976], p. 16).

Outre le lecteur barthésien, il existe quantité de modèles de lecteur développés par la critique depuis de nombreuses années : le « lecteur implicite », le « lecteur modèle », le « lecteur idéal », le « lecteur inscrit ou encodé dans le texte », ou encore la « communauté interprétative », pour ne donner que quelques exemples. Toutefois, ces modèles dissolvent aussi la subjectivité du lecteur empirique, qui n'est souvent rien d'autre qu'une fonction du texte, une conjonction de codes interprétatifs. Ce lecteur virtualisé reste une construction herméneutique que les théoriciens peuvent adapter à leur guise sans explorer véritablement la dialectique complexe liant la production des textes imprimés à leur réception par des lecteurs.⁴⁹⁵

Nous verrons plus tard que ces théories (même les théories de la réception, qui pourtant cherchent à adopter un ancrage historique) demeurent implicitement attachées à « une définition purement sémantique du texte ». ⁴⁹⁶ Or, cette définition a commencé à être sérieusement remise en question par les approches matérielles du texte littéraire.

II

Avant d'insister sur l'apport des approches matérielles à l'étude de l'œuvre de Shakespeare, il convient de se demander en premier lieu si le retour au lecteur que nous prônons dans le cadre des études shakespeariennes est réellement fondé. S'il est important de ne pas oublier que le texte joué dans nos théâtres est en partie tributaire du travail de ceux qui, depuis le XVI^{ème} siècle, ont conditionné le texte pour les lecteurs des éditions imprimées, n'est-ce pas faire une part trop grande au livre et à la lecture ?

La présente section de ce chapitre sera consacrée à démontrer que ces questions se posent encore, car les études shakespeariennes souffrent toujours de la séparation entre les approches dramatiques ou thématiques

495 Voir Andrew Bennett, *Readers and Reading* (London : Longman, 1996), pp. 2-3 ; Elizabeth Freund, *The Return of the Reader : Reader-Response Criticism* (London ; New York : Methuen, 1987), pp. 7, 77, 79-80 ; Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : Théorie de l'effêt esthétique*, trad. Evelyne Sznycer (Bruxelles : P. Mardaga, 1976), p. 64 ; Karin Littau, *Theories of Reading : Books, Bodies, and Bibliomania* (Cambridge, UK ; Malden, MA : Polity Press, 2006), pp. 29, 107.

496 Roger Chartier, *L'ordre des livres : lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^{ème} et XVIII^{ème} siècle* (Aix-en-Provence : Alinea, 1992), p. 15.

de l'œuvre de Shakespeare et les approches textuelles, ou de bibliographie matérielle, auxquelles la question des lecteurs de Shakespeare peut se rattacher spontanément.

Longtemps, la culture théâtrale et la culture du livre ont été séparées. La critique shakespearienne n'a eu de cesse de déclarer que Shakespeare et les comédiens de sa troupe n'avaient aucun intérêt pour le livre imprimé, oubliant que Shakespeare avait lui-même publié deux poèmes narratifs, *Vénus et Adonis* (1593) et *Le Viol de Lucreèce* (1594), ainsi qu'une collection de sonnets (1609), et que deux comédiens de sa troupe, John Heminges et Henry Condell jouèrent un rôle primordial (avec les imprimeurs Pavier, Blount et Jaggard) dans la production du premier in-folio des œuvres de Shakespeare.⁴⁹⁷ Si le livre ne pouvait rapporter autant que la scène pour un dramaturge comme Shakespeare, qui était de surcroît comédien et avait des parts dans sa propre compagnie, il est certain que l'imprimé restait tout de même facteur d'une notoriété qui, en retour, pouvait amener le public dans les théâtres.

En outre, il est important de comprendre que culture livresque et culture théâtrale s'interpénétraient. A cet égard, l'étude de leurs zones de confluences et d'échanges peut être extrêmement fructueuse et aboutir à une vision renouvelée des deux cultures.

En réalité, l'imprimerie et le théâtre de la Renaissance eurent des liens étroits dès le début du XVI^{ème} siècle.⁴⁹⁸ Certains dramaturges étaient également des imprimeurs. John Rastell imprima sa propre pièce, *La nature des quatre éléments* (autour de 1520), et sans doute un drame de son contemporain John Skelton. Ceux qui n'étaient pas eux-mêmes imprimeurs avaient des amis qui l'étaient. D'autres avaient de puissants mécènes qui pouvaient encourager et subventionner l'impression de certaines pièces. Ainsi, le duc de Norfolk subventionna l'impression d'une farce qui faisait la satire du Cardinal Wolsey. Margaret Beaufort, mère du souverain Henry VII, encouragea sans doute la publication par

497 D'autres imprimeurs furent impliqués, mais sans doute plus indirectement: John Smithweeke et William Aspley acceptèrent de céder les droits qu'ils détenaient sur certaines pièces. Voir aussi: John Jowett, *Shakespeare and Text* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2007), p. 73.

498 Une partie de ce paragraphe est inspiré de l'ouvrage de Julie Stone Peters: *Theatre of The Book, 1480-1880: Print, Text, and Performance in Europe* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2000). Les références à cet ouvrage seront indiquées dans le texte.

l'imprimeur Wynken de Worde (qui lui-même avait travaillé avec William Caxton) de *L'interlude de la jeunesse* (1530-35), *Hycke Scorne* (1515-16), et *Le monde et l'enfant* (1522), des pièces qui reflétaient ses opinions politiques et avaient été écrites pour des aristocrates avec qui elle entretenait des liens étroits (p. 27).

De fait, vers le milieu du XVI^{ème} siècle, beaucoup de textes dramatiques imprimés (et pour certains manuscrits) circulaient. Mais alors que la mise en page des textes dramatiques répondait au départ surtout à des critères esthétiques, les imprimeurs commencèrent pendant la première moitié du XVI^{ème} siècle à proposer des pages de titres différentes pour les textes dramatiques, et firent progressivement un plus grand usage des blancs et des espaces pour délimiter les actes et scènes ainsi que les répliques. Les didascalies et les noms des personnages se distinguaient davantage du texte des répliques (pp. 19, 24). Tous ces changements d'apparence anodine dans les normes typographiques des pièces imprimées permirent au théâtre de se démarquer des autres genres et de devenir, surtout à partir du XVII^{ème} siècle, une activité et un genre littéraire reconnus et respectés.

La pièce imprimée pouvait également être considérée comme un genre intermédiaire : elle se situait entre la sphère du théâtre et celle du livre et de l'imprimerie. Assez nombreuses sont les pièces de Shakespeare publiées au début de sa carrière qui ne portent pas son nom, mais celui de sa troupe. Vers la fin des années 1590, la mention de son nom sur les pages de titre est plus fréquente, sans doute du fait de sa notoriété (certaines pièces imprimées lui sont même attribuées à tort). L'in-quarto de 1609 de *Troilus et Cressida* nous fournit un exemple presque extrême de la confluence entre le monde de la scène et celui de l'imprimé. Cet in-quarto existe en effet dans deux versions qui, toutes les deux, furent mises sur le marché, et visaient chacune des publics différents. Dans la première version, la page de titre précisait que la pièce avait été jouée au théâtre londonien du Globe par la troupe des comédiens du roi : « As it was acted by the Kings Maiesties seruants at the Globe ». Dans l'autre version, cette mention disparaissait et était remplacée par un descriptif qui mettait en avant les qualités *littéraires* de la pièce : « Excellently expressing the beginning of their loues, with the conceited wooing of Pandarus Prince of Licia ». Cette mention était suivie (sur une autre page) d'une préface assurant (faussement) le lecteur que la pièce n'avait

jamais été jouée, et qu'elle n'avait donc pas été « souillée » par la scène, ni applaudie par des foules vulgaires : « Eternal reader, you have here a new play, never staled with the stage, never clapper-clawed with the palms of the vulgar [...] not being sullied with the smoky breath of the multitude ». ⁴⁹⁹

Dans les décennies suivantes, le monde de l'édition allait aussi rendre un service inestimable au théâtre joué. En effet, lorsque fut promulgué, au début de la Guerre Civile anglaise, l'arrêt de fermeture des théâtres (1642), la publication de pièces de théâtre joua un important rôle de préservation d'un patrimoine culturel qui aurait eu peine à être transmis autrement, et n'aurait pu renaître au moment de la Restauration (1660). Il n'est pas anodin que dans la préface à un volume d'œuvres des dramaturges Francis Beaumont et John Fletcher publié en 1647, James Shirley (lui-même dramaturge) fasse observer que l'imprimerie peut remédier « au silence de la scène », et que l'on devrait lui savoir gré de faire revivre ces pièces inestimables :

And now Reader in this Tragicall Age where the Theater hath been so much out-acted, congratulate thy owne happinesse that in this silence of the Stage, thou hast a liberty to reade these inimitable Playes, to dwell and converse in these immortall Groves, which were only shewd our Fathers in a conjuring glasse, as suddenly removed as represented, the Landscrap is now brought home by this optick, and the Presse thought too pregnant before shall be now look'd upon as greatest Benefactor to Englishmen, that must acknowledge all the felicity of witt and words to this Derivation. ⁵⁰⁰

Dans le même volume, l'éditeur Humphrey Moseley faisait remarquer à l'adresse des lecteurs qu'en ces temps de pénurie théâtrale (« since ye saw no *Playes* this Cloudy weather »), il mettait à la disposition d'un public frustré des pièces de qualité, qui avaient déjà fait leur preuve comme livres, mais aussi sur la scène : « All good (I'me told) as have been *Read or Playd* » (ibid.).

499 Au sujet des différentes éditions de *Troilus et Cressida*, voir l'excellent chapitre de John Jowett (dont nous reprenons ici les citations) dans *Shakespeare and the Text*, pp. 46-68.

500 Francis Beaumont et John Fletcher, *Comedies and tragedies* (London : Printed for Humphrey Robinson and for Humphrey Moseley, 1647). Source : Literature online.

Par le truchement des préfaces aux lecteurs, les éditeurs et dramaturges tenaient, par ailleurs, à souligner que la lecture et le théâtre n'étaient pas des univers si éloignés et qu'une lecture adéquate pouvait, dans une certaine mesure, recréer quelques-unes des sensations visuelles et auditives réservées d'ordinaire aux spectateurs de théâtre. Dans une préface à ses lecteurs, Margaret Cavendish prit le soin d'indiquer la façon de lire ses drames : « for they must not read a Scene as they would read a Chapter; for Scenes must be read as if they were spoke or Acted ». En effet, les sensations procurées par une lecture « dramatique » sont comparables à celles éprouvées au théâtre, précise-t-elle encore : « but when as a Play is well and skillfully read, the very sound of the Voice that enters through the Ears, doth present the Actions to the Eyes of the Fancy as lively as if it were really Acted ».⁵⁰¹

Dans l'édition imprimée du *Siège d'Urbino*, pièce de William Killigrew, un éloge à l'auteur rappelle combien un drame bien écrit peut constituer un tel appel aux sens de la vue et de l'ouïe que le lecteur de ce drame en arrive à se croire au théâtre :

*Sir, when I read your Play methought I saw
The persons Enter and go off; you draw
All Parts so speaking, so to Life, that I
Felt my Eares cosen'd by my well pleas'd Eye,
And thought I heard the Actors, which did there
At once present a Play and Theater.*⁵⁰²

Ces zones de confluence entre la culture du théâtre et celle du livre expliquent que le public ne se divisait pas clairement entre ceux qui allaient au théâtre et ceux qui ne s'y rendaient jamais et s'intéressaient plutôt à

501 Margaret Cavendish Newcastle, *Playes Written by the Thrice Noble, Illustrious and Excellent Princess, the Lady Marchioness of Newcastle* (London : printed by A. Warren, for John Martyn, James Allestry, and Tho. Dicas, 1662). Source : Literature Online. Sur la conception du théâtre de Margaret Cavendish, voir aussi : Marta Straznicky, *Privacy, Playreading, and Women Closet Drama, 1550-1700* (Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2004), pp. 48-49 en particulier.

502 William Killigrew, *The Seege of Urbin*, in *Four Nevv Playes, Viz : The Seege of Urbin. Selindra. Love and Friendship. Tragy-Comedies. Pandora. A Comedy* (Oxford : printed by Hen: Hall, printer to the University, for Ric: Davis, 1666). Source : Literature Online.

une littérature plus traditionnelle. Si certains préféraient la littérature classique ou religieuse et dédaignaient le théâtre, d'autres n'hésitaient pas à franchir la frontière entre les deux cultures.

Ce franchissement pouvait d'ailleurs se faire dans les deux sens, du livre vers le théâtre et inversement, comme dans ce poème satirique de Henry Parrot qui décrit un snob qui achète un livre pour le lire au théâtre afin de se donner un air intelligent (« He buyes the *Booke*, and hastes him to the *Play*, / Where, when he coms, and reads, Heer's stuffe doth say. / Because the lookers on may hold him wise »). Pour finir, ce même homme fait mine de préférer le livre à la pièce : « Then about will looke, / And more dislike the *Play*, then of the *Booke* ». ⁵⁰³

Chez d'autres, la passion pour le livre était conjuguée à celle du théâtre, et cette association n'était pas feinte. A la fin de sa vie, Sir Edward Dering (1598-1644) possédait une bibliothèque de plus de deux mille titres. Ses livres de comptes indiquent qu'entre 1619 et 1624, il versa vingt-huit fois des sommes pour assister, seul ou avec des amis, à des pièces. Pendant la même période, il n'acheta pas moins de 225 pièces imprimées. Entre novembre et décembre 1623, il fréquenta régulièrement les théâtres et parvint à acquérir 159 pièces imprimées, dont deux exemplaires du premier in-folio de Shakespeare qui étaient parus la même année, et un exemplaire des *Œuvres* de Ben Jonson (publiées en 1616). ⁵⁰⁴

Les carnets privés d'Anne Clifford (1590-1676) révèlent, quant à eux, qu'elle dansa à la Cour dans deux masques de Ben Jonson en 1609 et 1610, et dans un masque de Samuel Daniel en 1610. ⁵⁰⁵ En janvier 1616, elle se rendit plusieurs fois au théâtre. L'année suivante, elle assista à la représentation de *L'amant fou* (*The Mad Lover*) de John Flet-

503 Henry Parrot, *The Mastiue, or Young-Whelpe of the Olde-Dogge. Epigrams and Satyrs* (London : Printed by Tho: Creede, for Richard Meighen, and Thomas Iones, 1615). Source : Literature Online.

504 R. J. Fehrenbach, gen. ed., *Private Libraries in Renaissance England : A Collection and Catalogue of Tudor and Early Stuart Book-Lists*, vol. 1 (Binghamton, NY : Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1992), pp. 137, 141, 256-57. Voir aussi : T. N. S. Lennam, « Sir Edward Dering's Collection of Playbooks, 1619-1624 », *Shakespeare Quarterly* 16, no. 2 (1965), pp. 145-53.

505 Katherine O. Acheson, *The Diary of Anne Clifford, 1616-1619 : A Critical Edition* (New York : Garland, 1995), p. 11. Les références subséquentes seront données dans le texte.

cher, ainsi qu'à un masque de Jonson, *La vision du plaisir* (*The Vision of Delight*), (pp. 64-65). Cette même année 1617, elle notait dans ses carnets qu'elle se faisait lire des livres à voix haute, un loisir qu'Anne Clifford semblait apprécier particulièrement (p. 65).⁵⁰⁶

Elizabeth Puckering (autour de 1621-1689) est une contemporaine d'Anne Clifford qui avait une passion commune pour le théâtre et pour la lecture de pièces imprimées. Elle commença à fréquenter les théâtres à un jeune âge, et elle posséda plus tard des éditions de pièces de Massinger, Davenant, Ford, Shirley, Thomas May, Thomas Rawlins, William Cartwright, toutes publiées dans les années 1630-1640. Outre ces pièces qui étaient le reflet de ses goûts variés en matière de théâtre et de lecture, elle possédait un exemplaire du deuxième in-folio (1632) des œuvres de Shakespeare.⁵⁰⁷

Plus connu, en raison de ses carnets aussi détaillés qu'intimes, Samuel Pepys (1633-1703) était un haut fonctionnaire de l'Amirauté anglaise, qui avait une passion invétérée pour le théâtre et pour les livres qu'il achetait en grande quantité. Parmi les nombreuses pièces de Shakespeare qu'il déclare avoir vues, *Roméo et Juliette* et *La Nuit des Rois* sont celles qu'il aime le moins. *Hamlet* et *La Tempête* comptent, en revanche, parmi ses préférées. En octobre 1660, il assiste à une représentation d'*Othello*, qu'il apprécie beaucoup. Quelques années plus tard, en août 1666, à l'occasion d'un voyage à Deptford, il emporte un exemplaire d'*Othello* pour lire cette pièce qu'il avait tant appréciée au théâtre : son opinion du drame écrit est cependant mitigée (« it seems a mean thing »).

Pepys s'était en fait procuré plusieurs éditions de Shakespeare en juillet 1664. En novembre de la même année, il apprenait la fameuse

506 Sur les femmes et la lecture publique des livres, voir aussi : Mary Ellen Lamb, « The Sociality of Margaret Hoby's Reading Practices and the Representation of Reformation Interiority », *Critical Survey* 12, no. 2 (2000), pp. 17-32 ; pp. 18-19, en particulier.

507 David McKitterick, « Women and Their Books in Seventeenth-Century England : The Case of Elizabeth Puckering », *The Library : The Transactions of the Bibliographical Society* 1, no. 4 (décembre 2000), pp. 359-80 ; pp. 375-77. Sur l'importante influence des lectrices de Shakespeare sur le théâtre du XVIII^{ème} siècle, voir : Katherine West Scheil, « 'Rouz'd by a Woman's Pen' : The Shakespeare Ladies' Club and Reading Habits of Early Modern Women », *Critical Survey* 12, no. 2 (2000), pp. 106-27.

tirade de Hamlet « To be, or not to be », et s'efforçait de la réciter sans l'aide du livre. Le 15 août 1665, il évoquait ses rêves et sa peur de la mort dans ses carnets, au moment où la peste sévissait à Londres. Ce furent la tirade d'Hamlet apprise un an plus tôt, et le nom de Shakespeare, qui lui revinrent à l'esprit à ce moment, et lui permirent d'exprimer des sentiments de crainte teintés d'espérance : « what a happy thing it would be if when we are in our graves (as Shakespeare resembles it) we could dream, and dream but such dreams as this, that we should not need to be so fearful of death as we are this plague-time ». En mai 1668, il note qu'il a bien aimé la musique de *La Tempête*, une adaptation de la pièce de Shakespeare par Davenant et Dryden. Il veut qu'on lui note l'air de la chanson de Ferdinand (« Go thy way »), reprise en écho par Ariel à l'acte III, scène 3, cette chanson ayant été composée par John Banister. Quatre jours plus tard, c'est chose faite : il obtient les paroles de la chanson, qu'il avait tenté de transcrire lui-même (sans succès) pendant la représentation.⁵⁰⁸

Le Citoyen malchanceux (The Unlucky Citizen, 1673) de Francis Kirkman (autour de 1632-1680) fournit une preuve supplémentaire, et particulièrement éclatante de la confluence entre monde de la scène et monde du livre. Dans cette œuvre semi-autobiographique, Kirkman raconte, par la voix de son narrateur, sa passion dévorante pour le spectacle de théâtre, qu'il prolonge en se constituant une prodigieuse collection de drames imprimés. Kirkman prétend les avoir tous lus, ce qui fait de lui un expert, déclare-t-il. Lui-même ne répugne pas à monter sur les planches :

I saw all that in that age I could, and when I could satisfie my *Eye* and my *Ear* with seeing and hearing *Plays Acted* ; I pleased my self otherwise by reading, for I then began to Collect, and have since perfected my Collection of all the *English Stage Plays* that were ever yet Printed, and I have them all, and have read them all, and therefore I suppose my Judgement may pass as indifferently *Authentick*. And I have

508 Mynors Bright et John Warrington, éd., *The Diary of Samuel Pepys*, 3 vols. (London : Dent, 1953), vol. 1, pp. 102, 118, 173, 190, 214, 236, 339 ; vol. 2, pp. 27, 67, 152, 309-10 ; vol. 3, pp. 223, 226.

had so great an *Itch at Stage-playing*, that I have been upon the Stage, not only in private to entertain Friends, but also on a *publique Theatre* [...]⁵⁰⁹

Que ce récit soit sans doute quelque peu romancé n'enlève rien au fait que Kirkman fut un homme qui, en qualité d'écrivain, de dramaturge, d'éditeur de pièces et de romans, ou encore de libraire, se souciait peu des barrières entre la scène et le livre.

Si la parution d'un drame pouvait parfois porter atteinte aux compagnies de comédiens possédant le monopole d'une pièce qui faisait partie de leur répertoire, le livre était pour beaucoup un moyen de cultiver leur amour du théâtre, et il devint rapidement un puissant moyen de diffusion du théâtre en dehors de Londres. Les pièces circulaient également sous forme manuscrite, mais le coût de leur retranscription par un scribe professionnel était assez élevé. La pièce imprimée, vendue pour seulement six pence, était donc commode, et elle devint très vite un support indispensable à qui voulait mettre en scène des drames.⁵¹⁰

La pièce imprimée qui avait quitté la sphère du théâtre pouvait aussi réintégrer l'économie dramatique par des circuits complexes de détournement artistique ou mercantile. Les comédiens de Sir Richard Chomeley, une compagnie d'acteurs récusants, furent accusés d'avoir joué une pièce pro-catholique pendant la période de Noël 1609. Ils avaient joué un drame intitulé *Saint Christophe*, de même que *Périclès* et *Le roi Lear* de Shakespeare. *Lear* avait été publié par Nathaniel Butter en 1608 et *Périclès* par Henry Gosson, l'année suivante. Or, pour sa défense, l'un des comédiens avait précisé que la représentation n'avait fait que suivre le texte du livre imprimé : « played according to the printed booke or Bookes » et « they onelie acted the same according to the contents therein printed, and not otherwise ».⁵¹¹ On peut également trouver, dans la

509 Kirkman republia nombre de drames antérieurs à la Guerre Civile anglaise, de même que des pièces qui n'existaient que sous forme manuscrite. Il contribua aussi à l'histoire de l'édition de manière significative en publiant en 1671 un catalogue de 806 pièces anglaises. Voir, en particulier, l'article qui lui est consacré dans l'*Oxford Dictionary of National Biography*.

510 Les éditeurs publiaient, du reste, depuis le milieu du XVI^{ème} siècle, des pièces pour les compagnies de théâtre amateur. Voir : Peters, *Theatre of the Book*, p. 7.

511 Voir : Charles J. Sisson, « Shakespeare Quartos as Prompt-Copies : With Some Account of Cholmeley's Players and a New Shakespeare Allusion », *Review of English Studies* 18, no. 70 (1942), pp. 129-43.

pièce de Thomas Middleton, *Le maire de Quinborough*, une allusion aux utilisations frauduleuses des pièces imprimées par des comédiens amateurs qui trompent leur public avec des pièces achetées : « only take the name of Country-comedians / To abuse simple people with a printed play or two, / Which they bought at *Canterbury* for six pence », ⁵¹²

De nombreuses éditions anciennes de Shakespeare ont été lues et annotées par des personnes soucieuses d'adapter les textes imprimés pour la scène. L'étude de ces éditions sort quelque peu du cadre du présent chapitre. ⁵¹³ L'on peut citer cependant, à titre d'exemple, le cas d'un exemplaire de l'in-folio de 1623, conservé actuellement par la bibliothèque de l'université de Padoue en Italie, et qui comporte des annotations (datant peut-être des années 1640) sur les noms des personnages, des indications scéniques, ainsi que des marques désignant sans doute les passages devant être coupés pour la représentation de trois pièces : *Measure pour Measure*, *Le Conte d'hiver* et *Macbeth*. ⁵¹⁴

III

Il est donc clair que le destin dramatique des œuvres de Shakespeare fut assez étroitement lié au monde de l'édition, et qu'à l'inverse la popularité des pièces jouées constituait un élément particulièrement dynamisant pour le monde du livre. La Guerre Civile anglaise allait, quant à elle, forcer les éditeurs à adapter leurs stratégies commerciales : ils pouvaient

512 Thomas Middleton, *The Mayor of Quinborough : A Tragedy. As It Hath Been Often Acted with Much Applause at Black-Fryars, by His Majesties Servants* (London : printed for Henry Herringman, 1661), acte 5, scène 1, p. 69. Source : Literature Online.

513 Sur les éditions in-quarto utilisées pour des mises en scène, voir : Charles Read Baskerville, « A Prompt Copy of *A Looking Glass for London and England* », *Modern Philology* 30, no. 1 (1932), pp. 29-51 ; Leslie Thomson, « A Quarto 'Marked for Performance' : Evidence of What? », *Medieval and Renaissance Drama in England* 8 (1996), pp. 176-210.

514 Sur cet exemplaire, voir : G. Blakemore Evans, « New Evidence on the Provenance of the Padua Prompt-Books of Shakespeare's *Macbeth*, *Measure for Measure*, and *Winter's Tale* », *Studies in Bibliography* 20 (1967), pp. 239-242 ; Charles H. Shattuck, *The Shakespeare Promptbooks : A Descriptive Catalogue* (Urbana : University of Illinois Press, 1965), pp. 7-8 ; Anthony James West, *The Shakespeare First Folio, The History of the Book, Volume II : A New Worldwide Census of First Folios* (Oxford : Oxford University Press, 2003), pp. 262-63.

mettre l'accent sur la pénurie de représentations publiques pour valoriser leurs éditions de pièces, ou bien transformer un corpus dramatique relativement disparate en une *œuvre* littéraire qu'il était bon de posséder, au même titre que des dramaturges plus classiques, comme Sénèque ou encore Plaute et Térence.

Toutefois, si la perméabilité des mondes du livre et du théâtre est désormais établie, il peut être légitime de s'interroger maintenant sur la nature du lectorat visé par les éditeurs. La société élisabéthaine était encore fortement marquée par la culture de l'oralité, et l'accès à l'écrit n'était pas primordial pour toutes les professions. On pouvait exercer pleinement de nombreux métiers sans avoir besoin de savoir lire ou écrire. L'analphabétisme ou l'illettrisme n'étaient donc pas en soi des handicaps, même si, de toute évidence, ils ne favorisaient pas l'ascension sociale et rendaient l'accès à la culture littéraire, théologique ou scientifique plus difficile.

L'une des raisons pour lesquelles la question des lecteurs et du livre occupe une place si peu importante dans le cadre des études shakespeariennes est sans doute liée aux conceptions que nous avons du taux d'analphabétisme des Elisabéthains et des Jacobéens. En effet, selon les estimations de David Cressy, deux tiers des hommes et neuf dixièmes des femmes étaient incapables de signer leur nom au moment de la Guerre Civile anglaise.⁵¹⁵

Ces estimations, qui pourraient faire renoncer, de prime abord, à toute recherche sur les lecteurs de Shakespeare, sont à nuancer fortement. Il faut rappeler que le fait de ne pouvoir signer son nom n'était pas nécessairement signe d'analphabétisme ou d'illettrisme. La lecture était enseignée à l'école avant l'écriture, et nombre d'Anglais étaient capables de lire des textes imprimés, mais, parce qu'ils n'avaient pas pu poursuivre leurs études, ou que l'enseignement qu'ils avaient reçu était médiocre, ils ne savaient pas déchiffrer une écriture manuscrite et ils n'en avaient pas non plus la pratique.⁵¹⁶

515 David Cressy, *Literacy and the Social Order : Reading and Writing in Tudor and Stuart England* (Cambridge : Cambridge University Press, 1980), pp. 2, 72.

516 Cressy a d'ailleurs nuancé ses propres estimations (*Literacy and the Social Order*, p. 100) et d'autres ont fait remarquer combien il sous-estimait la proportion de personnes capables de lire. Voir : Wyn Ford, « The problem of literacy in early modern England », *History* 78, no. 252 (1993), pp. 22-23 ; Keith Thomas, « The Meaning of Literacy in Early Modern England », in *The Written Word : Literacy in Transi-*

Ces chiffres globaux cachent aussi de fortes disparités à la fois régionales et sociales. A Londres, seuls 22 pour cent des hommes ne savaient pas signer leur nom au début du XVII^{ème} siècle. L'aristocratie et le clergé demeuraient, bien entendu, des populations avantagées dans l'ensemble. Dans la capitale anglaise, 70 pour cent des marchands savaient lire et écrire, contre 50 pour cent dans le nord de l'Angleterre. De même, 34 pour cent des agriculteurs du comté d'Essex, et 33 pour cent des tisserands ruraux possédaient ces mêmes compétences. Les disparités étaient importantes également entre les sexes, car à Londres, pour la même période, 90 pour cent des femmes ne pouvaient signer leur nom.⁵¹⁷

Le lectorat était donc plutôt masculin et urbain et se concentrait en grande partie, mais pas exclusivement dans la capitale. Socialement, la lecture était pratiquée surtout par les classes moyennes, les aristocrates et le clergé, même si des membres de professions qui ne requéraient pas cette compétence savaient lire, à des degrés divers, bien sûr, et sur un mode sans doute plus utilitaire que de loisir.

Nous sommes très loin du lectorat de masse tel que nous le connaissons depuis le XIX^{ème} siècle, mais le marché du livre n'était pas du tout négligeable et celui des pièces imprimées donnait des signes de dynamisme. Pour s'en persuader, il suffit, pour commencer, de se livrer à une rapide estimation : avant la parution du premier in-folio de Shakespeare (1623), cinquante-huit éditions in-quarto et in-octavo de pièces de Shakespeare avaient été publiées. Si l'on considère que le tirage moyen d'un livre était de 800 exemplaires, l'on arrive à un chiffre d'ouvrages en circulation proche de 50 000, ce qui n'est pas négligeable, la population de Londres en 1600 étant d'environ 200 000 habitants.⁵¹⁸

Les livres religieux dominèrent l'édition pendant toute cette période, et la part de marché moyenne des pièces imprimées resta légèrement inférieure à quatre pour cent.⁵¹⁹ Néanmoins, si l'on s'intéresse au taux de

tion, dir. Gerd Baumann, Wolfson College lectures (Oxford : Clarendon Press, 1986), p. 103.

517 Cressy, p. 72 ; Heidi Brayman Hackel, « The 'Great Variety' of Readers and Early Modern Reading Practices », in *A Companion to Shakespeare*, dir. David Scott Kastan (Oxford : Wiley-Blackwell, 1999), p. 141.

518 Sur ces estimations, voir : Lukas Erne, « Shakespeare for Readers », in *Alternative Shakespeares 3*, dir. Diana Henderson (London : Routledge, 2008), pp. 81-82.

519 Voir : Peter W. M. Blayney, « The Alleged Popularity of Playbooks », *Shakespeare Quarterly* 56, no. 1 (2005), p. 48.

réimpression des ouvrages, l'on s'aperçoit que le marché du livre connut un certain engouement pour les œuvres dramatiques. De 1576 à 1625, les taux de réimpression des drames furent environ deux fois supérieurs à ceux des livres de sermons, ou à ceux des traités, signe que le marché des pièces imprimées était particulièrement actif.⁵²⁰ Dans la liste des 11 pièces qui se vendirent le mieux de 1583 à 1642, figurent également trois pièces de Shakespeare : *Henry IV, première partie* (sept éditions), *Richard III* (cinq éditions), *Richard II* (cinq éditions). Ces trois drames, tous publiés par Andrew Wise dans les années 1597-1598, occupent respectivement les places quatre à six du classement des pièces les plus vendues.⁵²¹

Ces chiffres suggèrent que les pièces imprimées, et en particulier les drames shakespeariens étaient parvenus à susciter l'intérêt du public et à stimuler une partie du marché du livre. Les acheteurs n'étaient pas nécessairement les plus fortunés, même si les éditions in-quarto et in-octavo restaient hors de portée de certaines bourses. Le prix d'achat de ces éditions était d'environ six pence, somme à laquelle pouvait s'ajouter le coût de la reliure. L'in-folio de 1623 des œuvres de Shakespeare coûtait bien plus cher : environ douze shillings non relié, et une livre, ou plus, selon le type de reliure. A titre de comparaison, on pouvait au début du XVII^e siècle se procurer une ballade pour un penny (un demi-penny pour un petit format), tandis que les prix d'entrée des théâtres publics variaient d'un à six pence environ, les théâtres fermés étant les plus chers (de six pence à deux shillings). Pendant la même période, un bon artisan pouvait gagner environ six shillings par semaine, deux fois plus que le salaire hebdomadaire d'un ouvrier agricole. Le prix de la nourriture était particulièrement élevé : se nourrir pouvait revenir à plus de six pence par

520 Alan B. Farmer, « Structures of Popularity in the Early Modern Book Trade », *Shakespeare Quarterly* 56, no. 2 (2005), p. 208. Voir aussi : Alan B. Farmer et Zachary Lesser, « The Popularity of Playbooks Revisited », *Shakespeare Quarterly* 56, no. 1 (2005), pp. 1-32 et James P. Saeger et Christopher J. Fassler, « The London Professional Theater, 1576-1642 : A Catalogue and Analysis of the Extant Printed Plays », *Research Opportunities in Renaissance Drama* 34 (1995), p. 67, en particulier.

521 Peter W. M. Blayney, « The Publication of Playbooks », in *A New History of Early English Drama*, dir. John D. Cox et David Scott Kastan (New York : Columbia University Press, 1997), p. 388.

jour.⁵²² Aussi le prix des pièces imprimées (notamment les éditions individuelles) n'était-il pas entièrement démesuré, même si l'achat d'une pièce représentait un très sérieux investissement pour les revenus des moins aisés.

IV

Ceux qui avaient les moyens et le désir de se procurer ces premières éditions de Shakespeare eurent dans leur main un texte hybride : celui-ci rappelait en partie son appartenance à la scène (par la mention de la compagnie de Shakespeare notamment), mais le texte des premières éditions était également filtré, conditionné par les éditeurs et les imprimeurs. Pour six à huit pence, les lecteurs obtenaient des libraires un livre sans appareil critique, sans introduction littéraire et sans notes explicatives. Seules les préfaces ou les adresses aux lecteurs pouvaient constituer des sortes d'entrées en matière. Toutefois, ces adresses aux lecteurs furent plutôt rares avant la parution du premier in-folio de Shakespeare. Signalons en passant que de 1550 à 1659 le nombre moyen de pièces imprimées qui comportaient des adresses aux lecteurs avoisinait les vingt pour cent.⁵²³ Éditeurs et imprimeurs se donnaient donc assez souvent pour tâche d'introduire leur livre dans les réseaux de mécénat, tout en cherchant parfois à établir un dialogue avec les acheteurs potentiels.

522 Sur ces estimations, voir : Eric Rasmussen, « Printing and publishing », in *The Oxford Companion to Shakespeare*, ed. Michael Dobson and Stanley Wells (Oxford : Oxford University Press, 2001), pp. 353-56, p. 356 ; Anthony James West, « Sales and Prices of Shakespeare First Folios : A History, 1623 to the Present, Part I », *Papers of the Bibliographical Society of America* 92, no. 4 (1998), p. 471 ; Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage 1574-1642*, 3^{ème} éd. (Cambridge : Cambridge University Press, 1992), p. 12 ; Jean-Marie et Angela Maguin, *William Shakespeare* (Paris : Fayard, 1996), p. 161.

523 Source : Alan B. Farmer et Zachary Lesser, *DEEP : Database of Early English Playbooks*. Consultée le 19 mars 2010, <http://deep.sas.upenn.edu>. Ces chiffres comprennent toutes les éditions successives d'une même pièce, ainsi que toutes les éditions successives des collections de pièces. Les variantes entre les éditions étant parfois importantes, il a semblé logique d'adopter une approche exhaustive. La première décennie correspond à l'apparition des premières adresses aux lecteurs dans les éditions de pièces imprimées. 1659 est la dernière année pour laquelle la base DEEP fournit des données sur ces adresses (la base s'arrêtant en 1660).

Une proportion infime d'éditions individuelles de pièces de Shakespeare comportait un paratexte adressé au lecteur. L'édition in-quarto de *Troilus et Cressida* (1609) est la seule qui contienne une adresse aux lecteurs publiée du vivant du dramaturge. Ce paratexte est l'œuvre des éditeurs Richard Bonian et Henry Walley : il trahit une stratégie de vente, mêlée à un embryon d'interprétation de l'œuvre.

En effet, la version dite plus littéraire de cet in-quarto (que nous avons déjà mentionnée précédemment) vise explicitement un lectorat friand d'auteurs classiques. Pour les éditeurs, la pièce est comparable aux meilleures comédies de Plaute et Térence (« *It deserues such a labour, as well as the best Commedy in Terence or Plautus* »).⁵²⁴ L'œuvre est en partie détachée de son contexte théâtral. Présentée comme nouvelle et non souillée par la scène, elle est dans la même veine que les autres comédies de Shakespeare, précisent les éditeurs. Bonian et Walley font remarquer que ces comédies de Shakespeare contiennent des enseignements (des *loci communes*, en quelque sorte) que les lecteurs pourront recueillir, comme ils le feraient pour d'autres œuvres classiques : « *especially this authors Commedies, that are so fram'd to the life, that they serue for the most common Commentaries, of all the actions of our liues* » (sig. ¶2^v). En effet, les comédies de Shakespeare se détachent des autres au point de devenir des classiques écrits dans la plus pure tradition : « *they seeme (for their height of pleasure) to be borne in that sea that brought forth Venus* » (ibid.). La référence à Vénus contient peut-être une allusion à ce poème érotique de Shakespeare traitant lui aussi d'un sujet classique et qui remporta un très grand succès : *Vénus et Adonis* (1593).

Malgré tout, la transformation de l'œuvre dramatique contemporaine en une œuvre classique éloignée de la scène n'est pas totale, car les éditeurs insistent sur le profit tiré par les spectateurs des comédies de Shakespeare, qui sortent transformés par le drame : « *and haue parted better wittied then they came* » (ibid.). L'idée implicite est sans doute que la lecture aura un effet comparable sur le public visé par les éditeurs, un

524 William Shakespeare, *The famous historie of Troylus and Cresseid. Excellently expressing the beginning of their loues, with the conceited wooing of Pandarus Prince of Licia. Written by William Shakespeare* (London : imprinted by G. Eld for R. Bonian and H. Walley, 1609), sig. ¶2^v. Les références suivantes seront données dans le texte.

lectorat dont ils flattent les goûts pour la littérature classique. Cette adresse au lecteur joue donc en partie sur le caractère exclusif de l'édition, jusque dans la formule de politesse employée à la fin de ce paratexte : « Vale ». Les éditeurs veulent signaler qu'ils « parlent la même langue » que leurs acheteurs potentiels, une partie de ceux-ci pratiquant certainement le latin. Très habilement, Bonian et Walley font également de leur édition un objet pour les collectionneurs, une édition d'un auteur célèbre et relativement âgé ne pouvant que gagner en valeur : « *And beleue this, that when hee is gone, and his Commedies out of sale, you will scramble for them, and set vp a new English Inquisition* » (sig. ¶2^v).

Six ans après la mort du dramaturge, la consécration de Shakespeare comme auteur littéraire est déjà en bonne voie dans l'adresse aux lecteurs de l'édition in-quarto d'*Othello* qui paraît en 1622, un an avant le premier in-folio des œuvres de Shakespeare. L'éditeur Thomas Walkley souligne en effet combien son travail de mise en valeur de cet in-quarto est aisé, car désormais le nom de Shakespeare possède une valeur symbolique. Son décès l'a également transformé en un auteur potentiellement classique. Un livre sans préface est semblable à une tunique bleue de serviteur qui n'arborerait pas l'insigne de son maître, écrit Walkley dans son adresse au lecteur.⁵²⁵ L'éditeur cherche à persuader ses lecteurs que l'impression du nom de Shakespeare sur le livre pourrait fonctionner comme une sorte de sceau, façon pour Walkley d'ajouter à la valeur symbolique et marchande du livre : « the Authors name is sufficient to vent his worke » (ibid.).

Les paratextes des deux premières éditions in-folio des œuvres de Shakespeare (1623 et 1632) vont consacrer davantage le livre en cherchant également à donner aux lecteurs une série de rôles cruciaux dans l'économie symbolique, sociale et commerciale du livre. Dans l'adresse au lecteur, qui fait face au portrait gravé de Shakespeare, les vers de Ben Jonson orientent déjà le regard du lecteur auquel ils commencent à assigner un rôle : « [...] Reader, looke / Not on his Picture, but his

525 William Shakespeare, *The tragædy of Othello, the Moore of Venice. As it hath beene diuerse times acted at the Globe, and at the Black-Friers, by his Maiesties Seruants. Written by VVilliam Shakespeare* (London : printed by N[icholas]. O[kes]. for Thomas Walkley, 1622), sig. A2^r. Références suivantes indiquées dans le texte.

Booke ». ⁵²⁶ L'homme devient l'œuvre, et même si le livre offre une représentation de l'auteur empirique, l'accès à l'auteur ne peut se faire désormais que par le livre. La dédicace qui suit, adressée par les comédiens John Heminges et Henry Condell à William, Comte de Pembroke et à Philip, Comte de Montgomery, rappelle quels sont les réseaux d'influence dans lesquels la troupe de Shakespeare s'inscrivait. Mais il y a aussi dans ces lignes comme un rite performatif ou incantatoire : « we most humbly consecrate to your H.H. these remaines of your seruant *Shakespeare* » (sig. A2^v). L'objet-livre opère un lien entre le passé et le présent, entre le monde des morts et celui des vivants. L'in-folio est témoignage de cette double appartenance : il consacre la mort de l'auteur dans le livre, pour mieux le faire renaître dans et grâce au livre. L'in-folio de 1623 achève, sept ans après le décès du dramaturge, le processus de deuil par lequel le vide physique laissé par la personne absente se transforme en image symbolique portée par une autre matérialité, celle du livre.

Dans ce processus, le lecteur, *les* lecteurs ont un rôle central. Les lignes de Heminges et Condell, qui s'adressent aux lecteurs les plus divers (« To the great Variety of Readers »), cherchent à prolonger les réseaux de lecteurs qui se trouvent déjà dessinés en partie dans le livre, par le jeu des préfaces et des éloges de Shakespeare placées dans les pages liminaires du livre : « And so we leaue you to other of his Friends, whom if you need, can bee your guides : if you neede them not, you can leade your selues, and others. And such Readers we wish him » (sig. A3^v). Les lecteurs trouveront dans ce livre d'autres lecteurs, et eux-mêmes pourront prolonger la lecture en encourageant d'autres encore à se joindre à cette communauté prestigieuse, mais tout de même ouverte. Il s'agit en effet, dès l'abord, d'accueillir chacun, quelles que soient ses compétences de lecteur : « From the most able, to him that can but spell: There you are number'd » (ibid.), la lecture étant justement, on le sait, une compétence qui pouvait s'acquérir indépendamment de l'écriture.

Les hommages qui suivent continuent ce travail de célébration de Shakespeare, mais ils consacrent aussi et avant tout le livre et la lecture.

⁵²⁶ William Shakespeare, *Mr. VWilliam Shakespeares comedies, histories, & tragedies : published according to the true originall copies* (London : Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount, 1623), sig. A1^v. S.T.C. : 22273. Références subséquentes à cette édition données dans le texte.

Dans son deuxième éloge de Shakespeare (« To the memory of my beloved, The AVTHOR MR. VVILLIAM SHAKESPEARE: AND what he hath left vs »), Ben Jonson décrit un Shakespeare désormais incarné dans ses œuvres imprimées et en quelque sorte monumentalisé par le livre : « Thou art a Monument, without a tombe, / And art aliue still, while thy Booke doth liue, / And we haue wits to read, and praise to giue » (sig. A3^r). Jonson crée ainsi un lieu intime de rencontre entre le lecteur et l'auteur incarné dans le livre. L'auteur devra la pérennité de ses œuvres à ses lecteurs. C'est en effet au livre que la scène, assombrie par la disparition de Shakespeare, doit de retrouver une lumière : « the drooping Stage; / Which, since thy flight from hence, hath mourn'd like night, / And despaire day, but for thy Volumes light » (sig. A3^v).

Le deuxième in-folio (1632) des œuvres de Shakespeare reprend les éloges de la première édition, et ajoute trois autres poèmes qui élargissent encore le cercle de ceux qui doivent servir de guides aux lecteurs. L'un d'eux, « Upon the Effigies of my worthy Friend, the Author Master William Shakespeare, and his Workes », un éloge anonyme, encourage le spectateur à se transformer en lecteur afin d'accéder à une image plus vraie et plus vivante de l'existence : « *Spectator, this Lifes Shaddow is ; To see / The truer image and a livelier he / Turne Reader* ». ⁵²⁷ Le troisième éloge, « On Worthy Master Shakespeare and his Poems », décrit une saisissante métamorphose qui conduit à une renaissance de Shakespeare par le livre. L'homme et son œuvre se fondent dans la page, Shakespeare ayant quitté son enveloppe charnelle pour revêtir des habits de papier :

[...] *death may destroy
They say his body, but his verse shall live
And more than nature takes, our hands shall give.
In a lesse volumne, but more strongly bound
Shakespeare shall breathe and speake, with Laurell crown'd
Which never fades. Fed with Ambrosian meate
In a well-lyned vesture rich and neate.
So with this robe they cloath him, bid him weare it*

527 William Shakespeare, *Mr. VVilliam Shakespeares comedies, histories, and tragedies*, The second impression. (London : Printed by Tho. Cotes, 1632), sig. A5^r. S.T.C. : 22274. Références suivantes à cette édition données dans le texte.

*For time shall never staine, nor envy teare it. (sig. *1^v)*⁵²⁸

On pourrait parler, dès les deux premiers in-folios des œuvres de Shakespeare, d'une stratégie de sacralisation d'un livre dont les principaux artisans souhaitaient visiblement qu'il devienne une sorte de « totem », un objet symbolique apte à consacrer un monde en partie disparu et à prolonger sa mémoire. Acheter ces in-folios, c'est un peu accéder aux cercles littéraires et politiques que le livre laisse entrevoir dans les éloges. Cette façon de valoriser le livre n'était pas nouvelle, mais elle trouve dans ces éditions une expression pleine et entière. Or, c'est sans doute ce degré de célébration qui crée un puissant imaginaire du livre et de la lecture, un imaginaire qui entretient la mémoire, mais qui est fait également d'oubli et d'effacement : la liste des principaux comédiens (« The Names of the Principall Actors in all these Playes ») consacre bien un monde de la scène qui eut une existence. Néanmoins, dès le premier in-folio, le livre renvoie une image en partie fautive (parce que trop idéalisée) de l'auteur empirique, historique. Ceux qui œuvrèrent à la publication de ce livre gommèrent une bonne part de la difficulté du travail d'écriture, et passèrent largement sous silence le caractère partiellement collaboratif du travail de composition au sein d'une compagnie et avec d'autres auteurs. En l'absence de tout autre appareil critique, ils opérèrent également un guidage des lecteurs en entretenant notamment l'illusion d'un rapport métonymique et excessivement intentionaliste entre l'auteur et son livre. Toutefois, si la relation qu'ils cherchèrent à établir entre l'auteur et le lecteur était trompeuse, ils parvinrent à élaborer un puissant imaginaire de la lecture, un imaginaire qui repose somme toute sur la matérialité du livre.

V

Mais cet imaginaire élaboré par les éditions de pièces imprimées n'était pas du goût de tout le monde. Même si le marché du livre continuait d'être saturé d'ouvrages religieux, d'aucuns s'inquiétaient tout de même de l'intérêt suscité par les pièces imprimées et par d'autres formes de littérature populaire. Car ces lectures de loisir nourrissaient, aux dires de certains, l'oisiveté, et occupaient surtout une sphère qui aurait dû être

528 Le poème est signé « *J.M.S.* ». Sur la signification de ces initiales, voir chapitre 3.

dévolue à la foi et à la recherche de la vérité religieuse. Thomas Draxe, exagérant quelque peu la situation pour les besoins de sa cause, déplorait dans un traité publié en 1608 que les étudiants en théologie lisaient moins les œuvres religieuses. En revanche, il observait que la demande pour les pièces imprimées et les fables était fortement en hausse : « the publishing, toleration, reading, and affecting of *scurrile play bookes*, vnsauery, and amorous *ballads*, foolish ieasts, and fained and vnprofitable *histories and fables*. These are to to [sic] much in request ; these effiminate mens manners, and make them apt to entertaine any religion but the truth ». ⁵²⁹

La même année, Joseph Hall se plaignait du fait que les bibles ramassaient la poussière, alors que d'autres livres, comme les pièces imprimées, étaient usés par trop de consultations : « Alas how doe our Bibles gather dust for want of vse, while our Chronicle, or our Statute-booke, yea perhaps our idle and scurrilous play-bookes are worne with turning ». ⁵³⁰ Dix ans plus tard, William Gouge renchérissait, car, à ses yeux, de moins en moins de personnes possédaient un exemplaire de la Bible chez eux. Ses contemporains semblaient plus intéressés par les ouvrages juridiques, les chroniques, ou encore les pièces imprimées : « of all Books they least respect the *Bible*. Many will haue Statute Bookes, Chronicles, yea, Play-bookes, and such like toyish Pamphlets, but not a Bible in their House or hands ». ⁵³¹

L'ouvrage le plus connu de dénonciation du théâtre et des pièces imprimées est sans aucun doute *Histrion-mastix* (1633) de William Prynne. Dans cet ouvrage volumineux, Prynne s'en prend surtout à la

529 Thomas Draxe, *The churches securitie, together with the antidote or preseruatiue of euer waking faith*. ... (London : Imprinted by George Eld, 1608), p. 47. S.T.C. : 7183.

530 Joseph Hall, *Pharisaisme and Christianity : compared and set forth in a sermon at Pauls Crosse, May 1. 1608. By I.H. Vpon Matth. 5.20* (London : Printed by Melchisedech Bradwood for Samuel Macham, 1608), pp. 32-33. S.T.C. : 12699.

531 William Gouge, *The vvhole-armor of God : or A Christians spiritual furniture, to keepe him safe from all the assaults of Satan* ... (London : printed by Iohn Beale, 1619), pp. 326-27. S.T.C. : 12123. On retrouve des arguments similaires dans : Richard Crakanthorpe, *Vigilius dormitans. Romes seer overseene. Or A treatise of the Fift Generall Councell held at Constantinople, anno 553. under Iustinian the Emperour, in the time of Pope Vigilius* (London : printed by M[iles] F[lesher] for Robert Mylbourne, 1631), sig. B1^v. S.T.C. : 5983.

scène et moins, nous le verrons, aux éditions dramatiques imprimées. Toutefois, on retrouve les mêmes griefs que chez ses prédécesseurs concernant la concurrence déloyale exercée par le théâtre imprimé sur les ouvrages religieux. Prynne estime à 40 000 le nombre d'éditions de pièces publiées en deux ans (il dit tenir ses chiffres des libraires) et prétend que celles-ci se vendent mieux que les meilleurs sermons : « they being now more vendible than the choycest Sermons ».⁵³²

Sa préface « Au lecteur chrétien » contient deux allusions, placées en note marginale, aux éditions imprimées des pièces de Shakespeare. Prynne se plaint que certaines pièces sont passées du format in-quarto au format in-folio (réservé d'ordinaire aux livres plus sérieux). Il mentionne explicitement les in-folios de Shakespeare et de Jonson dans la première note marginale : « Ben-Johnsons, Shackspeers, and others ». Il poursuit en notant que les pièces sont imprimées sur du meilleur papier que les bibles, et donne le théâtre de Shakespeare pour exemple dans la note suivante : « Shackspeers Plaies are printed in the best Crowne paper, far better than most Bibles » (p. 2). Prynne force ici le trait, car l'on sait que le premier in-folio de Shakespeare, qui était pourtant un ouvrage assez prestigieux, fut imprimé sur du papier de qualité moyenne.

Il ne faudrait pas croire, à la lecture de Prynne et de ses précédésseurs, que les pièces imprimées, et tout l'univers de la lecture d'œuvres littéraires subissaient une attaque en règle. Prynne était en fait plus modéré qu'il ne le paraissait de prime abord. En effet, s'il condamne l'usage immodéré du théâtre imprimé dans *Histrio-mastix*, il semble tolérer la lecture de pièces de théâtre de façon sporadique : « admit it be lawfull to read Playes or Comedies now and then for recreation sake » (deuxième partie, p. 923). Pour lui, il est moins grave de lire, que d'écrire, de publier, de jouer, ou de voir jouer une pièce (ibid., pp. 928-29). Prynne tolère essentiellement la lecture *privée*, le plus grand danger venant de la représentation publique qui a le pouvoir d'agir sur les corps et de susciter émotions et passions. Or, ce mal communautaire ne peut se répandre par l'acte de lecture solitaire : « Stage-playes may be privately read over without any danger of infection by ill company » (p. 930). D'autre part,

532 William Prynne, *Histrio-mastix. The players scourge, or, actors tragædie, divided into two parts...* (London: printed by E. A[l]lde. [Thomas Cotes, Augustine Mathewes,] and W[illiam]. I[ones]. for Michael Sparke, 1633), sig. *3. S.T.C. : 20464a. Les références suivantes seront données dans le texte.

Prynne est bien conscient que la lecture peut être une pratique discontinuée (on peut sauter des passages déplaisants), alors qu'au théâtre le spectateur subit et l'acteur produit un spectacle continu qu'il est difficile d'abolir : « he that reade a Stage-play may passe by all obscene or amorous passages, all prophane or scurrill lests, all heathenish oathes and execrations even with detestation; but he who makes, who acts, who heares, or viewes a Stage-play acted, hath no such liberty left him, but hee must act, recite, behold and heare them all » (ibid.).

Enfin, la lecture est plus sûre, au sens où elle ne sollicite pas la vue de la même façon et ne fait pas appel à l'ouïe, et à toute la physiologie des passions, contrairement à la scène qui mime la vie par la voix parlée (« *viva vox* », p. 931) et le geste (pp. 930-31). Les oreilles sont particulièrement vulnérables, puisqu'elles sont pénétrées par la voix, de même que les yeux peuvent être fascinés par le spectacle. Mais la lecture privée et silencieuse limite ces dangers : « yea, the eyes, the eares of Play-readers want all those lust-enraging objects, which Actors and Spectators meet with in the Play-house » (p. 931).

VI

Si, selon Prynne, ses contemporains risquaient bien plus en se rendant au théâtre, il était également parfaitement conscient du fait que la lecture représentait bien elle aussi une pratique du corps (des sens notamment) et de l'esprit. Toute élaboration d'un imaginaire de la lecture était tributaire non seulement du rapport entre le corps et la matérialité du livre, mais également d'une relation dialectique et dynamique entre le lecteur et le livre. Il convient donc d'imaginer le champ littéraire comme le lieu d'une *praxis*, exercée par des lecteurs, et parfois des lecteurs-annotateurs, qui s'appuient sur le livre matériel et symbolique, afin de parfaire leur connaissance d'eux-mêmes, ou pour élaborer une pensée personnelle. En ce sens, il ne peut y avoir de relation *directe* entre les codes sémantiques d'un texte et leur prétendue réception par les lecteurs.

Les approches matérielles de la littérature, dans lesquelles nous nous inscrivons en partie, ne sont bien sûr pas nouvelles. On doit reconnaître à cet égard l'apport des importants travaux de Lucien Febvre et d'Henri-Jean Martin, de Roger Chartier, ou, pour le domaine anglais, de D. F. McKenzie, Robert Darnton ou encore Margreta De Grazia et Peter

Stallybrass.⁵³³ Ces travaux ont fortement incité la critique à intégrer des éléments de bibliographie matérielle, mais aussi de sociologie des textes à l'analyse littéraire. Ils ont insisté sur le fait que le champ littéraire n'est pas seulement le lieu de l'abstraction ou de l'appropriation esthétique, mais que c'est également le lieu d'une *praxis* qui est ancrée historiquement.

Ces approches ont inspiré plus récemment d'autres travaux qui cherchent à mettre en évidence la façon dont les lecteurs, mais aussi les livres, étaient représentés dans les œuvres littéraires.⁵³⁴ Or, paradoxalement, ces études consacrées à la production des textes et aux représentations littéraires du lecteur et du monde de l'édition ont pour effet de *gommer presque totalement l'engagement effectif des lecteurs avec le livre*. Bien souvent, les lecteurs se trouvent thématés, métaphorisés, par ces approches, ou bien ils ne figurent qu'implicitement dans l'étude des paratextes qui leur sont destinés, et auxquels ils sont censés réagir, sans que l'on cherche toujours à étudier les « traces » laissées par les lecteurs empiriques.⁵³⁵

533 Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre* (Paris : Albin Michel, 1958) ; Chartier, *L'ordre des livres* ; Donald Francis McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Panizzi lectures (London : British library, 1986) ; Robert Darnton, « What Is the History of Books? », *Daedalus* 111, no. 3 (1982), pp. 65-83 ; Margreta De Grazia et Peter Stallybrass, « The Materiality of the Shakespearean Text », *Shakespeare Quarterly* 44, no. 3 (1993), pp. 255-83.

534 Frederick Kiefer, *Writing on the Renaissance stage : Written Words, Printed Pages, Metaphoric Books* (Newark : University of Delaware Press, 1996) ; Roger Chartier, *Inscrire et effacer : culture écrite et littérature (XI^{ème}-XVIII^{ème} siècle)* (Paris : Gallimard, 2005) ; Scott, *Shakespeare and the Idea of the Book*.

535 Le remarquable ouvrage de William H. Sherman (*Used Books : Marking Readers in Renaissance England* [Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2008]) constitue une exception à cet égard. Sur l'étude des « traces » laissées par les lecteurs empiriques, voir les pages 3 à 24 du livre. Nous préférons le terme « empirique » à celui de lecteur « réel », car, si ces lecteurs ont bien eu une existence effective, leur existence est révolue, et l'étude des « traces » qu'ils ont pu laisser dans les ouvrages ne doit pas être considérée comme allant de soi. Cette étude doit s'appuyer au contraire sur un patient et complexe travail de reconstruction, se basant sur des éléments matériels, mais reposant aussi nécessairement sur la formulation d'hypothèses. Cette démarche se situe à la frontière entre plusieurs disciplines : littérature, histoire, mais aussi psychologie, sciences cognitives, ou encore, comme nous le verrons, archéologie.

La pensée humaine n'est pas *que* le produit d'un cerveau qui irait stocker les bribes de sa pensée dans la matière. Elle est le résultat de l'engagement des êtres humains avec la matérialité, et en particulier avec l'objet, qu'ils façonnent, mais qui les aide aussi à réfléchir sur le monde par les opportunités physiques ou les résistances matérielles qu'il peut offrir. L'archéologue Lambros Malafouris propose l'exemple du potier et de sa roue, pour parler des rapports entre l'esprit, l'outil et le monde matériel. En effet, le potier est influencé dans sa création par le travail de la roue, mais il imprime également à la roue un mouvement de la main, le cœur des processus cognitifs de création se situant davantage au niveau de l'engagement avec la roue qu'au seul niveau de l'esprit du potier.

Il ne s'agit pas de prétendre que lire, annoter un livre, ou plus généralement interagir avec un objet sont des activités qui se situent entièrement à l'extérieur de la sphère de l'esprit, mais d'explorer l'hypothèse de Malafouris, celle de l'existence d'un « esprit étendu », qui « ne serait pas limité par la peau ». ⁵³⁶ Le livre est justement cet *objet transactionnel* qui fait entrer en dialogue l'esprit et la matière, et, parce qu'il passe souvent de *main en main*, et de génération en génération, il joue parallèlement un rôle de médiation entre les êtres humains. ⁵³⁷

Comme l'écriture, la lecture n'est pas seulement une activité intellectuelle, mais aussi une pratique du corps, et notamment un travail de la main. Dans *Qu'appelle-t-on penser ?*, Heidegger évoquait ce lien complexe et indéfectible unissant l'intellect et la main : « la pensée elle-même est pour l'homme le plus simple et partant le plus difficile travail de la main ». ⁵³⁸

Il existe justement un objet très familier des lecteurs et des annotateurs de la première modernité : la tablette. Souvent effaçable, celle-ci

536 Lambros Malafouris, « The Cognitive Basis of Material Engagement : Where Brain, Body and Culture Conflate », in *Rethinking Materiality : The Engagement of Mind with the Material World* (Cambridge : McDonald Institute for Archaeological Research, 2004), p. 60.

537 Voir, sur ce point : Arjun Appadurai, *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge : Cambridge University Press, 1986) et Carl Knappett, « The Affordances of Things : A Post-Gibsonian Perspective on the Relationality of Mind and Matter », in *Rethinking Materiality*, p. 45.

538 Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, trad. Gérard Granel (Paris : Presses Universitaires de France, 1959), p. 92.

était également aisément transportable et donc facile à utiliser dans de nombreuses situations. Elle servait souvent d'intermédiaire entre le livre (ou bien une situation où l'on souhaitait prendre des notes) et le carnet de notes, le livre de mélanges ou de lieux communs.⁵³⁹ Les allusions à la tablette sont nombreuses dans les pièces de théâtre, mais aussi plus généralement dans les œuvres littéraires, les traités scientifiques, et même les écrits religieux et théologiques. Pendant toute la première modernité, la tablette sert de métaphore, pour parler du travail de l'esprit humain, de l'accès au savoir, et de la mémoire des êtres et des choses. Elle est particulièrement pertinente à notre propos au sens où elle est à la fois un objet matériel, dont on peut faire un usage concret, et une métaphore de la connaissance et de l'esprit humain pour la science et la religion notamment.

Parallèlement, la tablette est souvent dénoncée comme l'instrument d'une culture du recyclage artistique et idéologique. On trouve de nombreuses allusions à celle-ci dans des œuvres satiriques ou humoristiques qui soulignent que l'objet peut être détourné par des personnages cherchant à s'approprier les idées des autres à peu de frais. Ses usages, détournés ou non, peuvent également servir à une réflexion sur la création littéraire et l'art de l'imitation.⁵⁴⁰ On trouve d'ailleurs dans *L'histoire*

539 Voir, à ce propos : Peter Stallybrass, Roger Chartier, et Heather Wolfe, « Hamlet's Tables and the Technologies of Writing in Renaissance England », *Shakespeare Quarterly* 55, no. 4 (2004), pp. 379-419.

540 Dans *Tarugo's wiles*, un client se demande ce que fait un homme avec des tablettes. Un autre personnage répond qu'il s'agit sans doute d'un dramaturge : « this is a Dramatick Poet of a weak memory, come to pick up materials to help his fancy » (Thomas St. Serfe, *Tarugo's wiles: or, The coffee-house* [London : printed for Henry Herringman, 1668], sig. E1^v. Wing : S6322). Dans une pièce de Thomas Nabbes, les personnages sont troublés eux aussi par un homme qui prend des notes sur une tablette. L'un d'eux suggère qu'il fait des recherches pour une pièce : « Hee is taking a humour for a Play » (*Covent Garden : a pleasant comedie* [London : Printed by Richard Oulton, for Charles Greene, 1638], pp. 55-56. S.T.C. : 18339). Chez Thomas Randolph, les tablettes sont synonymes de manque d'inspiration : « Their Braines lye all in Notes ; Lord! how they'd looke / If they should chance to loose their Table-book! » (*Poems with the Muses looking-glasse : and Amyntas* [Oxford : printed by Leonard Lichfield printer to the Vniversity, for Francis Bowman, 1638], sig. ***3^v. S.T.C. : 20694). John Marston, quant à lui, fait la satire d'une culture recyclée qui circule dans la société : « He doth naught but retaile iests, breake but one / Out flies his table-booke... » (*The scourge of villanie. Three bookes of satyres* [London : printed by I[ames]. R[oberts], 1598], sig. H5^v. S.T.C. : 17485). Hamlet

d'*Antonio et de Mellida* de John Marston une comparaison entre les dimensions d'une pièce de théâtre et celle d'une tablette, qui ne saurait contenir entièrement tout le matériau dramatique : « I feare it is not possible to limme so many persons in so small a tablet as the compasse of our playes afford ». ⁵⁴¹ Si la tablette est toujours synonyme d'une possible appropriation, elle en souligne aussi constamment les limites.

Un livre de mélange et d'épigrammes de William Basse utilise d'ailleurs l'image de la tablette pour définir les capacités de la mémoire humaine. A l'instar de la tablette, la mémoire de l'homme ordinaire permet le souvenir, mais implique également l'oubli : « [memory] being likewise the Lay mans table-booke, that remembers much, and forgets much ». ⁵⁴² Les tablettes ne fournissent pas tant un modèle antithétique de l'esprit humain (comme l'avançaient, à tort, à mon sens, Stallybrass, Chartier et Wolfe) ⁵⁴³ qu'un modèle *ambivalent*. Car, comme nous le verrons, la tablette est à la fois le miroir de notre ignorance, si l'on suit le discours de certains théologiens de l'époque, mais elle peut être égale-

lui aussi dénonce les clichés comiques que chacun possède dans ses tablettes : « And then you haue some agen, that keepes one sute / Of ieasts, as a man is knowne by one sute of /Apparell, and Gentlemen quotes his ieasts downe / In their tables, before they come to the play » (William Shakespeare, *The tragicall historie of Hamlet Prince of Denmarke* [London : printed [by Valentine Simmes] for N[icholas]. L[ing]. and Iohn Trundell, 1603], sig. F2^v. S.T.C. : 22275). Dans la scène liminaire d'une autre pièce de Marston, Sly déclare avoir déjà noté toutes les plaisanteries qui vont suivre dans ses tablettes : « I tell you no ; I am one that hath seene this play often, & can give them intellegence for their action: I have most of the ieasts heere in my table-booke » (*The malcontent. Augmented by Marston. With the additions played by the Kings Maiesties servants. Written by Ihon Webster. 1604* [London : printed by V[alentine]. S[immes]. for William Aspley, 1604], sig. A3^r. S.T.C. : 17481). Pour une vision satirique de l'usage des tablettes au théâtre, voir aussi : Francis Beaumont, *The vvoman hater* (London : Printed [by Robert Raworth], and are to be sold by Iohn Hodgets, 1607), sig. A2^r. S.T.C. : 1693 ; Ben Jonson, *The workes of Beniamin Ionson* (London : printed by William Stansby, 1616), p. 513. S.T.C. : 14751.

- 541 Marston, *The history of Antonio and Mellida. The first part. As it hath beene sundry times acted, by the children of Paules. Written by I.M.*, sig. B1^r.
- 542 William Basse, *A helpe to discourse. Or, A miscelany of merriment. Consisting of wittie, philosophical and astronomicall questions and answers* (London : Printed by Bernard Alsop for Leonard Becket, 1619), p. 117. S.T.C. : 1547.
- 543 Stallybrass, Chartier, et Wolfe, « Hamlet's Tables and the Technologies of Writing in Renaissance England », p. 412.

ment une aide matérielle permettant à l'esprit de conceptualiser grâce justement à l'objet. Ici encore, il s'agit plutôt d'une relation dialectique que d'une simple opposition.

Pour Henoeh Clapham, la mémoire humaine est comme une tablette sur quoi seul le doigt de Dieu devrait écrire. Elle ne doit contenir aucune trace de Satan : « Wo therefore to such as make their memorie a table-booke of the diuels reckonings (for he must pay such their wages) wheras it was created for the finger of God to write in, as sometimes he did in stony tables ». ⁵⁴⁴ George Abbot, archevêque de Cantorbéry, s'inquiète que le peuple n'ait pas été assez instruit dans la doctrine de l'Eglise et que ces gens soient comme des tablettes vierges sur lesquelles les hérétiques pourraient écrire aisément : « Now the people [...] no better then *abrasae tabulae*, new Table-books, ready to be filled vp either with the Manuals or Catechismes of Popish Priests, or papers and pamphlets of Anabaptists, Brownists, and Puritanes ». Pour William Vaughan aussi la conscience est en quelque sorte la tablette de notre âme : « our consciences, the true table-bookes of our soules ». ⁵⁴⁵

D'un point de vue religieux ou philosophique, la tablette évoque la vie de l'esprit, son rapport au monde, à l'objet, mais aussi au temps et au souvenir. Elle permet de parler, en termes concrets, et presque matériels, de mécanismes cognitifs. Pour les philosophes, l'âme n'est autre qu'une tablette vierge : « this reasonable soule? The Philosophers thinke it to be a table-booke, wherein nothing is written », écrit Godfrey Goodman, évêque de Gloucester. Au détour d'une œuvre en partie historique, Thomas Gataker décrit très bien cette dialectique de la mémoire et de l'oubli, ou de la trace et de l'effacement, au cœur de processus à la fois cognitifs et matériels : « But mans memory being a table booke to register acts passed, and not able to comprehend all that is to be recorded

544 Henoeh Clapham, *Three partes of Salomon his Song of Songs, expounded* (London : by Valentine Sims for Edmund Mutton, 1603), p. 30. S.T.C. : 2772.

545 George Abbot, *The coppie of a letter sent from my lords grace of Canterburie shewing the reasons which induced the kings majestie to prescribe directions for preachers* (Oxford : J. Lichfield and J. Short, 1622), p. 5. S.T.C. : 33 ; William Vaughan, *The arraignment of slander periury blasphemy, and other malicious sinnes, shewing sundry examples of Gods iudgements against the ofenders* (London : Printed for Francis Constable, 1630), sig. A2^r. S.T.C. : 24623.

therein, when new things of note come to be imprinted in it, the old are wip't out ». ⁵⁴⁶

On comprend alors que l'inscription sur le livre, sur une ardoise, ou sur une tablette, soit un moyen de créer, comme l'écrivait un contemporain de Shakespeare, une « mémoire artificielle » (« artificiall memory »). ⁵⁴⁷ Dans *The elements of armories* (un traité sur les armoiries), l'historien Edmund Bolton explique en effet d'où vient le besoin de cette mémoire externe, ou plutôt, si l'on adopte la perspective de l'archéologue Lambros Malafouris évoquée plus haut, de cet « esprit étendu ». Pour l'un des interlocuteurs du dialogue de Bolton, la mémoire est une tablette de cire molle qui ne retient rien de ce qui n'est pas imprimé, codé, ou apposé sur elle comme un sceau : « for the soft-wax table of memory retaines not without sealing, and nothing is worth attention which is not worth remembring » (p. 123). Les interlocuteurs soulignent l'importance de ce code d'annotation (astérisques, trèfles, mains, *tituli* et autres signes distinctifs, qu'ils détaillent) dans le travail d'interprétation (pp. 123-24). Or ce sont précisément ces signes, à mi-chemin entre le cognitif et la trace matérielle, qui constituent la base de nombre de pratiques de lecture à l'époque, et qui témoignent d'un véritable engagement de certains lecteurs dans leurs livres, engagement que nous allons maintenant étudier plus en détail.

VII

Le désir de s'approprier l'œuvre de Shakespeare naît d'une volonté du lecteur de mieux comprendre le monde en étudiant sa représentation ou *mimèsis*. C'est aussi par la représentation et son découpage en bribes recyclables et adaptables à ses besoins que le lecteur-annotateur cherche à mieux se comprendre en tant qu'individu. En ce sens, la lecture est également une activité où l'on se regarde lire et annoter. C'est sans doute

⁵⁴⁶ Godfrey Goodman, *The fall of man, or the corruption of nature, proued by the light of our naturall reason* (London : imprinted by Felix Kyngston, 1616), p. 391. S.T.C. : 12023 ; Thomas Gataker, *An anniuersarie memoriall of Englands deliuery from the Spanish inuasion: deliuered in a sermon on Psal. 48. 7,8* (London : printed by Iohn Haviland for Philemon Stephens and Christopher Meredith, 1626), sig. A3^r v. S.T.C. : 24623.

⁵⁴⁷ Edmund Bolton, *The elements of armories* (London : Printed by George Eld, 1610), p. 121. S.T.C. : 3220. Références subséquentes données dans le texte.

ce double regard, tourné à la fois vers soi et vers la représentation, qui stimule l'engagement intellectuel et pratique des êtres humains avec le livre.

Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, l'idée que la *mimésis* shakespearienne est si proche de la réalité qu'elle en vient à se confondre avec elle fit son chemin parmi les lecteurs de Shakespeare. Ainsi, dans les pages liminaires d'un manuscrit anonyme de lieux communs datant du début du XVIII^{ème} siècle, un lecteur (dont les notes révèlent qu'il ou elle utilisa l'édition in-folio de 1632 des œuvres de Shakespeare), remarque que les descriptions de Shakespeare sont bien plus « naturelles » que celles des autres écrivains : « Shakespears Descriptions are stronger and more natural than any of ye other Poets, who generally described with too stiff and learned a manner and often not to be understood by those that are acquainted with ye fiction of Poetry ». ⁵⁴⁸ De même, après avoir lu les *Joyeuses Commères de Windsor*, et avoir été séduit en particulier par le personnage de Falstaff à l'acte 2, scène 2, notre lecteur nota en vrac ses impressions sur la représentation si naturelle, à ses yeux, de ce personnage par le dramaturge : « The drunkenness... false English... Breaks and Repetitions... gloriously natural » (f. 23^v).

Que ces commentaires figurent au début de l'un des plus importants livres de lieux communs consacrés à l'œuvre de Shakespeare est particulièrement révélateur. En effet, ces notes personnelles sur le « naturel » de l'écriture shakespearienne sont comme un écho du célèbre essai de John Dryden, *De la poésie dramatique* (1668) dans lequel ce dernier écrit que Shakespeare n'avait que faire des livres. Il lui suffisait de se plonger en lui-même pour trouver le naturel : « he was naturally learn'd; he needed not the spectacles of Books to read Nature; he look'd inwards, and found her there ». ⁵⁴⁹

548 British Library MS Lansdowne 1185, ff. 2^r-41^r. Ce manuscrit n'a pas pu être écrit avant 1688, en raison d'une allusion aux *Caractères* de La Bruyère, œuvre qui parut en français cette année-là et qui fut traduite en anglais l'année suivante. Les références subséquentes à ce manuscrit seront données dans le texte.

549 Ce propos était en fait une critique de l'art de Ben Jonson. John Dryden, *Of dramatick poesie* (London, 1668), p. 47. Wing D2327. Références suivantes données dans le texte. Sasha Roberts fait d'ailleurs remarquer que Margaret Cavendish avait loué le naturel shakespearien avant Dryden dans ses *Sociable Letters* (1664). Voir Sasha Robert, *Reading Shakespeare's Poems in Early Modern England* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003), pp. 55-56.

Ce type d'argument sur le génie shakespearien allait bien sûr contribuer à faire de lui un écrivain de dimension nationale, capable de rivaliser avec les plus illustres auteurs antiques. Dryden ajoutait, dans le même passage, que John Hales, un grand spécialiste de grec ancien, avait déclaré que Shakespeare possédait une maîtrise exceptionnelle des sujets qu'il traitait : « there was no subject of which any Poet ever writ, but he would produce it much better treated of in *Shakespeare* » (p. 48). Le terme même de « sujet » n'était pas éloigné de la notion aristotélicienne de *topos*, et pouvait également rappeler les *loci communes* de la rhétorique antique. Ce qui fascinait aussi le lecteur-annotateur que nous avons mentionné plus haut était sans doute l'idée que Shakespeare ait pu inventer sa propre topique, cette méthode lui permettant d'aller au cœur des choses (« pierce to the pith and heart of things »), pour reprendre une expression de Francis Bacon dans son *Du progrès et de la promotion des savoirs*. Toutefois, Bacon s'inquiétait, dans le passage cité, du fait que la topique restait en partie un artifice, malgré sa prétendue capacité à lire le monde, qu'elle classait et organisait en *tituli* et en *topoi*. Car l'écart entre les lieux de la topique et les choses (*res*) qu'elle était censée représenter pouvait être grand, comme le faisait remarquer Bacon : « all of them [les *loci communes*] carrying in their titles (*tituli*, heads) merely the face of the school and not of the world ». ⁵⁵⁰

Malgré ces réserves concernant la topique, la réputation de Shakespeare en tant que poète du naturel, passé maître dans l'art des *loci communes*, n'allait pas décliner. Dans la préface au *Général loyal* (une pièce de Nahum Tate publiée en 1680 que notre lecteur-annotateur avait peut-être lue également), Tate rappelait à Edward Tayler combien il admirait la topique shakespearienne, tant elle était comparable à celle des Anciens : « I cannot forget the strong desire I have heard you express to see the Common Places of our Shakespear, compar'd with the most famous of the Ancients ». Tate mentionna également John Hales, le célèbre érudit, qui, selon lui, avait déclaré que Shakespeare égalait les meilleurs poètes antiques dans son art de la topique : « since the time of Orpheus

550 J. Spedding, R. L. Ellis et D. D. Heath, eds., *The Works of Francis Bacon*, 14 vols. (London : Longmans, 1857-74), vol. 4, p. 435. Voir aussi Ann Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought* (Oxford : Clarendon Press, 1996), p. 269.

and the Oldest Poets, no Common Place has been touch'd upon, where our Author [Shakespeare] has not perform'd as well ».⁵⁵¹

Il est d'ailleurs étonnant de constater que cette réputation allait perdurer jusqu'au XX^{ème} siècle. Même chez le très respecté critique Emrys Jones, on peut trouver l'idée que Shakespeare avait développé une topique bien à lui, reposant sur des *topoi* tout à fait personnels : « On a souvent l'impression qu'au plus profond de son esprit Shakespeare exprimait sa pensée et ses sentiments par des citations ».⁵⁵²

Néanmoins, force est de constater que le terme même de lieu commun n'est pas d'un emploi très fréquent chez Shakespeare. T. W. Baldwin, dans l'ouvrage désormais classique qu'il consacra à l'éducation reçue par Shakespeare, parvint à trouver deux exemples qui prouvent que la notion de *locus communis* ne lui était tout de même pas étrangère.⁵⁵³

Dans *Jules César*, Brutus emploie en effet un terme approchant (« 'tis a *common proof* / That lowliness is young ambition's ladder » [2.1.21-22]), et dans *La Nuit des Rois*, Olivia fait de même : « 'tis a *vulgar proof* / That very oft we pity enemies » (3.1.123-24).⁵⁵⁴ Les écoliers élisabéthains s'entraînaient à repérer des sujets, ou *tituli*, qui leur permettaient d'organiser leurs exposés. Les élèves devaient ensuite écrire une composition, sorte de morceau de bravoure développant ces *tituli*. La pratique de la topique dépendait de ces deux sortes d'activités, et il est certain que ce type d'exercice fut sans doute extrêmement formateur pour Shakespeare, d'autant que la mise en pratique de la méthode consistait en des exercices rhétoriques et oratoires.⁵⁵⁵

551 Nahum Tate, *The loyal general a tragedy : acted at the Duke's* (London : Printed for Henry Bonwicke, 1680), sig. A4^r. Wing T193. Voir aussi Neil Rhodes, *Shakespeare and the Origins of English* (Oxford : Oxford University Press, 2004), pp. 172-73.

552 Emrys Jones, *The Origins of Shakespeare* (Oxford : Clarendon Press, 1977), p. 21.

553 T. W. Baldwin, *William Shakespere's Small Latine & Lesse Greeke*, 2 vol. (Urbana : University of Illinois Press, 1944), pp. 328-29.

554 Je souligne. Edition de référence : William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. Stanley Wells and Gary Taylor, Compact Edition (Oxford : Clarendon Press, 1988). Toutes les références subséquentes aux œuvres de Shakespeare seront tirées de cette édition et seront indiquées dans le texte.

555 Les textes de référence utilisés pour enseigner la topique étaient *La Rhétorique* d'Aristote, le *Topica* et le *De Oratore* de Cicéron, ainsi que l'*Institutio oratoria* de Quintilien. Cependant, selon Joan Marie Lechner, « les plus populaires, et les plus adaptés aux besoins des jeunes élèves étaient le *De Copia* d'Erasmus, pour

A d'autres moments, les références aux *loci communes* ne sont pas dépourvues d'ambivalence. Dans un livre de mélanges datant du début du XVII^{ème} siècle, Edward Pudsey laisse transparaître son goût pour les lieux communs et les maximes de Polonius, qui abuse quelque peu de ceux-ci dans *Hamlet*.⁵⁵⁶ Shakespeare savait bien manier cette veine, semble-t-il, et bien sûr le comique qui s'attache à ce personnage provient de l'usage par Polonius d'une sagesse convenue. Dans *Peines d'amour perdues*, deux pédants, Sir Nathaniel (un prêtre) et Holofernes (un maître

l'ornementation et l'enrichissement du discours, et le *Progymnasmata* d'Aphthonius pour les thèmes » (*Renaissance Concepts of the Commonplaces* [Westport: Greenwood Press, repr. 1974 (1962)], pp. 158-59). Dans le chapitre qu'elle consacre aux écoles Tudor, Marjorie Donker prétend que le *De Copia* d'Erasmus est l'ouvrage qui exerça « de loin la plus grande influence sur la façon dont Shakespeare organisait ses idées » (*Shakespeare's Proverbial Themes, A Rhetorical Context for the Sententia as Res* [Westport and London : Greenwood Press, 1992], p. 84). Sur la collecte des *loci communes*, sur l'écriture de ces fameux morceaux de bravoure, et sur les aspects oraux de cette méthode, voir : Walter J. Ong, « Commonplace Rhapsody : Ravius Textor, Zwinger and Shakespeare », in *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700*, dir. R. R. Bolgar (Cambridge : Cambridge University Press, 1976), pp. 91-126 ; en particulier pp. 93 et 102.

556 Les extraits d'*Hamlet* figurent aux recto et verso d'un des quatre feuillets détachés d'un livre de mélanges composé par Edward Pudsey (1573-1613). Ils datent du début des années 1600, et ces quatre feuillets comportent aussi des extraits de *Richard II*, *Richard III*, *Othello*, *Beaucoup de bruit pour rien* et de *Roméo et Juliette*. Ils sont actuellement conservés au Shakespeare Birthplace Trust Record Office (cote ER 82). Le manuscrit principal se trouve quant à lui à la Bodleian Library d'Oxford (Bodleian MS. Eng. Poet. d. 3). La plupart des extraits furent reproduits (non sans erreurs) dans l'ouvrage de Richard Savage, *Shakespearean Extracts from 'Edward Pudsey's Booke'* (Stratford-upon-Avon : John Smith, 1888). Le passage auquel nous faisons référence se trouve pp. 57-59 de l'édition de Savage. Pour faciliter l'accès à ces extraits, les citations subséquentes feront référence à cette édition et seront données dans le texte. Néanmoins, les oublis et les erreurs de transcription de Savage seront indiqués en note. Le livre de mélanges d'Edward Pudsey est l'un des plus complets de la période. Pudsey sembla se soucier de la conservation de son livre de notes, ainsi que des ouvrages qu'il possédait. Dans son testament, qui fut rédigé en 1609 et exécuté en 1613, il demanda à ce que tous ses livres, et en particulier ses livres d'annotations soient conservés pour son fils, Edward : « that all my books bee safe kept for him, especially my note books » (cité dans Juliet Mary Gowan, « An Edition of Edward Pudsey's *Commonplace Book* (c. 1600-1615) from the Manuscript in the Bodleian Library », University of London, M. Phil., 1967], p. 18). Voir aussi l'entrée « Edward Pudsey » dans l'*Oxford Dictionary of National Biography*.

d'école) sont ridiculisés pour leur emploi excessif de bribes de latin, et pour leur langage morcelé et obscur. Sir Nathaniel possède même une tablette qu'il produit sur scène de manière intempestive et absurde (5.1.16). Moth s'amuse de ces bribes (« They have been at a great feast of languages and stolen the scraps »), tandis que Costard souligne que cette langue bizarre est leur seule richesse : « they have lived long on the alms-basket of words » (5.1.36-39). Dans la scène liminaire de la pièce, Biron avait mis en garde contre le prétendu profit que l'on peut tirer des livres : « Small have continual plodders ever won, / Save base authority from others' books » (1.1.86-87). La réponse que lui fait le Roi de Navarre est empreinte d'ironie et traduit toujours cette ambivalence vis-à-vis de la lecture et de la topique : « How well he's read, to reason against reading! » (1.1.94).

En effet, la collecte et le classement d'extraits destinés à enrichir son propre discours et ses écrits personnels par l'emploi d'idées et de pensées provenant d'autres personnes était une pratique que d'aucuns considéraient comme grossière. Elle l'était d'autant plus pour ceux qui considéraient qu'un style devait être unique et qu'il ne devait s'inspirer que de la nature. Toutefois, même s'ils étaient nombreux à dénoncer les défauts de la topique à l'époque de Shakespeare, la méthode n'était pas prête de disparaître aussi facilement.⁵⁵⁷ Au début du XVII^{ème} siècle, Thomas Fuller faisait remarquer combien la topique était sujette à controverses, et à bien des contradictions, pour un grand nombre de ses contemporains.

557 Bacon écrit qu'on ne pouvait nommer invention ce qui n'était en fait qu'emprunt : « the invention of arguments is not properly invention ; for to invent is to discover that we know not, not to recover or resummon that which we already know » (Spedding, Ellis et Heath, eds., *The Works of Francis Bacon*, vol. 4, p. 249). Nashe, Chapman, Webster et Jonson tenaient des carnets de citations, mais même ceux qui s'en servaient pouvaient tourner la pratique en ridicule. Sir John Daw, un personnage de Jonson, parle d'Aristote comme d'un homme de lieux communs : « a mere common place-fellow » (*Epicoeone or The silent VVoman. A Comoedie. Acted in the yeere 1609. By the Children of her Maiesties Revells* [London, 1616], p. 543, act 2, sc. 3. Source : Literature Online). Dans un drame de Thomas Tomkins destiné au public des universités, Anamnestes critique ces rats de bibliothèque qui garnissent leurs livres de lieux communs des fautes des autres (« studious Paper-wormes and leane Schollers » [who] « furnish vp- common - place-bookes with other mens faults ». Thomas Tomkis, *Lingua, or the Combat of the Tongue, And the five Senses for Superiority. A pleasant Comoedie* [London : Printed by G. Eld, for Simon Waterson, 1607], act 3, scene 2. Source : Literature Online).

Fuller considérait qu'il s'agissait là d'un vrai paradoxe, car ceux qui prêchaient ouvertement contre la topique n'en faisaient pas moins usage eux aussi : « I know some have a Common-place against Common-place books and yet perchance will privately make use of what publicly they declaim against ». ⁵⁵⁸ L'un des plus célèbres personnages de Shakespeare illustre bien lui aussi cette attitude ambivalente vis-à-vis de la topique. Hamlet se sert d'une tablette (« table book ») et pourtant peu de temps plus tard (après avoir entendu son défunt père lui demander de conserver son souvenir), il décide que de la tablette de sa mémoire (« from the table of my memory »), il effacera toutes les notes sans importance et toutes les sentences relevées dans des livres (« I'll wipe away all trivial fond records, / All saws of books » (1.5.98-100). ⁵⁵⁹ Malgré tout, quelques instants après, il note un *locus communis* dans sa tablette : « My tables – meet it is I set it down / That one may smile and smile and be a villain » (1.5.108-109). On perçoit ici un conflit entre une mémoire naturelle (l'esprit) et une mémoire artificielle (la tablette), un conflit qui, comme nous le savons, constitue en réalité une dialectique entre deux types de mémoire, appelées selon les théories élisabéthaines, à collaborer, l'une devant pallier les déficiences de l'autre. Cela étant, ces deux types de mémoire s'opposent assez souvent chez Shakespeare. Dans le cas d'Hamlet, leur conflit trahit une hésitation entre le désir du personnage d'être autonome et indépendant, et son recours à une méthode d'interprétation du monde basée sur l'usage de *topoi* philosophiques ou de *loci communes*. ⁵⁶⁰ Neil Rhodes parle très justement d'un « conflit entre l'unique et le commun » dans *Hamlet*. ⁵⁶¹

558 Thomas Fuller, *The Holy State* (1642), cité dans Peter Beal, « Notions in Garrison: The Seventeenth-Century Commonplace Book », in *New Ways of Looking at Old Texts, Papers of the Renaissance English Society, 1985-1991*, dir. W. Speed Hill (Binghamton : Renaissance English Text Society, 1993), pp. 131-47; p. 139.

559 A noter d'ailleurs que ce passage suscita l'intérêt d'un lecteur du XVII^{ème} siècle. Abraham Wright releva la promesse d'Hamlet (« I'll wipe away all triuiall fond records ») dans son propre livre de lieux communs, intitulé *Excerpta Quaedam Per A. W. Adolescentem* (British Library Add. MS. 22608, transcrit partiellement par James G. McManaway dans *Studies in Shakespeare, Bibliography, and the Theater* [New York : The Shakespeare Association of America, 1969], p. 288).

560 Dans le sonnet 122 de Shakespeare, le don des tablettes s'oppose au caractère naturel de la mémoire sur lequel le poète insiste : « Thy gift, thy tables, are within my brain / Full charactered with lasting memory » (1-2). Dans *Cymbelin*, Giacomo utilise également une tablette dans la préparation de son complot contre Posthumus.

Or, ce conflit entre le moi et le monde constitue, à mon sens, une façon de comprendre comment les lecteurs abordent les livres et comment ils cherchent à se les approprier. En effet, le livre s'apparente à ce que le psychanalyste pour enfants Donald Winnicott a appelé une *not-me possession*, c'est-à-dire un objet qui est moi sans être moi, qui m'aide à me définir en tant que personne parce qu'il est un objet de transition entre moi et le monde. Les parents reconnaîtront facilement ces objets (peluches, serviettes, etc.), qui s'avèrent indispensables au bien-être des enfants et au développement de leur relation à eux-mêmes, aux autres et au monde qui les entoure.⁵⁶²

Lorsque j'ai examiné récemment un certain nombre d'exemplaires du premier in-folio des œuvres de Shakespeare à la Folger Shakespeare Library de Washington, j'ai remarqué que les pages liminaires de ces volumes comportaient un nombre considérable de marques d'appartenance. Il est certain que c'est bien l'endroit où se loge habituellement ce type de marques, mais ce lieu constitue également un espace de transition : le monde du lecteur et l'espace matériel du livre se rencontrent et s'entremêlent à cet endroit. En outre, il s'agit d'un espace matériel qui a été reproduit mécaniquement, assemblé, puis vendu à une partie de la communauté, et ces caractéristiques expliquent sans doute pourquoi certains lecteurs ont un tel désir de s'approprier cet espace, de le personnaliser.

En conséquence, il est loisible de penser que le livre est investi par ses lecteurs à cause du conflit latent entre l'unique et le commun que le riche paratexte introductif de l'in-folio tend à susciter. Ainsi, Olivea Cotton, une lectrice de la fin du XVII^{ème} siècle a signé son nom au-dessus de l'épithaphe de Leonard Digges, qui est dédié à Shakespeare : « To the Memorie of the Deceased Author Maister W. Shakespeare ». Sous la table des matières, Olivea a apposé une marque d'appartenance tout à fait personnelle : « myne » (« à moi »), a-t-elle écrit.⁵⁶³ John Lister, un autre lecteur de la même période a signé son nom en grandes

Cependant, lui aussi s'arrête soudainement d'écrire pour trouver l'inspiration en lui : « No more. To What end ? / Why should I write this down that's riveted, / Screwed to memory ? » (2.2.42-44).

561 Rhodes, *Shakespeare and the Origins of English*, p. 157.

562 Sur la notion de *not-me possession* et sa relation à la lecture, voir : Antoine Compagnon, *La seconde main ou Le travail de la citation* (Paris : Seuil, 1979), p. 20.

563 Folger STC 22273 Fo.1 no.54.

lettres italiques juste au-dessus de l'hommage de Ben Jonson à Shakespeare (« To the memory of my beloved, The Author »).

Sur la page où figure l'épithaphe de Hugh Holland (« Upon the lines and life of the famous scenicke Poet, Master William Shakespeare »), Lister a déposé sa signature pas moins de cinq fois, calligraphiant son nom avec application.⁵⁶⁴ Dans son exemplaire personnel du premier in-folio de Shakespeare, Joseph Batailley a signé son nom (à peu près à la même époque) sur presque toutes les pièces que contient le volume.⁵⁶⁵ William Johnstone, un lecteur du milieu du XVII^{ème} siècle (dont l'in-folio est maintenant conservé à la bibliothèque de l'université de Meisei au Japon) a écrit un commentaire curieux dans la marge extérieure de la page où figure l'éloge de Shakespeare par Ben Jonson. Johnstone a transformé le titre de Jonson en y insérant « my uncle » (mon oncle) : « To the Memory of / My Vncel ye / avthor ».⁵⁶⁶

Le degré de personnalisation des ouvrages de Shakespeare peut dépendre aussi fortement de la présence d'autres lecteurs dans le livre, car parfois plusieurs générations de lecteurs-annotateurs tentent de trouver leur espace à l'intérieur du volume. Dans le premier in-folio n°54, conservé à la Folger Shakespeare Library, on peut constater la présence de signatures, de soulignements et de notes laissées par plusieurs de ses anciens propriétaires. L'un de ces lecteurs, Charles Hutchinson a ajouté une longue note au crayon sur les pages liminaires du volume.⁵⁶⁷ La note porte la date de 1870 et celle-ci déplore l'usage qui a été fait du volume par ses précédents lecteurs (« it shows signs of having been very much read, and not perhaps very carefully handled »). Pourtant, l'examen des différentes écritures à l'intérieur du volume révèle que Hutchinson aussi ne s'est pas gêné pour l'annoter. En outre, toujours dans sa note, Hutchinson se met à parler assez longuement de l'histoire de sa famille et établit même un lien entre ce volume et l'un de ses ancêtres, qui en était

564 Folger STC 22273 Fo.1 no.70.

565 Folger STC 22273 Fo.1 no.76.

566 Voir Akihiro Yamada, éd., *The First Folio of Shakespeare, A Transcript of Contemporary Marginalia in a Copy of the Kodama Memorial Library of Meisei University* (Tokyo : Yushodo Press, 1998), p. XVI. William Johnstone est l'auteur présumé de cette annotation, celle-ci ne pouvant lui être attribuée avec absolue certitude. Si Johnstone était bien l'auteur, cependant, cela pourrait expliquer l'association entre les deux patronymes (Johnstone/Jonson).

567 Recto de la cinquième page blanche liminaire de Folger STC 22273 Fo.1 no.54.

l'un des propriétaires : le colonel John Hutchinson, l'un de ceux qui signèrent l'arrêt d'exécution du roi Charles 1^{er}. Histoire du livre et généalogie personnelle s'entremêlent : le livre devient comme une archive qui aide les êtres humains à faire sens de leurs itinéraires personnels, générationnels et communautaires.

De toute évidence, les lecteurs que nous avons cités tentaient de définir leur place dans l'espace communautaire du livre. Ils écrivaient leur nom, laissant des graffiti sur ces feuillets blancs et noirs ; ils cherchaient leur chemin entre les lignes pour y insérer des traces de leur voyage personnel à l'intérieur du livre, ou préparaient, par le soulignement,⁵⁶⁸ le stockage de mots ou de passages entiers dans l'espace privé de leur carnet. Beaucoup pratiquaient ces activités fondamentales, et si satisfaisantes, de découpage et de collage, activités que les enfants pratiquent eux aussi assidument parce qu'elles leur permettent de recomposer un monde fait de morceaux épars qu'ils rassemblent de manière souvent très originale.

Grâce à ces pratiques, les lecteurs faisaient en partie l'expérience de la création littéraire. Il n'est pas anodin, à cet égard, que dans *Les Hespérides, ou le Jardin des Muses*, un livre de lieux communs manuscrit que John Evans compila entre 1654 et 1666, l'on trouve à l'entrée « Lecteur / Lecture » une citation des *Découvertes (Discoveries)* de Ben Jonson qui suggère que les lecteurs les plus assidus en venaient à ressembler à des auteurs : « Such as accustome themselues & are familiar wth y^c best Authors. Shall ever & anon, find somewhat of them in themselues: and in y^c expression of their minds even when they feele it not, be able to utter something like theirs, w^{ch} hath an Authority about their owne ».⁵⁶⁹

Était-ce cela qui motivait tant de lecteurs ? La pratique intense de la lecture, selon Jonson, avait le pouvoir de faire toucher du doigt le processus de création des œuvres littéraires. Jonson semble laisser entendre que la lecture implique un processus de transformation créative qui peut

568 Le soulignement peut s'apparenter à une ligne de pointillés prête à être découpée plus tard par une paire de ciseaux imaginaires. Sur ce point, voir : Compagnon, *La seconde main*, p. 21.

569 Folger MS. V.b.93, p. 628. Ce livre de lieux communs aurait dû être publié par Humphrey Moseley, mais le projet n'aboutit pas. Sur la datation du manuscrit et son histoire, voir : Tianhu Hao, « *Hesperides, or the Muses' Garden* : Commonplace Reading and Writing in Early Modern England » (thèse de doctorat, Columbia University, 2006), p. 35 et passim.

donner des ailes aux individus. Beaucoup de ceux qui proposaient des éditions imprimées de lieux communs avançaient des arguments similaires, car les *loci communes* qu'ils mettaient à la disposition de leurs lecteurs pouvaient se transformer en *elocutio*. Mais selon Nicholas Ling, l'éditeur de l'un de ces livres, le processus pouvait même dépasser le stade de l'*elocutio* en permettant au lecteur (celui qui écoute, selon l'extrait donné par Ling) de ressentir les émotions du créateur de l'œuvre : « As the seale leaueh the impression of his forme in waxe, so the learned Poet, engraueth his passions so perfectly in mens harts, that the hearer almost is trans-formed into the Author ».⁵⁷⁰

Dans la rhétorique classique, l'*elocutio* avait pour but de stimuler les passions grâce aux lieux communs de la topique. Cependant, Jonson et Ling insistent tous deux sur le fait que les émotions ressenties sont appropriées par les lecteurs qui les transforment à leur guise.⁵⁷¹ Or, que pourrait-il y avoir de plus motivant que de puiser son inspiration chez un auteur prétendument en contact direct avec la nature, dont la *mimèsis*, en d'autres termes, n'est tributaire que de lui-même ? A l'évidence, l'admiration suscitée par le style « naturel » de Shakespeare provient d'une idéalisation du processus créatif.⁵⁷² Fascinés par la capacité du dramaturge à représenter le monde, ces lecteurs oublient que « toute écriture n'est qu'une réécriture » , comme le rappelle Terence Cave.⁵⁷³

570 Nicholas Ling, *Politephua VVits common wealth* ([London]: Printed by I. R[oberts] for Nicholas Ling, and are to bee solde at the vvest doore of Paules, 1598 [1st ed. 1597]), sig. H3^v. S.T.C. : 15686. Sur les livres de lieux communs imprimés, voir en particulier Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, de même que Peter Stallybrass et Roger Chartier, « Reading and Authorship : The Circulation of Shakespeare 1590-1619 », in *A Concise Companion to Shakespeare and the Text*, dir. Andrew Murphy (Oxford : Blackwell, 2007), pp. 35-56; pp. 43-55.

571 Neil Rhodes explique en effet que « le processus de réception implique une étape de recréation, que l'on pourrait nommer appropriation » (*Shakespeare and the Origins of English*, p. 163).

572 Sur ce style prétendument « naturel », voir le début de la section VII, plus haut dans ce chapitre.

573 « L'existence de tout texte est tributaire avant tout de l'existence de textes antérieurs à lui, plutôt que de phénomènes externes à l'écriture » (Terence Cave, *The Cornucopian Text, Problems of Writing in the French Renaissance* [Oxford : Clarendon Press, 1979], p. 325).

Shakespeare était bien sûr en partie quelqu'un qui récrivait les textes des autres, et qui écrivit également certaines œuvres en collaboration avec d'autres écrivains. En outre, ses écrits sont soumis à une chaîne presque infinie de transformations à la fois conscientes et inconscientes, volontaires ou non, produites par une série d'agents, de même qu'ils sont sujets à une multitude d'accidents matériels. De fait, le texte sur la page est toujours le résultat d'un conditionnement imposé par la mécanique imprécise de l'imprimerie, et il est le produit de toute une chaîne de procédures et de volontés à la fois individuelles et collectives, cette chaîne aboutissant à la « grande variété des lecteurs ».

Toutefois, si l'auteur ne doit plus être conçu comme le tout-puissant créateur qu'il fut autrefois, le lecteur non plus n'est pas omnipotent. Même dans l'extrait donné par Ling, les lecteurs sont *presque* transformés en auteur « almost transformed in the Author », tandis que pour Jonson les lecteurs ne pourront produire que quelque chose *ressemblant* à ce que l'auteur a écrit (« utter something like »). En effet, les lecteurs sont aux prises avec d'autres agents qui conditionnent le texte, l'auteur étant l'un de ces agents, et par conséquent ils n'ont jamais le dernier mot sur le sens d'un texte.

Mais l'ennui également avec les lecteurs, c'est qu'ils ne se comportent pas toujours comme le voudraient les critiques littéraires.⁵⁷⁴ Les termes pour les décrire trahissent d'ailleurs l'embarras de la critique : ils ont été qualifiés « d'idéaux », de « sous-entendus », ou encore « d'implicites » par des critiques qui sont forcés d'avouer qu'ils ne se conforment pas toujours à ces catégories.⁵⁷⁵ Certains lecteurs ont fait l'objet, dans les préfaces, de toutes les attentions des éditeurs et des auteurs, tandis que d'autres ont été littéralement maudits par les auteurs. Dans un pamphlet publié en 1614, George Chapman déplore que le sens de ses écrits demeure à la merci de son lectorat (« writing [...] must be construed [...] to the intendment of the Reader ») et dénonce les défauts

574 Eugene R. Kintgen a tort, à cet égard, de proposer un modèle par trop passif de la lecture et de ne laisser pratiquement aucune place à l'invention chez les lecteurs de l'époque Tudor. Voir : Eugene R. Kintgen, *Reading in Tudor England* (Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1996), pp. 9 et 35, en particulier.

575 Sur ces questions, voir Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun* (Paris : Seuil, 1998), pp. 152-53. Voir aussi le début de ce chapitre.

de certains lecteurs : « the mistaking of an enuious or vnskilfull Reader ». ⁵⁷⁶

Les lecteurs sont effectivement imparfaits, mais peut-être pas au sens où l'entendait Chapman. ⁵⁷⁷ Les lecteurs-annotateurs de Shakespeare sont imparfaits parce qu'ils ne se conforment pas toujours exactement aux méthodes de la topique dans leur prise de notes, comme nous allons le voir. Ils peuvent être très conventionnels ou peu orthodoxes, plutôt fainéants ou incroyablement rigoureux, et deviennent vite irritants pour qui voudrait fonder grâce à eux une théorie générale de la lecture. Leurs pratiques restent parfois un mystère : il faut apprendre à vivre avec le caractère partiellement insondable des réactions humaines, lorsque l'on examine les traces laissées par les lecteurs.

Leur façon de découper et de s'appropriier le texte shakespearien peut nous mettre mal à notre aise également. Dans le livre de lieux communs manuscrit que nous avons mentionné au début de cette section (British Library MS. Lansdowne 1185), les sujets ou *tituli* choisis laissent entrevoir les préjugés sociaux de ce lecteur du XVIII^{ème} siècle. En effet, le mot « populace » (« Rabble ») revient souvent pour résumer les passages de deux pièces : « Of ye Rabble » (f. 6v) « of their Incertaintie » (f. 6v) pour *Coriolan* ; « The weak construction of the Rabble common accidents by ye Rabble » (f. 11v), « The conjectures and discourse of ye Rabble upon prodigies » (f. 12v) pour *Le Roi Jean*. Un lecteur de la fin du XVII^{ème} siècle, qui avait à sa disposition un exemplaire du quatrième in-folio des œuvres de Shakespeare (1685), note dans son livre de mélanges qu'il aime l'intrigue des *Joyeuses Commères de Windsor*, mais trouve certains personnages vraiment trop vulgaires : « the plot is good, but y^e characters & persons of y^e play so mean, y^f witt & language & conversation so plain, that 'tis scarce worth reading ». ⁵⁷⁸

576 George Chapman, *A free and offenceles iustification of a lately publisht and most maliciously misinterpreted poeme: entituled Andromeda liberata* (London, 1614), sig. **. S.T.C : 4977.

577 Jonathan Culler parle d'ailleurs d'une « textualité liée à la matérialité du langage qui est nécessairement mal interprétée lorsqu'elle est transformée en signes » (*Framing the Sign : Criticism and its Institutions* [Oxford : Basil Blackwell, 1988], p. 230).

578 Bodleian MS. Eng. Misc. c. 34, cité par G. Blakemore Evans, « A Seventeenth-Century Reader of Shakespeare », *The Review of English Studies* 21.85 (1945), pp. 271-79 ; p. 274.

Les nuances de certaines pièces sont laissées de côté ou disparaissent. Parfois, des pièces entières sont considérées comme insignifiantes par des lecteurs qui se refusent à relever quoi que ce soit. Un lecteur du début du XVII^{ème} siècle (probablement un homme d'Eglise) fait ainsi la liste dans son livre de lieux communs des œuvres qui, selon lui, ne méritent pas l'attention des lecteurs : « The tragedy of King John. & Richard the 3rd. Tamburlaine, vertumnus, ye 4 Prentises haue nought worthy excerpting ». ⁵⁷⁹ A l'inverse, l'auteur du manuscrit Lansdowne 1185 a pris un nombre considérable de notes sur *Antoine et Cléopâtre*. Mais les titres qu'il a choisis pour ses extraits mêlent l'anecdotique et le significatif de manière surprenante : « Of Love in a Souldier », « of Anthony's blushing upon the message from Rome », « Of Love », « Of bad news », « of Truth », « of Inconstancy of Humane of Nature » [sic], « Of Popular Favour », « of amorous cunning », « of Faction », « Of Anthonys Effeminacy », « His untimely Negligence », « Of Popular favour ». Si l'objet de la topique est de faciliter la remémoration et l'assimilation des œuvres, la méthode n'en demeure pas moins également un art de l'oubli. Les drames désarticulés par la méthode se réarticulent de manière nouvelle. ⁵⁸⁰ En d'autres termes, l'organisation des notes par les lecteurs-annotateurs en vue d'une remémoration future implique en même temps un processus de sélection et d'élimination des œuvres.

L'étude des extraits produits par les lecteurs-annotateurs peut être un exercice déroutant, voire frustrant, pour les critiques qui souhaiteraient les intégrer à une interprétation générale de l'œuvre. Pourtant, ce sont souvent les extraits les plus incongrus qui révèlent le mieux les processus semi-conscients par lesquels les lecteurs accèdent au texte. Selon Antoine Compagnon, qui a consacré un ouvrage au « travail de la citation », l'extraction débute par une impulsion dont la cause n'est pas toujours claire. C'est ce que Compagnon appelle « la sollicitation ». Souvent une question de hasard, ou de circonstances externes, la sollicitation est éphémère, et peut ne pas se répéter lorsque le lecteur reviendra sur le même passage. Plus tard, la sollicitation se transforme en « excitation ».

579 Bodleian MS. Eng. Misc. D. 28, cité par Guillaume Coatalen, « Shakespeare and other 'Tragicall Discourses' in an Early Seventeenth-Century Commonplace Book from Oriell College, Oxford », *English Manuscript Studies, 1100-1700* 13 (2007), pp. 120-64 ; p. 137.

580 Voir Rhodes, *Shakespeare and the Origins of English*, p. 168.

Le lecteur cherche à retrouver l'origine de la sollicitation ; c'est le moment où un élément du texte est singularisé, souligné, et finalement extrait. Ce dernier sert alors de fondement explicatif à la sollicitation, même si, en réalité, sa motivation initiale continue d'échapper en partie au lecteur.⁵⁸¹

L'art de l'extrait, du reconditionnement du texte, relève donc d'un processus semi-conscient qui lui-même dépend, jusqu'à un certain point, d'une rencontre fortuite avec le texte. Le cas se présente en particulier lorsqu'un lecteur sélectionne un mot ou une courte expression dans une longue scène. La rencontre avec le texte est comme distillée dans l'extrait qui en constitue la quintessence. Dans son livre de lieux communs qui date du milieu du XVII^{ème} siècle, William How n'extrait qu'un seul mot d'un vers de Portia dans *Le Marchand de Venise* (« I will doe any thing, Nerrissa, ere I will be married to a sponge » [1.3.95-96]). De ce vers, How ne prélève que le mot « sponge », terme qui l'a sans doute frappé et qu'il transforme quelque peu en notant « Thou spunge » [sic] dans son carnet.⁵⁸² Il retient également de sa lecture d'*Henry V* une insulte proférée par Pistol (« thou prickeard cur of Iseland » [2.1.39-40]) qu'il décontextualise totalement. Du reste de la scène, il n'a noté que le nom de « Doll Tear-sheete » (75), un personnage mentionné à ce moment de la pièce, mais qui n'apparaît que dans *Henry IV, deuxième partie*. On peut penser que ce nom hors du commun lui a peut-être rappelé des souvenirs de cette dernière pièce (f. 7r).

De même, en raison d'un probable lapsus, Edward Pudsey mélange deux passages de manière quasi incompréhensible dans son livre de lieux

581 « La sollicitation fait son affaire de mon désir, et l'objet assignable que j'expulse du texte afin de le conserver en souvenir d'une passion (celle de la sollicitation), cet objet n'est lui-même qu'un déchet, un rejeton, un leurre, un fétiche et un simulacre qui s'adjoint à mon magasin de couleurs » (Antoine Compagnon, *La seconde main ou Le travail de la citation* [Paris: Seuil, 1979], p. 25). Ces processus sont peut-être liés à la façon dont opère la langue. Jonathan Culler va jusqu'à écrire que « la langue pourrait bien être principalement animée par une motivation accidentelle » (*Framing the Sign*, p. 226).

582 Commonplace Book Folger V.a.87, f. 7. Dans la suite de ce chapitre, je continuerai à attribuer la paternité de ce manuscrit à William How, même s'il n'est pas *absolument* certain qu'il en soit l'auteur. Ce livre de lieux communs pourrait, en effet, être l'œuvre de plusieurs personnes. Les références subséquentes au livre seront données dans le texte.

communs (ces deux passages étant en fait assez proches dans l'in-quarto de 1604 dont Pudsey s'est servi pour prendre ses notes). Il écrit la citation suivante (qui ne veut presque rien dire) : « The sunne breedes mag Beautified Ladye 'gotes in a dead dog beeing a good kissing carrion » (p. 62). En réalité, deux passages se sont sans doute télescopés dans l'esprit de Pudsey, celui dans lequel Polonius lit une lettre d'Hamlet qui fait référence à sa fille (« the most beautified Ophelia » [2.2.110]), et celui qui contient l'allusion morbide d'Hamlet aux asticots (« mag-gots »), à la page suivante de l'in-quarto, et qui se termine sur une question adressée à Polonius : « have you a daughter? » (2.2.184). « L'écriture est la langue de la main » (« Writing is the tongue of the hand ») est l'un des *loci communes* que Nicholas Ling fait figurer dans son *Politeuphuia*.⁵⁸³ Il est clair effectivement que la main aussi peut commettre des lapsus, et laisser entrevoir un court instant le fonctionnement de l'esprit.

Parmi les notes qui servent d'aides à la lecture, et au milieu des *loci communes* recopiés dans les marges d'un in-folio conservé à l'université de Meisei au Japon, on peut trouver d'étranges associations. De toutes les pièces de Shakespeare, un annotateur du milieu du XVII^{ème} siècle paraît avoir jeté son dévolu sur *Timon d'Athènes*, qui est la pièce qui comporte de loin le plus d'annotations manuscrites. Cette attention accordée à *Timon* peut certainement expliquer pourquoi, dans la marge de *Henry VI, troisième partie*, à côté d'une réplique de Richard de Gloucester (« Then, since the heavens have shaped my body so, / Let hell make crooked my mind to answer it » (5.6.78-79), on trouve une annotation qui fait référence à Timon : « richard professes to be resolved like a Timon to do all ». ⁵⁸⁴ S'agit-il d'une erreur de l'annotateur ? Voulait-il écrire « tyran » et non « Timon » ? Ou bien cette association entre Richard et Timon est-elle née à la lecture, quelques lignes plus loin (5.6.84), d'une déclaration de Richard (« I am myself alone »), qui pouvait rappeler au lecteur la misanthropie de Timon ?

Ces télescopages thématiques et ces déplacements sont difficiles à interpréter, mais ils sont caractéristiques de la méthode employée par les lecteurs. Dans sa pratique, la topique disloquée, réattribuée, remplace et déplace le texte d'une manière qui peut parfois être très créative et pro-

583 Ling, *Politeuphuia*, sig. G3^v.

584 Yamada, éd., *The First Folio of Shakespeare*, p. 151.

vocatrice, ou tout simplement déroutante. En de rares occasions, les lecteurs qui appliquent cette technique font un commentaire sur celle-ci. C'est le cas d'un lecteur-extracteur du début du XVII^{ème} siècle qui, après avoir inscrit dans ses carnets une réplique de Juliette adressée à Roméo, à l'acte 2, scène 1 de la tragédie (« 'Tis almost morning, I would have thee gone— / And yet no father than a wanton's bird / That lets it hop a little from his hand [...] » [221-26]), rédige une note personnelle dans laquelle il remarque que cette même réplique a été fort bien décontextualisée et transformée par quelqu'un d'autre, le pasteur Nicholas Richardson: « This Mr Richard/^{son} Coll. Magd: inserted hence into his Sermon, preached it twice at St Maries 1620. 1621. applying it ~~the~~ to gods loue to his Saints either hurt with sinne, or aduersity neuer forsaking them ». ⁵⁸⁵

Ce type de réflexion demeure assez rare dans les livres de lieux communs que j'ai pu consulter. La plupart des transformations et des réagencements se passent sous nos yeux, et la méthodologie employée reste implicite. Certains types d'extraction requièrent peu de transformations de la part du lecteur. Edward Pudsey était un lecteur qui savait reconnaître les *loci communes*, et tout ce qui pouvait être facilement transformé en sentence (les *sententiae*). Son œil affûté lui permettait de repérer les figures de rhétorique. Ainsi, devant un passage du *Marchand de Venise* (p. 6), il note qu'il s'agit d'une « comparaison » (« simile »).

Quand Shakespeare a lui-même recours à des *loci communes*, Pudsey s'en saisit souvent, les copiant presque mot à mot, en transformant parfois le vers en prose, et en éliminant les noms des personnages ainsi que les éléments d'oralité. A l'acte 5, scène 1 du *Marchand de Venise*, il attribue à deux vers de Portia (v. 107-108) le titre « Saison » (« Season ») et note dans son carnet « many things by season seasond are to their right prais and true perfection » (p. 5). Pudsey procède de la même façon avec ses extraits de *Titus Andronicus*. Pour donner aux vers de Shakespeare une valeur universelle, il transforme les questions en affirmations, raccourcit certains vers et ajoute des « Si » (« If ») au début de quelques vers (p. 8).

Toutefois, la décontextualisation et le passage du vers à la prose ne sont pas des procédés systématiques chez les lecteurs-extracteurs. Dans un autre extrait du *Marchand de Venise*, Pudsey conserve le nom du

585 Bodleian MS Eng. Misc. D. 28, cité dans Coatalen, « Shakespeare and other 'Tragicall Discourses' », p. 146.

personnage de Portia au début de sa réplique (p. 3),⁵⁸⁶ ce qui montre qu'il n'est pas seulement préoccupé par les maximes potentiellement universelles et transférables, mais qu'il nourrit aussi un intérêt pour les personnages. Ses notes tirées de *Beaucoup de bruit pour rien* témoignent du fait qu'il ne se désintéresse pas des dialogues de la pièce (souvent difficiles à transformer). Au contraire, il prélève des dialogues, qu'il condense tout de même (p. 42), et paraît également avoir un goût pour la répartition (p. 46).

D'autres lecteurs font subir au texte des pièces des transformations qui peuvent réinjecter de la vie dans certaines répliques. Il s'agit alors de changements véritablement créatifs. En prenant des notes sur *Le Marchand de Venise*, William How modifie une réplique de Gobbo (« He hath a great infection, sir, as one would say, to serve » [2.2.119-20]) en l'écourtant, et en lui donnant donc plus d'impact et, en fin de compte, plus de vie : « He has an infection to serue you » (f. 7). C'est par ces métamorphoses que la langue littéraire peut rejoindre le parler communautaire de tous les jours. Même dans les passages où Shakespeare paraît exceller dans la reproduction d'un prétendument « style naturel », William How parvient par moments à produire une version plus nerveuse et plus dynamique. Par exemple, une réplique de Nim dans *Henry V* (« I dare not fight, but I will wink and hold out mine iron. It is a simple one, but what though? It will toast cheese » [2.1.6-8]) est reformulée par How et réduite à une seule phrase, qui ne manque pas de vigueur : « Heres a sword will serue to tost cheese on » (f. 7). De même, Edward Pudsey transforme le commentaire indirect de Claudio sur Benedick dans *Beaucoup de bruit pour rien* (« And never could maintain his part, but in the force of his will » [1.1.221-22]) en une phrase adressée directement à quelqu'un : « Yo^w cannot maintayne y^f argum^t but in y^e force of yo^f will » (p. 35). Cette version est également plus frappante que l'originale et peut être facilement intégrée là encore à des dialogues du quotidien.

Si la pratique de la topique permettait à de nombreux lecteurs de se constituer une réserve d'extraits réutilisables (qui pouvaient servir dans des contextes civiques ou politiques), la méthode n'était pas, comme on a pu le voir, appliquée à la lettre, et parfois l'extraction pouvait s'appa-

586 Savage omet de mentionner le nom du personnage dans sa transcription.

renter aussi à une forme de critique littéraire.⁵⁸⁷ Beaucoup dépend en fait du degré de présence personnelle du lecteur dans ses notes. A partir du moment où les collections d'extraits s'ouvrent davantage aux commentaires personnels des lecteurs, ces pratiques commencent à relever de ce que Jean-Marc Chatelain nomme les *adversaria*, c'est-à-dire des écrits qui dénotent un goût pour les *loci communes* mêlés à un authentique intérêt pour la littérature.⁵⁸⁸ Dans ces cas, le monde personnel du lecteur et le monde du livre cherchent à trouver un terrain, ou un *lieu* commun. De ces rencontres naissent des interprétations qui résident souvent à la frontière entre l'extraction de lieux communs, le résumé, l'aide à la lecture, ou encore les commentaires personnels. La frontière n'est souvent pas clairement démarquée, et les lecteurs se plaisent parfois à naviguer entre ces différents genres. Certaines interprétations peuvent nous paraître naïves, incomplètes, voire fantaisistes. Elles constituent néanmoins des prolongements logiques de la méthode analytique des *loci communes*.

Les très nombreuses notes manuscrites produites par un lecteur du milieu du XVII^{ème} siècle dans son exemplaire du premier in-folio des œuvres de Shakespeare (actuellement à l'université de Meisei, au Japon) correspondent aux types d'annotations que nous avons évoqués. Souvent décrites comme simplement redondantes par rapport au texte des pièces, ces annotations sont en réalité très révélatrices des goûts de ce lecteur de la première modernité.

587 La part des lectures dites « sérieuses » (souvent de nature politique) était certainement importante à l'époque, mais elle ne doit pas nous faire oublier les pratiques des autres lecteurs. Sur ces lectures politiques, voir, en particulier : Lisa Jardine and Anthony Grafton, « 'Studied for Action': How Gabriel Harvey Read His Livy », *Past and Present* 129 (1990), pp. 30-78 ; p. 40.

588 Jean-Marc Chatelain, « Les recueils d'*adversaria* aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles : des pratiques de la lecture savante au style de l'érudition », in *Le Livre et l'historien. Etudes offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, dir. Frédéric Barbier *et al.* (Genève : Droz, 1997), pp. 169-186; pp. 9 et 16. Dans certains cas, les commentaires accompagnant les extraits peuvent être très hostiles. Bien qu'il ait pris de nombreuses notes sur la pièce, Abraham Cartwright ne semble pas tenir *Hamlet* en très haute estime : « But an indifferent play, y^e lines but meane : and in nothing like Othello. Hamlet is an indifferent good part for a madman » (*Excerpta Quaedam Per A. W. Adolescentem* [British Library Add. MS. 22608], transcrit en partie dans McManaway, *Studies in Shakespeare, Bibliography, and the Theater*, p. 286).

L'annotateur se montre quelque peu dédaigneux vis-à-vis des artisans du *Songe d'une Nuit d'Été*. Il les trouve un peu balourds en tant que personnages (« doltish personages of a comedie » [TLN 282-347])⁵⁸⁹ et se moque également du spectacle qu'ils préparent « doltish preparation for a shew » [TLN 851-916]. Dans *Henry IV, deuxième partie*, quand les juges Shollow et Justice, ainsi que Falstaff, prennent un repas ensemble, notre lecteur annotateur remarque leur idiotie : « foolish talke at the Iustices supper » (TLN 3021-3079). Toutefois, certains épilogues de pièces de Shakespeare semblent l'avoir séduit. Concernant l'épilogue du *Marchand de Venise*, il note dans la marge « Conceiued feares and losses happilie remoued Intricassies cleered and Ioyfullie ended » (TLN 2693-2738, and Finis), et « good epilogue » pour *Comme il vous plaira* (TLN 2760-2796, and Finis).

D'autres notes marginales sont plus intéressantes encore, car elles le révèlent en pleine analyse esthétique des drames. Selon lui, en effet, le sens du célèbre discours de Jaques dans *Comme il vous plaira* (2.7.139-43) est que « The world is the stage of mens changeable fortunes » et que « many parts [are] played by one man » (TLN 1097-1159). Dans *Le Conte d'hiver*, l'annotateur se rend bien compte que Shakespeare joue avec le feu dans la scène où la statue d'Hermione revient à la vie. En effet, selon lui, les personnages pourraient croire qu'il s'agit dans cette scène de sorcellerie : « Things so Incredible as may make the beholders to beleuee they are done by witchcraft » (TLN 3254-3319). Ses notes sur *Henry V* montrent qu'il s'emploie sans doute à comprendre quel marché artistique Shakespeare tente de passer avec ses spectateurs. Juste avant le Prologue, il laisse cette note très perspicace dans la marge : « The auditors Imagination must supplie the strangenesse of Incredible representations of the stage » (TLN 19-36 and 61-85).⁵⁹⁰ Sa lecture du Chœur de

589 Pour plus de précisions, nous allons adopter ici le système de référencement de Charlton Hinman développé pour le premier in-folio. Les *Through Line Numbers* (TLN) sont également employés dans l'édition d'Akihiro Yamada.

590 Un autre lecteur du XVII^{ème} siècle, qui avait pris ses notes à partir du quatrième in-folio des œuvres de Shakespeare (1685), ne semblait pas perturbé du tout par l'appel de Shakespeare à l'imagination. Dans ses notes sur *Beaucoup de Bruit pour rien*, prises dans son livre de lieux communs, il écrivit en effet : « I see no reason why an action of 5 days may not be represented in 2 hours as well as an action of one in y^e same time. or why we may not as well conceive every act to take up a day as 2 hours. since neither can be done without y^e Help of an imagination willing &

l'acte 3 (qui commence ainsi : « Thus with imagined wing our swift scene flies / In motion of no less celerity / Than that of thought [...] »), le laisse visiblement plus hésitant. Malgré tout, il continue d'essayer de faire sens de la pièce, et écrit avec une hésitation perceptible : « Imagination must conceive the suddane changes and actions of the stage » (TLN 1007-1066).

Il est bien sûr facile de ne voir dans ces notes qu'une forme très primitive de critique littéraire. Il n'en demeure pas moins que celles-ci témoignent d'une importante rencontre, celle d'un individu (qui a eu une existence effective, mais aussi des émotions, dans un passé désormais reculé) avec le monde des pièces de Shakespeare. Il ne faut pas oublier non plus que la pratique de la topique n'est pas si éloignée du travail de la critique littéraire actuelle. Tout critique, d'une façon ou d'une autre, utilise des extraits qu'il ou elle a glanés au gré de ses lectures. Dans le cas de la critique shakespearienne en particulier, ces pratiques conduisent souvent à une fragmentation des œuvres de Shakespeare, dont on fait parfois un inventaire poussé. La critique s'efforce cependant de contre-carrer ces tendances naturelles en construisant des scénarii interprétatifs. Ces pratiques sont communes à de nombreux types d'exégèse, et elles sont également un héritage du passé.

En effet, alors qu'au cours des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, les œuvres de Shakespeare allaient passer dans les mains de plus en plus d'éditeurs scientifiques, et alors que celles-ci commençaient à devenir des classiques de la littérature, un besoin irrésistible d'établir la supériorité du poète-dramaturge se fit sentir simultanément. D'aucuns s'appliquèrent à inventorier et à découper son œuvre, à publier des livres de lieux communs shakespeariens, à mettre en exergue dans les éditions les passages célèbres, à vendre des livres de citations shakespeariennes, de même que tout un arsenal d'outils, promus par les éditeurs et les universitaires, qui étaient destinés à renforcer l'image d'authentique génie de Shakespeare, ces œuvres ne pouvant qu'être la source d'un savoir supérieur.⁵⁹¹ C'est ce que j'appellerai *la consécration paradoxale et commu-*

consenting to be cheated & deceived » (Bodleian MS. Eng. Misc. c. 34, cité dans Blakemore Evans, « A Seventeenth-Century Reader of Shakespeare », p. 274).

591 « Paradoxalement, alors même que s'élaborait l'image du génie inné de Shakespeare, libre de tout bagage livresque, ses œuvres devenaient des sources de lieux communs destinés à être consommés » (Rhodes, *Shakespeare and the Origins of*

nautaire de Shakespeare en tant qu'auteur. Car la dislocation des œuvres du prétendu génie est l'acte par lequel la communauté des lecteurs parvient à se définir et à exister pleinement.

Ainsi, si les lecteurs s'invitent dans les livres, s'ils les transforment et réagencent leur contenu aussi facilement, c'est aussi parce que la topique met à leur disposition des *topoi* qui, en définitive, ne sont la propriété de personne. En ce sens, on pourrait dire que les lieux communs sont des lieux publics, des lieux que les lecteurs, les écrivains et tous les agents impliqués dans la production des textes sont libres d'investir.⁵⁹² Il y a de la place pour presque tout le monde, et ces lieux sont aussi des points de rencontre pour tous.

L'idée que Shakespeare posséderait un style authentiquement « naturel » n'est qu'une illusion, bien entendu. Mais c'est une illusion qui révèle que derrière la fascination pour la topique se cachait le désir, chez beaucoup de lecteurs, d'appréhender l'existence même à travers sa représentation mimétique. Cela n'est guère surprenant. En effet, le rêve quelque peu idéaliste de la topique n'était-il pas de trouver cette clé universelle qui permettrait enfin aux êtres humains de se comprendre eux-mêmes dans toute leur complexité ? Dès l'antiquité, la méthode des *loci communes* avait cet objectif.⁵⁹³ Pourtant, comme l'a bien montré Terence Cave, la topique, qui avait été élaborée par des philosophes et des rhétoriciens, n'était pas toujours bien adaptée à la littérature, malgré ses indéniables avantages. Dans les faits, la littérature refuse de produire la vérité rationnelle que l'on voudrait extraire d'elle, et « réaffirme sa liberté de se réécrire continuellement ».⁵⁹⁴ En effet, par leurs pratiques matérielles, auteurs, lecteurs (et tous ceux qui sont impliqués dans la production et la diffusion des livres) génèrent des représentations qui sont très diverses et

English, p. 177). Sur les marques désignant les passages importants dans les éditions imprimées de Shakespeare, voir : G. K. Hunter, « *The Marking of Sententiae* in Elizabethan Printed Plays, Poems, and Romances » *The Library*, 5th series, 6 (1951), pp. 171-188 ainsi que Stallybrass et Chartier, « Reading and Authorship : The Circulation of Shakespeare 1590-1619 », p. 5 et passim.

592 Voir Compagnon, *La seconde main ou Le travail de la citation*, p. 399.

593 Francis Goyet, *Le sublime du « lieu commun »*, *L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance* (Paris : Champion, 1996), pp. 19-20.

594 Cave, *The Cornucopian Text*, p. 333.

qui ne s'accordent pas toujours.⁵⁹⁵ Néanmoins, il est crucial de ne pas les déconsidérer au nom d'un relativisme cynique qui ne verrait chez elles que naïveté et futilité. Au contraire, la transformation des textes est une activité primordiale, au sens où la littérature demeure un espace ouvert et non fini, un lieu *commun*, un endroit dont le but est sans doute d'amener les individus à repenser, par leur engagement pratique avec les livres et la littérature, ce qu'est cet « être en commun » et ce qu'ils voient lorsqu'ils se contemplent dans les livres.⁵⁹⁶

En raison du nombre considérable de lecteurs qui, depuis la fin du XVI^{ème} siècle, ont tourné, annoté et transcrit les pages de ses éditions, Shakespeare occupe une place exceptionnelle dans l'histoire de la littérature, mais aussi dans l'histoire des pratiques matérielles et intellectuelles des êtres humains. Même la dimension dramatique des œuvres shakespeariennes, que nous n'avons pas cherché à nier, mais dont nous avons voulu éclairer l'autre versant, ne peut s'élaborer sans un texte lu. La pratique théâtrale veut d'ailleurs que les répétitions d'une pièce commencent par la lecture *en commun* de son texte. Les lecteurs de Shakespeare furent autant des bibliophiles que des spectateurs, des gens de théâtre, des éditeurs, voire des auteurs. Les textes dramatiques ont bien une vie publique, mais il convient désormais de ne plus passer sous silence leur versant plus privé, qui est tout aussi riche.

Si ce livre se clôt sur un chapitre consacré au Lecteur, après s'être ouvert sur l'Auteur, ce n'est pas pour prôner le remplacement de l'un par l'autre. Chacun, nous l'avons vu, a son rôle à jouer dans les processus de production et d'appropriation des textes qui dépendent d'une multitude d'agents, et bien sûr également de hasards et d'accidents. Nous avons surtout cherché à baliser un espace nouveau et contigu à la sphère dramatique et à la sphère de la création littéraire. La fortune des œuvres de Shakespeare dépend étroitement des échanges entre ces univers dont la frontière est en réalité illusoire. Si elle demeure tant soit peu limitée par le texte imprimé, la liberté des gens de théâtre et des lecteurs n'en est pas

595 Roger Chartier, *Au bord de la falaise, L'histoire entre certitudes et inquiétude* (Paris : Albin Michel, 1998), p. 55.

596 Comme l'écrit Jean-Luc Nancy, « C'est inachevée et inachevante qu'elle est littérature. Et elle est littérature si elle est une parole (une langue, un idiome, une écriture) – quelle qu'elle soit, écrite ou non, fiction ou discours, littérature ou non – qui ne met rien d'autre en jeu que l'être en commun » (Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, 2^{ème} éd. [Paris : Christian Bourgois, 1990 (1986)], p. 162).

moins immense. L'histoire scénique est l'histoire de rencontres renouvelées avec le texte de Shakespeare ; il restait donc à éclairer cet autre espace imaginaire à la fois privé et communautaire, celui occupé par ces lecteurs-voyageurs dont les cheminements matériels et intellectuels ont assuré, avec le théâtre, le destin des œuvres de Shakespeare.⁵⁹⁷

597 Sur le lecteur-voyageur, voir : Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I, Arts de faire*, Folio Essais (Paris : Gallimard, 1990), p. 245.

Conclusion

Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, si par quelque événement dont nous pouvons tout au plus ressentir la possibilité, mais dont nous ne connaissons pour l'instant encore ni la forme ni la promesse, elles basculaient [...] alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable.⁵⁹⁸

Plus de quarante ans après, cette méditation utopique de Michel Foucault (qui venait clore *Les mots et les choses*) résonne encore. Pourtant, il faut bien reconnaître que pour nous qui avons patienté sur la rive, contemplant le flux et le reflux de la critique, observant la disparition de notre propre représentation sur le sable devant cette mer originelle, la promesse de l'avènement d'une *pensée de l'homme sans l'homme* est un messianisme qui ne correspond plus réellement à nos attentes.

En effet, comme ce livre a cherché à le montrer, la littérature ne peut plus être ce champ traversé par des forces anonymes, les textes ne peuvent plus être détachés des agents impliqués dans leur production et dans leur réception, l'histoire ne peut continuer à s'écrire sans acteurs, par des méthodes statistiques ou quantitatives. Quant à la sociologie des textes, qui s'attachait beaucoup aux formes matérielles de l'écrit, à la circulation des textes et des livres entre des communautés de lecteurs souvent mal définies (les lecteurs étant souvent « implicites », ou « idéalisés »), elle ne peut plus se permettre de passer sous silence l'engagement effectif des êtres humains avec les textes, et notamment avec l'objet matériel qu'est le livre.

Au terme de cette étude, nous en sommes donc arrivés à l'idée que l'œuvre littéraire est en partie (mais pas, bien sûr, exclusivement) le fruit d'un agent (l'auteur), à qui l'on doit reconnaître une existence historique, des envies et des intentions, même si celles-ci nous échapperont toujours en partie, et qu'elles ne peuvent faire que l'objet d'hypothèses formulées à l'aide d'un patient travail de reconstruction à la frontière entre littérature et histoire. Cette reconnaissance de l'auteur historique, empirique,

598 Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris : Gallimard, 1966), p. 398.

nous paraît indispensable, même dans ce cas extrême qu'est l'œuvre dramatique qui est destinée à trouver son sens collectivement, et qui est le produit d'une multitude d'agents impliqués à des degrés divers dans la production du texte : dramaturge, collaborateurs éventuels, imprésarios, comédiens, puis imprimeurs, typographes, personnels des maisons d'édition, éditeurs scientifiques, etc.

On ne peut évoquer ces différents agents sans reconnaître à chacun d'eux sa place, et son existence empirique. Il paraît aussi nécessaire, dans le difficile travail de reconstruction des intentions, un travail qui, répétons-le, ne peut être qu'hypothétique, de tenter d'évaluer la part plus ou moins importante jouée par chacun de ces agents dans la production du texte. A cet égard, il est tout aussi déraisonnable de gommer totalement l'engagement de l'auteur dans la production du texte, pour la raison que le texte est produit collectivement, que de surestimer l'autonomie de l'auteur, d'en faire un idéal qu'un examen des conditions matérielles de production viendrait rapidement contredire.

Il est plus utile d'envisager l'auteur et les autres agents impliqués dans la production du texte, comme une série de polarités entrant en jeu les unes avec les autres, tributaires les unes des autres, et qui méritent chacune une attention particulière, mais à des degrés qui ne sont pas toujours équivalents. En effet, s'il est convenu aujourd'hui qu'une édition critique d'une pièce de Shakespeare est tributaire de choix qui ont été faits en amont par une série d'agents, et qu'elle est aussi grandement le reflet d'autres choix opérés par l'éditeur scientifique dans la limite des conditions matérielles imposées par la maison d'édition, peu d'éditeurs scientifiques se risquent, dans les faits, à couper le texte sur lequel ils travaillent de toute référence aux intentions de l'auteur historique.

Autre question que nous avons tenté d'éclairer et qui est en partie liée à la précédente : la place du religieux dans l'œuvre shakespearienne. Dans le flot de publications consacrées à la religion de Shakespeare et au religieux dans son œuvre, nous avons rencontré de l'unilatéralisme, parfois du sectarisme, mais aussi souvent de la condescendance dans la façon d'aborder le religieux. Le Nouvel Historicisme se révèle quasiment incapable d'aborder le religieux de front, et préfère en faire un symptôme d'autre chose.

Même chez ceux qui proposent un dépassement du Nouvel Historicisme, au moyen des écrits tardifs de Jacques Derrida, et de sa fameuse

« religion sans religion », le religieux devient encore l'instrument de considérations idéologiques. Malgré la bonne volonté de son auteur, la « religion sans religion » de Jacques Derrida reste un exercice de contorsion intellectuelle qui débouche de nouveau sur une instrumentalisation de la religion à des fins politiques, sans comprendre que pour des milliers d'écrivains, et des millions de personnes, la religion est vécue et pensée comme quelque chose qui n'est pas simplement réductible à de la superstition ou à de l'idéologie déguisée, et que recycler la religion pour en faire un messianisme politique c'est se rendre coupable d'une manipulation, voire d'un extrémisme intellectuel. C'est aussi s'exposer à lire l'époque de Shakespeare avec des lunettes singulièrement déformantes.

Notre position sur ces questions est que Shakespeare a certainement grandi dans une culture qui était encore fortement imprégnée par les rites et les croyances de la foi catholique, son père étant un catholique qui avait certainement eu du mal, comme beaucoup des hommes et des femmes de sa génération à intégrer les changements religieux.

Le Shakespeare qui commence à écrire dans le Londres de la fin des années 1580 est un homme qui vit dans une société encore désorientée par les affrontements sectaires de la polémique religieuse, une société qui, dans l'ensemble, continue d'exprimer un véritable désir de croire, mais qui assiste aux déchirements des idéologies et à leur compétition pour la domination de la sphère publique, sans que ces combats n'apportent aux Elisabéthains des réponses dans leur vie personnelle et spirituelle. Transformés par les réformes successives (et parfois contradictoires) les Anglais l'étaient certainement, et nombreux étaient-ils à avoir élaboré une espèce de foi hybride, façon de s'accommoder du changement et de continuer, malgré tout, à croire.

Ce sont ces signes-là, ceux d'une foi « hybride », que nous pensons avoir décelé dans l'œuvre de Shakespeare et qui expliquent en partie que Shakespeare ait pu écrire des pièces comme *Le roi Jean*, *Hamlet* ou encore *Lear*, où il est chaque fois question de souffrance morale et d'appel à une spiritualité, mais où la perspective est chaque fois différente : les tambours de la propagande protestante dans *Le roi Jean*, la voix d'un au-delà teinté de catholicisme dans *Hamlet*, ou encore le silence glaçant des dieux dans *Lear*.

Venons-en maintenant au chapitre qui étudie les rapports entre l'œuvre de Shakespeare et l'histoire, un chapitre dont l'approche critique

éclaire également les autres parties de l'ouvrage. Il est facile, on l'a dit, de décliner les façons dont l'histoire est fictionnalisée, notamment lorsque l'on travaille sur des pièces historiques. Il est plus ardu d'essayer d'aller au fond de ces rapports entre l'histoire et la littérature et de comprendre les mécanismes en jeu derrière cette fictionnalisation.

C'est ce que nous avons tenté de faire dans ce chapitre en nous intéressant aux phénomènes de références croisées entre l'histoire et la littérature, chacun des domaines empruntant les caractéristiques de l'autre pendant un instant : ce n'est pas tant en vertu d'une porosité entre les genres, bien que celle-ci soit avérée, que pour compenser un manque qui est au cœur de chacun des deux discours. En effet, l'histoire a besoin de la fiction pour combler les inévitables absences dans son discours basé en grande partie sur le témoignage ou sur les traces matérielles laissées par le passé. Quant à la littérature, elle a besoin de l'histoire non seulement parce que celle-ci lui permet de définir les limites de sa propre vraisemblance, mais aussi parce que l'histoire lui permet, au milieu de l'illusion qui est sienne, de s'ancrer aussi partiellement dans ce que Paul Ricoeur appelle « l'avoir-été », c'est-à-dire un passé qui a eu une existence effective.

Mais les choses se compliquent, et la critique chancelle parfois, parce que l'histoire à l'époque élisabéthaine n'est pas celle que nous connaissons aujourd'hui. Pour beaucoup d'Élisabéthains, elle paraît peu fiable, peu objective et sans fondements épistémologiques certains. Or, cette vision colportée par les Élisabéthains eux-mêmes et renforcée par la hiérarchie entre les sciences qui place la philosophie et la poésie en haut de l'échelle, est inexacte. Elle cache en réalité les avancées significatives de l'histoire, obtenues grâce à une réflexion sur ces fondements et ses méthodes, une réflexion qui, du reste, n'a pas attendu la Renaissance pour se développer, mais qui prend un tournant significatif au début du XVII^{ème} siècle, sans que l'on puisse parler véritablement, selon nous, de révolution historique.

Car la révolution ne se fait pas sans les hommes – or, c'est là où le bât blesse, car la nouvelle histoire politique élisabéthaine notamment ne touche finalement qu'un nombre relativement réduit de personnes ; elle est encore incapable de prétendre à cette fonction de ciment communautaire qui est la sienne dans nos sociétés contemporaines. C'est en partie pour cela que le théâtre historique connaît une telle vogue à l'époque

élisabéthaine, et que Shakespeare, dont près d'un tiers de sa production dramatique s'attache à des sujets historiques (histoire des îles britanniques, du continent européen, histoire antique et même histoire légendaire), réactive sans cesse ce lien entre la communauté et un *avoir-été*. Le théâtre shakespearien, fabrique mémorielle et lieu hanté par le souvenir, exhume des spectres du passé, et par le travail des spectateurs, autorise le retour de l'absent dans le présent, de ce passé révolu qui a pourtant bien eu une existence effective.

Dans le dernier chapitre consacré au Lecteur, il s'est agi aussi d'examiner les traces empiriques laissées par ceux qui ont le plus côtoyé le texte – les textes – shakespeariens. Nous avons accordé une attention particulière aux *premiers* lecteurs de Shakespeare qui étaient bien moins guidés dans leur lecture que les lecteurs modernes de Shakespeare qui disposent, notamment dans les éditions scientifiques, d'importants appareils critiques. Nous avons montré combien les premiers éditeurs de Shakespeare parvinrent au cours du XVII^{ème} siècle à créer un puissant imaginaire de la lecture grâce notamment aux paratextes figurant au début des quatre premiers in-folios des œuvres du dramaturge. C'est aussi une période marquant le début de l'idéalisation de l'auteur historique, qui devient difficile d'accès, car il se confond de plus en plus avec son œuvre et avec le livre matériel chargé de compenser l'absence de l'auteur défunt.

Les premiers lecteurs doivent trouver leur chemin dans des éditions qui ne comportent quasiment pas de paratextes (les éditions in-quarto en particulier). Dans les in-folios, les éloges soulignent les réseaux politiques, sociaux et artistiques dans lesquels évoluait le dramaturge-poète et qui se rattachent désormais à son œuvre. Dans ce champ semi-ouvert, qui n'est pas encore sous le contrôle des « autorités » de la critique, les lecteurs peuvent déambuler au gré d'une *praxis* que nous sommes parvenus à reconstituer partiellement, les traces de leur engagement physique avec le livre étant une partie seulement d'une dialectique combinant prise de possession matérielle *et* intellectuelle de l'œuvre.

Nous avons souligné également combien les livres annotés et les extractions des lecteurs constituent une archive du goût. Or, le XVII^{ème} anglais et le début du XVIII^{ème} nous renvoient une image presque inversée de notre modernité. En effet, la critique littéraire n'exerça ouvertement son emprise sur les œuvres de Shakespeare qu'au cours du

XVIII^{ème} siècle, et reste auparavant quelque peu marginale par rapport aux activités des lecteurs. Les premiers lecteurs de Shakespeare n'ont bien sûr pas devant eux un texte « pur », directement issu des manuscrits du dramaturge, contrairement aux affirmations de leurs premiers éditeurs. Cependant, comme on l'a dit, le guidage des lecteurs reste limité, et il n'est pas exclusivement critique.

Les pratiques des premiers lecteurs renvoient donc à la critique moderne une image de ses propres activités d'annotation, de classement, de typologie, de fragmentation, mais aussi d'occultation du texte. Paradoxe suprême, la consécration des œuvres de Shakespeare doit se payer de leur dislocation et de leur mécompréhension partielle, autant de signes de la circulation des textes et de la transformation de leur sens par la communauté des lecteurs. Ce sont ces actes fondamentaux, constitutifs des sociétés humaines, que nous avons cherchés à mettre en lumière. Grâce aux textes de ceux qu'ils désignent comme des « grands auteurs », les êtres humains ont repensé et continuent de repenser leur « être en commun ». En ce sens, la critique littéraire doit reconnaître les limites de son propre discours. Le travail des lecteurs de Shakespeare nous rappelle que nous ne pouvons qu'observer, que formuler des hypothèses sur des pratiques qui finalement nous échappent. Mais parce qu'elles peuvent remettre en question les présupposés de la critique établie, ces pratiques nous encouragent indirectement à renouveler nos méthodes.

Ce désir de réinsuffler une dimension humaine à l'étude de la littérature est sans doute ce qui relit aussi le mieux les chapitres de ce livre, en plus de la critique de la postmodernité. En effet, si l'approche historique de la littérature que nous avons cherchée à défendre ici doit avoir quelque utilité, elle doit rappeler que l'on ne peut pas, au nom de la dette que nous avons envers celles et ceux qui nous ont précédés, gommer leur existence effective, leur avoir-été, quand bien même cette existence serait-elle difficile à élucider, au nom d'un postmodernisme déshumanisant qui ferait du texte une entité flottante et abstraite irrévocablement coupée des conditions de sa production. Il ne s'agit pas, répétons-le, de prôner un retour illusoire aux origines, mais de reconstruire autant que faire se peut, et pour autant que celles-ci nous soient accessibles, les conditions de la production et de la transmission des textes.

C'est à ce prix, et à ce prix seulement que notre dialogue avec l'époque shakespearienne peut se construire, non pas dans la condamna-

tion définitive du passé comme révolu au nom d'un présentisme sans garde-fou, ni non plus dans le refuge au sein d'un passé que l'on ne pourra jamais recouvrer totalement, en vertu d'un conservatisme qui couperait les ponts avec le présent. Notre relation avec le passé et avec l'œuvre de Shakespeare doit demeurer une relation dynamique reposant nécessairement sur des processus de familiarisation et de défamiliarisation, d'identification et de distanciation. C'est comme cela, et dans la perspective d'une littérature et d'une histoire modelées par des êtres humains pour d'autres êtres humains, que nous pouvons continuer de construire notre relation au passé, vivre pleinement notre présent et envisager notre avenir, en réinventant constamment notre relation aux textes anciens.

Ouvrages cités

Sources primaires

Manuscripts :

Bodleian Library, Oxford
MS. Eng. Poet. d. 3. Livre de lieux communs d'Edward Pudsey.

British Library, London
MS Lansdowne 1185, ff. 2^v-41^r. Livre de lieux communs.

Folger Shakespeare Library, Washington, D.C.
MS. V.a.87. Livre de lieux communs de William How.
MS. V.b.93. « Hesperides, or the Muses' Garden ». Livre de lieux communs assemblé par John Evans pour Humphrey Moseley.

Shakespeare Birthplace Trust Record Office, Stratford-upon-Avon
MS ER 82. Extraits du livre de lieux communs d'Edward Pudsey.

Livres imprimés avec des marginalia manuscrites :

Folger Shakespeare Library, Washington, D.C.
STC 22273 Fo.1 no.54. *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies : published according to the true originall copies* (London, 1623).
STC 22273 Fo.1 no.70. *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies : published according to the true originall copies* (London, 1623).
STC 22273 Fo.1 no.76. *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies : published according to the true originall copies* (London, 1623).

Livres imprimés :

A helpe to discourse. Or, A miscelany of merriment. Consisting of wittie, philosophical and astronomicall questions and answers. As also, of epigrams, epitaphs, riddles, and iests. London : Printed by Bernard Alsop for Leonard Becket, 1619.

- Abbot, George. *The coppie of a letter sent from my lords grace of Canterburie shewing the reasons which induced the kings majestie to prescribe directions for preachers*. Oxford : J. Lichfield and J. Short, 1622.
- Agrippa, Henrie Cornelius. *Of the Vanitie and uncertaintie of Artes and Sciences*. London : Henrie Bynneman, 1575. S.T.C. : 205.
- Aristote. *La Poétique*. Traduction, introduction et notes de Barbara Gernez. Paris : Belles Lettres, 1997.
- Beard, Thomas. *The Theatre of Gods judgements*. London : Adam Islip, 1612. S.T.C. : 1660.
- Beaumont, Francis. *Comedies and tragedies written by Francis Beaumont and John Fletcher*. London : Printed for Humphrey Robinson ... and for Humphrey Moseley, 1647.
- , *The vvoman hater. As it hath beene lately acted by the Children of Paules*. London : Printed [by Robert Raworth], 1607.
- Blundeville, Thomas. *The true order and Methode of wryting and reading Hystories, according to the precepts of Francisco Patricio and Accontio Tridentino, two Italian writers, no lesse plainly than briefly, set forth in one vulgar speach, to the great profite and commoditie of all those that delight in Hystories*. London : Willyam Seres, 1574. S.T.C. : 3161.
- Bolton, Edmund. *The elements of armories*. London : Printed by George Eld, 1610.
- Borges, Jorge Luis. *Œuvres Complètes*. Dir. Jean Pierre Bernès, trad. Roger Caillouis. 2 vols. Paris : Gallimard, 1999.
- Brende, John, trans. *The Historie of Quintus Curcious, conteyning the Actes of the greate Alexander translated out of the Latine in to Englishe*. London : Rycharde Tottell, 1553. S.T.C. : 6142.
- Burgess, Anthony. *Enderby's Dark Lady*, in *The Complete Enderby*. Harmondsworth : Penguin, 1995, pp.481-631.
- Cavendish, Margaret, Duchess of Newcastle. *Playes Written by the Thrice Noble, Illustrious and Excellent Princess, the Lady Marchioness of Nevvcastle*. London : printed by A. Warren, for John Martyn, James Allestry, and Tho. Dicas, 1662.
- Chapman, George. *A free and offenceles iustification of a lately publisht and most maliciously misinterpreted poeme: entituled Andromeda liberata*. London, 1614. S.T.C. : 4977.
- Cicéron. *De l'invention*. Texte établi et traduit par G. Achard. Paris : Les Belles Lettres, 1994.
- Clapham, Henoeh. *Three partes of Salomon his Song of Songs, expounded*. London : by Valentine Sims for Edmund Mutton, 1603.
- Clifford, Anne. *The Diary of Anne Clifford, 1616-1619 : A Critical Edition*. Ed. Katherine O. Acheson. New York : Garland, 1995.
- Corbett, Richard. « Iter Boreale », in *The Poems of Richard Corbett*. Ed. J. A. W. Bennett and H. R. Trevor-Roper. Oxford : Clarendon Press, 1955, pp.31-49.
- Crakanthorpe, Richard. *Vigilius dormitans. Romes seer overseene. Or A treatise of the Fifi Generall Councill held at Constantinople, anno 553. under Iustinian the Em-*

- perour, in the time of Pope Vigilius. London : printed by M[iles] F[lesher] for Robert Mylbourne, 1631.
- Daniel, Samuel. *The Collection of the History of England*. London, 1621.
- Davies, John. « Papers Complaint, compild in ruthfull Rimes », in *The Scourge of Folly*. London : Nathaniel Butter, 1611, pp.230-46.
- Donne, John. « Satyre IV », in *The Complete English Poems*. Ed. C. A. Patrides ; Robin Hamilton. London : Dent, 1994, pp. 163-73.
- Draxe, Thomas. *The churches securitie, together with the antidote or preseruatiue of euer waking faith*. London : Imprinted by George Eld, and are to be sold by Iohn Wright, 1608.
- Drayton, Michael. *The Works of Michael Drayton*. Ed. J. W. Hebel, K. Tillotson, and B. H. Newdigate. 5 vols. Oxford : Blackwell, 1961.
- Dryden, John. *Of dramattick poesie*. London, 1668. Wing D2327.
- Gataker, Thomas. *An anniuersarie memoriall of Englands deliuerie from the Spanish inuasion: deliuered in a sermon on Psal. 48. 7,8*. London : printed by Iohn Haviland for Philemon Stephens and Christopher Meredith, 1626.
- Golding, Arthur, trans. *Thabridgment of the Histories of Trogus Pompeius*. London : Thomas Marshe, 1564. S. T. C. : 24290.
- Goodman, Godfrey. *The fall of man, or the corruption of nature, proued by the light of our naturall reason*. London : imprinted by Felix Kyngston, and are to be sold by Richard Lee, 1616.
- Gouge, William. *The vvhole-armor of God : or A Christians spiritual furniture, to keepe him safe from all the assaults of Satan*. London : printed by Iohn Beale, 1619.
- Gowan, Juliet Mary. « An Edition of Edward Pudsey's *Commonplace Book* (c. 1600-1615) from the Manuscript in the Bodleian Library ». University of London, M. Phil., 1967.
- Guazzo, Stefano. *The ciuile conuersation of M. Steeuen Guazzo written first in Italian, and nowe translated out of French by George Pettie, deuided into foure bookes*. London : by [Thomas Dawson for] Richard Watkins, 1581.
- Hall, Joseph. *Pharisaisme and Christianity : compared and set forth in a sermon at Pauls Crosse, May 1. 1608*. London : Printed by Melchisedech Bradwood for Samuel Macham, 1608.
- Heywood, Thomas. *An Apology for Actors* (1612). Intro. and notes J. W. Binns. New York : Johnson Reprint, 1972.
- Ingleby, C. M. *The Shakespeare Allusion-Book*. 2 vols. London : Chatto & Windus, 1909.
- James, Henry. *The Birthplace*, in *The Better Sort*. London : Methuen, 1903, pp.. 179-227.
- Jonson, Ben. *The Devil is an Ass*, in *The workes of Benjamin Jonson*. London : Richard Meighen 1640. Vol. 2, pp.. 92-170.
- , *Epicoene or The silent Woman. A Comoedie. Acted in the yeere 1609. By the Children of her Maiesties Revells*. London, 1616.
- , *The workes of Beniamin Ionson*. London : printed by William Stansby, 1616.
- Joyce, James. *Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. Jeri Johnson. Oxford : Oxford University Press, 2000.

- , *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe and Claus Melchior. London : Penguin, 1986.
- Killigrew, William. *Four New Playes, Viz : The Seege of Urbin. Selindra. Love and Friendship. Tragy-Comedies. Pandora. A Comedy*. Oxford : printed by Hen: Hall, printer to the University, for Ric: Davis, 1666.
- Leishman, J. B., ed. *The First Part of the Return from Parnassus*, in *The Three Parnassus Plays (1598-1601)*. London : Nicholson & Watson, 1949, pp. 133-214.
- Ling, Nicholas. *Politeuphuia VVits common wealth*. London : Printed by I. R[oberts] for Nicholas Ling, 1598 [1st ed. 1597]. S.T.C. : 15686.
- Lyly, John. *Midas*, in *Gallathea and Midas*. Ed. Anne Begor Lancashire. London: Edward Arnold, 1970, pp. 75-161.
- Marston, John. *The history of Antonio and Mellida. The first part. As it hath beene sundry times acted, by the children of Paules*. London : printed [by Richard Bradock] for Mathewe Lownes, and Thomas Fisher, 1602.
- , *The malcontent. Augmented by Marston. With the additions played by the Kings Maiesties servants. Written by Ihon Webster*. London : printed by V[alentine]. S[immes]. for William Aspley, 1604.
- , *The scourge of villanie. Three bookes of satyres*. London : printed by I[ames]. R[oberts]. and are to be sold by Iohn Buzbie, 1598.
- Middleton, Thomas. *The Mayor of Quinborough: A Tragedy. As It Hath Been Often Acted with Much Applause at Black-Fryars, by His Majesties Servants*. London : printed for Henry Herringman, 1661.
- More, Thomas. *The History of King Richard III*. Ed. J. Rawson Lumby. Cambridge : Cambridge University Press, 1883.
- Nabbes, Thomas. *Covent Garden : a pleasant comedie : acted in the yeare, MDCXXXII. By the Queenes Majesties Servants*. London : Printed by Richard Oulton, for Charles Greene ; and are to be sold [by N. Fussell], 1638.
- Nashe, Thomas. *Pierce Penilesse his Supplication to the Divell* [1592], in *The Works of Thomas Nashe*. Ed. Ronald B. McKerrow. Oxford : Blackwell, 1966, pp. 137-245.
- , *Summers last Will and Testament*. London : Simon Stafford, 1600.
- Parrot, Henry. *The Mastiue, or Young-Whelpe of the Olde-Dogge. Epigrams and Satyrs*. London : Printed by Tho: Creede, for Richard Meighen, and Thomas Iones, 1615.
- Pepys, Samuel. *The Diary of Samuel Pepys*. Ed. John Warrington. 3 vol. London : Dent, 1953.
- Plutarque. *The Lives of the Noble Grecians and Romanes*. [Traduit du grec par Jacques Amyot, traduit du français par Thomas North]. London : Thomas Vautroullier, 1579. STC : 20066.
- Prynne, William. *Histrion-mastix. The players scourge, or, actors tragædie, divided into two parts. Wherein it is largely evidenced, by divers arguments, by the concurring authorities and resolutions of sundry texts of Scripture ; ... That popular stage-playes ... are sinfull, heathenish, lewde, ungodly spectacles, and most pernicious corruptions ...* London : printed by E. A[lde]. [Thomas Cotes, Augustine Mathewes,] and W[illiam]. I[ones]. for Michael Sparke, 1633.

- Puttenham, George. *The Arte of English Poesie*. London : Richard Field, 1589 ; Menston : Scolar Press, 1968.
- Raleigh, Walter. *The History of the World*. Ed. C. A. Patrides. London : Macmillan, 1971.
- Randolph, Thomas. *Poems with the Muses looking-glasse : and Amyntas*. Oxford : printed by Leonard Lichfield printer to the Vniversity, for Francis Bowman, 1638.
- Savage, Richard. *Shakespearean Extracts from 'Edward Pudsey's Booke'*. Stratford-upon-Avon : John Smith, 1888.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. Ed. David Bevington. Cambridge : Cambridge University Press, 1990.
- , *The Complete Works*. Gen. eds. Stanley Wells and Gary Taylor. Compact edition. Oxford : Clarendon Press, 1988.
- , *Cymbeline*. Ed. Roger Warren. Oxford : Oxford University Press, 1998.
- , *Hamlet*. Ed. Ann Thompson and Neil Taylor. Arden Shakespeare. Third series. London : Thomson Learning, 2006.
- , *The tragical historie of Hamlet Prince of Denmarke by William Shake-speare. As it hath beene diuerse times acted by his Highnesse seruants in the cittie of London : as also in the two vniuersities of Cambridge and Oxford, and else-where*. London : printed [by Valentine Simmes] for N[icholas]. L[ing]. and Iohn Trundell, 1603.
- , *Henry IV, Part 2*. Ed. René Weis. Oxford : Oxford University Press, 1998.
- , *King Henry V*. Ed. Andrew Gurr. New Cambridge Shakespeare. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.
- , and John Fletcher. *King Henry VIII*. Ed. Gordon McMullan. Arden Shakespeare. Third series. London : Thomson Learning, 2000.
- , *Julius Caesar*. Ed. David Daniell. Arden Shakespeare. Third series. Walton-on-Thames : Thomas Nelson, 1998.
- , *King John*. Ed. A. R. Braunmuller. Oxford : Oxford University Press, 1989.
- , *The History of King Lear*. Ed. Stanley Wells. Oxford : Oxford University Press, 2000.
- , *A Midsummer Night's Dream*. Ed. Peter Holland. Oxford : Clarendon Press, 1994.
- , *The tragedy of Othello, the Moore of Venice. As it hath beene diuerse times acted at the Globe, and at the Black-Friers, by his Maiesties Seruants. Written by VVilliam Shakespeare*. London : printed by N[icholas]. O[kes]. for Thomas Walkley, 1622.
- , and George Wilkins. *Pericles, Prince of Tyre* [a reconstructed text]. Ed. Roger Warren. Oxford : Oxford University Press, 2003.
- , *The Tragedy of King Richard III*. Ed. J. Jowett. Oxford World Classics. Oxford and New York : Oxford University Press, 2000.
- , *Troilus and Cressida*. Ed. Anthony B. Dawson. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- , *The famous historie of Troylus and Cresseid. Excellently expressing the beginning of their loues, with the conceited wooing of Pandarus Prince of Licia. Written by William Shakespeare*. London : imprinted by G. Eld for R. Bonian and H. Walley, 1609.

- , *Mr. VVilliam Shakespeares comedies, histories, & tragedies : published according to the true originall copies*. London : Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount, 1623.
- , *Mr. VVilliam Shakespeares comedies, histories, and tragedies*. The second impression. London : Printed by Tho. Cotes, 1632.
- , *The Winter's Tale*. Ed. Susan Snyder and Deborah T. Curren-Aquino. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- Sidney, Philip. *A Defence of Poetry*. Ed. J. A. Van Dorsten. Oxford : Oxford University Press, 1966.
- St. Serfe, Thomas. *Tarugo's wiles : or, The coffee-house. A comedy. As it was acted at his Highness's, the Duke of York's Theater*. London : printed for Henry Herringman, 1668.
- Tate, Nahum. *The loyal general a tragedy : acted at the Duke's*. London : Printed for Henry Bonwicke, 1680. Wing T193.
- Tomkis, Thomas. *Lingua, or the Combat of the Tongue, And the five Senses for Superiority. A pleasant Comoedie*. London : Printed by G. Eld, for Simon Waterson, 1607.
- True Tragedie of Richard the third, The*. London : Thomas Creede, 1594.
- Two wise men & all the rest fooles*. [London : s. n.], 1619. S.T.C. : 4991.
- Vaughan, William. *The arraignment of slander periury blasphemy, and other malicious sinnes, shewing sundry examples of Gods iudgements against the ofenders*. London : Printed for Francis Constable, 1630.
- Whelan, Peter. *The School of Night*, in *Plays : 1, The Acrington Pals, The School of Night, The Herbal Bed*. London : Methuen, 2003, pp. 105-93.
- Yamada, Akihiro, ed. *The First Folio of Shakespeare, A Transcript of Contemporary Marginalia in a Copy of the Kodama Memorial Library of Meisei University*. Tokyo : Yushodo Press, 1998.

Sources secondaires

- Altholz, Josef L. « Simpson, Richard (1820–1876) », in *The Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford : Oxford University Press, 2004. <<http://www.oxforddnb.com/view/article/25590>>.
- Anderson, Perry. *La pensée tiède : un regard critique sur la culture française*. Paris : Seuil, 2005.
- Ankersmit, F. R. « An appeal from the new to the old historicists ». *History and Theory* 42 (2003) : 253-70.
- Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.
- Asad, Talal. « Anthropological Conceptions of Religion: Reflections on Geertz ». *Man, New Series*, 18.2 (1983) . pp. 237-59.

- Asquith, Clare. *Shadowplay : the hidden beliefs and coded politics of William Shakespeare*. New York : Public Affairs, 2005.
- Austin, J. L. *How to do things with Words : The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Ed. J. O. Urmson. Oxford : Clarendon Press, 1962.
- Badiou, Alain. *L'éthique, Essai sur la conscience du mal*. Caen : Nous, 2003.
- Baldwin, T. W. *William Shakespeare's Small Latine & Lesse Greeke*. 2 vols. Urbana : University of Illinois Press, 1944.
- Barthes, Roland. « L'effet de réel », in *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984, pp. 153-74.
- , « La mort de l'auteur », in *Œuvres Complètes*. Edition établie et présentée par Eric Marty. 5 vols. Paris : Seuil, 1994. Vol. 2 (1966-1973), pp. 491-95.
- , *Le plaisir du texte*. Paris : Editions du Seuil, 1982.
- , *Oeuvres complètes. Tome II, 1966-1973*. Ed. Eric Marty. Paris : Editions du Seuil, 1994.
- , *S/Z*. Paris : Editions du Seuil, 1970.
- , *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971.
- Baskervill, Charles Read. « A Prompt Copy of A Looking Glass for London and England ». *Modern Philology* 30. 1 (1932) : 29-51.
- Bate, Jonathan. *Shakespeare and the Romantic Imagination*. Oxford : Clarendon Press, 1989.
- Battenhouse, Roy W. *Shakespearean Tragedy : Its Art and Christian Premises*. Bloomington and London : Indiana University Press, 1969.
- , ed. *Shakespeare's Christian Dimension : An Anthology of Commentary*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1994.
- Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques ; L'art romantique et autres œuvres critiques*. Ed. Henri Lemaitre. Classiques Garnier. Paris : Garnier, 1992.
- Baumann, Gerd. *The Written word : Literacy in Transition*. Oxford : Blackwell, 1985 ; Oxford : Clarendon Press, 1986.
- Beal, Peter. « Notions in Garrison : The Seventeenth-Century Commonplace Book », in *New Ways of Looking at Old Texts, Papers of the Renaissance English Society, 1985-1991*. Ed. W. Speed Hill. Binghamton : Renaissance English Text Society, 1993, pp. 131-47.
- Beard, Charles A. « Written History as an Act of Faith ». *American Historical Review* 39 (1934), pp. 219-29.
- Bearman, Robert. « John Shakespeare's 'Spiritual Testament' : A Reappraisal ». *Shakespeare Survey* 56 (2003) : 184-202.
- Benedetti, Carla. *The Empty Cage, Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author*. Trans. William J. Hartley. Ithaca and London : Cornell University Press, 2005.
- Bennett, Andrew. *The Author. The New Critical Idiom*. London and New York : Routledge, 2005.
- , *Readers and reading*. London : Longman, 1996.
- Berlioz, Hector. *Mémoires*. Edition présentée et annotée par Pierre Citron. Paris : Flammarion, 1991.

- Bernheimer, Richard. « Theatrum Mundi ». *Art Bulletin* 38 (1956), pp. 225-47.
- Berry, Philippa and Andrew Wernick, eds. *Shadow of Spirit : Postmodernism and Religion*. London : Routledge, 1992.
- Bishop, Tom. « Shakespeare and Religion », in *The Shakespearean International Yearbook 3 : Where are we now in Shakespearean Studies?* Ed. Graham Bradshaw, John M. Mucciolo, et alia. Aldershot : Ashgate, 2003, pp. 11-33.
- Blakemore Evans, G. « A Seventeenth-Century Reader of Shakespeare ». *The Review of English Studies* 21.85 (1945), pp. 271-79.
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959.
- Blayney, Peter W. M. « The Alleged Popularity of Playbooks ». *Shakespeare Quarterly* 56.1 (2005), pp. 33-50.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*. New York : Oxford University Press, 1973.
- Bonny, Yves. *Sociologie du temps présent : Modernité avancée ou postmodernité ?* Paris : Armand Colin, 2004.
- Bossy, John. *The English Catholic Community, 1570-1850*. London : Darton, Longman and Todd, 1975.
- Bowden, Henry Sebastian. *The Religion of Shakespeare, Chiefly from the Writings of the Late Mr. Richard Simpson*. London : Burns & Oats, 1899.
- Bowie, Malcolm. « Freud and the Art of Biography », in *Mapping Lives : The Uses of Biography*. Ed. Peter France and William St Clair. Oxford : Oxford University Press for the British Academy, 2002, pp. 177-92.
- Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy : Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London : Macmillan, 1914 (1904).
- Bradshaw, Graham. *Misrepresentations : Shakespeare and the Materialists*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1993.
- Bruster, Douglas. *Shakespeare and the Question of Culture : Early Modern Literature and the Cultural Turn*. New York : Palgrave Macmillan, 2003.
- Burgess, Glenn. « The 'Historical Turn' and the Political Culture of Early Modern England : Towards a Postmodern History », in *Neo-Historicism : Studies in Renaissance Literature, History and Politics*. Ed. Robin Headlam Wells, Glenn Burgess and Rowland Wymer. Cambridge : D. S. Brewer, 2000, pp. 31-47.
- Burke, Seán, ed. *Authorship: From Plato to the Postmodern, A Reader*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1995.
- , *The Death and Return of the Author*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1992.
- Caputo, John D. *On Religion*. London : Routledge, 2001.
- Carey, John. « Is the Author dead? Or, the Mermaids and the Robot », in *Shakespeare, Marlowe, Jonson, New Directions in Biography*. Ed. Takashi Kozuka and J. R. Mulryne. Aldershot : Ashgate, 2006, pp. 43-54.
- Carroll, David, ed. *Richard Simpson as Critic*. London : Routledge, 1977.
- Cave, Terence. *The Cornucopian Text, Problems of Writing in the French Renaissance*. Oxford : Clarendon Press, 1979.
- Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.

- , *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris : Gallimard, 2002 (1987).
- , *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*. Folio Essais. Paris : Gallimard, 1990.
- Chandler, David. « Catholic Shakespeare : The Making of the Argument ». *English Language Notes* 44.1 (2006), pp. 29-41.
- Chartier, Roger. *Au bord de la falaise, L'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris : Albin Michel, 1998.
- , *Inscrire et effacer : culture écrite et littérature (XI^e-XVIII^e siècle)*. Paris : Gallimard, 2005.
- , *L'ordre des livres : lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*. Aix-en-Provence : Alinea, 1992.
- Chatelain, Jean-Marc. « Les recueils d'*adversaria* aux XVI^e et XVII^e siècles : des pratiques de la lecture savante au style de l'érudition », in *Le Livre et l'historien. Etudes offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*. Dir. Frédéric Barbier et al. Genève : Droz, 1997, pp. 169-186.
- Cheney, Patrick. *Shakespeare, National Poet-Playwright*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- Coatalen, Guillaume. « Shakespeare and other 'Tragicall Discourses' in an Early Seventeenth-Century Commonplace Book from Oriol College, Oxford ». *English Manuscript Studies, 1100-1700* 13 (2007), pp. 120-64.
- Collinson, Patrick. « The Mongrel Religion of Elizabethan England », in *Elizabeth : The Exhibition at the National Maritime Museum*. Ed. Susan Doran. London : Chatto & Windus, 2003, pp. 27-32.
- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, 1998.
- , *La seconde main ou Le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.
- Contat, Michel. « Une idée fondamentale pour la génétique littéraire : l'intentionnalité », in *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. Dir. Michel Contat et Daniel Ferrer. Paris : CNRS Editions, 1998, pp.111-67.
- Couturier, Maurice. *La Figure de l'auteur*. Paris : Seuil, 1995.
- Cox, John D. et David Scott Kastan, dir. *A New History of Early English Drama*. New York : Columbia University Press, 1997.
- Crane, Mary Thomas. « The Shakespearean Tetralogy ». *Shakespeare Quarterly* 36 (1985) : 282-99.
- , *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory*. Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2001.
- Cressy, David. *Literacy and the Social Order : Reading and Writing in Tudor and Stuart England*. Cambridge : Cambridge University Press, 1980.
- Croce, Benedetto. *History as the Story of Liberty*. Trans. Sylvia Spriggs. London : Allen and Unwin, 1941.
- Culler, Jonathan. *Framing the Sign : Criticism and its Institutions*. Oxford : Basil Blackwell, 1988.
- Darnton, Robert. « What Is the History of Books? ». *Daedalus : Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences* 111. 3 (1982), pp. 65-83.

- De Grazia, Margreta. « Teleology, Delay, and the 'Old Mole' ». *Shakespeare Quarterly* 50.3 (1999), pp.251-67.
- , and Peter Stallybrass. « The Materiality of the Shakespearean Text ». *Shakespeare Quarterly* 44.3 (1993), pp. 255-83.
- De Vries, Hent. *Philosophy and the Turn to Religion*. Baltimore, Md. : Johns Hopkins University Press, 1999.
- DeMarrais, Elizabeth, Chris Gosden, Colin Renfrew, eds. *Rethinking Materiality : The Engagement of Mind with the Material World*. Cambridge : McDonald Institute for Archaeological Research, 2004.
- Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.
- , *Spectres de Marx : L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris : Galilée, 1993.
- Dickens, A. G. *The English Reformation*. London : Batsford, 1964.
- Dobranski, Stephen B. *Readers and Authorship in Early Modern England*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.
- Dobson, Michael. *The Making of the National Poet : Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*. Oxford : Clarendon Press, 1992.
- Donker, Marjorie. *Shakespeare's Proverbial Themes, A Rhetorical Context for the Sententia as Res*. Westport and London : Greenwood Press, 1992.
- Dowden, Edward. *Shakspeare : A Critical Study of His Mind and Art*. London : Kegan Paul, 1889.
- Duffy, Eamon. *The Stripping of the Altars : Traditional Religion in England 1400-1580*. New Haven : Yale University Press, 1992.
- Dutton, R., A. Findlay and R. Wilson, eds. *Theatre and Religion : Lancastrian Shakespeare*. Manchester : Manchester University Press, 2003.
- Eagleton, Terry. *After Theory*. New York : Basic Books, 2003.
- , *The Illusions of Postmodernism*. Oxford : Blackwell, 1996.
- Egan, Gabriel. « Globe theatre », in *The Oxford Companion to Shakespeare*. Ed. Michael Dobson and Stanley Wells. Oxford : Oxford University Press, 2001, pp. 165-66.
- , *The Struggle for Shakespeare's Text : Twentieth-Century Editorial Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Ellis, David. *That Man Shakespeare*. Mountfield : Helm Information, 2005.
- Erne, Lukas. *Shakespeare as literary dramatist*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- Evans, G. Blakemore. « New Evidence on the Provenance of the Padua Prompt-Books of Shakespeare's *Macbeth*, *Measure for Measure*, and *Winter's Tale* ». *Studies in Bibliography : Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia* 20 (1967), pp. 239-42.
- Farmer, Alan B et Zachary Lesser. « The Popularity of Playbooks Revisited ». *Shakespeare Quarterly* 56.1 (2005), pp. 1-32.
- , « Structures of Popularity in the Early Modern Book Trade ». *Shakespeare Quarterly* 56. 2 (2005), pp. 206-13.
- Febvre, Lucien et Henri-Jean Martin. *L'apparition du livre*. Paris : Albin Michel, 1958.

- Fehrenbach, R. J. et E. S. Leedham-Green, eds. *Private Libraries in Renaissance England : A Collection and Catalogue of Tudor and Early Stuart Book-Lists*. Tempe, Arizona : Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 1992.
- Fernie, Ewan. « Introduction : Shakespeare, spirituality and contemporary criticism », in *Spiritual Shakespeares*. Ed. Ewan Fernie. Abingdon : Routledge, 2005, pp. 1-27.
- , « Shakespeare and the prospect of presentism ». *Shakespeare Survey* 58 (2005), pp. : 169-84.
- , ed. *Spiritual Shakespeares*. Abingdon : Routledge, 2005.
- Fiedler, Leslie A. *The Stranger in Shakespeare*. New York : Stein and Day, 1972.
- Fineman, Joel. « The History of the Anecdote : Fiction and Fiction », in *The New Historicism : A Reader*. Ed. H. Aram Veesser. New York and London : Routledge, 1989, pp. 49-76.
- Finlason, William Francis. « Was Shakespeare a Catholic ? ». *The Rambler, A Catholic Journal and Review*, New Series, 2.7 (1854), pp. 19-36.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. 2 vols. La Pléiade. Paris, Gallimard, 1980.
- Foakes, R. A., ed. *Coleridge on Shakespeare : The Text of the lectures of 1811-12*. London : Routledge, 1971.
- Ford, Wyn. « The Problem of Literacy in Early Modern England ». *History* 78 (1993), pp. 22-37.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- , *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.
- , « Nietzsche, la Généalogie, l'Histoire », in *Hommage à Jean Hyppolite*. Dir. Suzanne Bachelard, Georges Canguilhem et alia. Paris : Presses Universitaires de France, 1971, pp. 145-51.
- , « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits, 1954-1988*. Edition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange. 2 vols. Paris : Gallimard, 2001. Vol. 1 (1954-1975), pp. 817-49.
- Frankenberry, Nancy K. et Hans H. Penner. « Clifford Geertz's Long-Lasting Moods, Motivations, and Metaphysical Conceptions ». *The Journal of Religion* 79.4 (1999), pp. 617-40.
- Franssen, Paul. « Portrait of Mr. W. S. : The Myth of Sweet Master Shakespeare in Asimov, Wilde, and Burgess », in *Reclamations of Shakespeare*. Ed. A. J. Hoenselaars. Amsterdam : Rodopi, 1994, pp. 139-50.
- Freinkel, Lisa. *Reading Shakespeare's Will : The Theology of Figure from Augustine to the Sonnets*. New York : Columbia University Press, 2002.
- Freund, Elizabeth. *The Return of the Reader : Reader-Response Criticism*. London and New York : Methuen, 1987.
- Frye, Northrop. *The Great Code : the Bible and Literature*. London : Routledge and Kegan Paul, 1982.
- Frye, Roland Mushat. *Shakespeare and Christian Doctrine*. Princeton : Princeton University Press, 1963.
- Fussner, F. Smith. *The Historical Revolution : English Historical Thought 1580-1640*. London : Routledge and Kegan Paul, 1962.

- Gadamer, Hans-Georg. *Vérité et méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Edition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio. Paris : Seuil, 1996.
- Garber, Marjory. *Shakespeare's Ghost Writers : Literature as Uncanny Causality*. New York : Routledge, 1987.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures : Selected Essays*. New York : Basic Books, 1973.
- Gibbs, Raymond W. *Intentions in the Experience of Meaning*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- Goy-Blanquet, Dominique. « Elizabethan historiography and Shakespeare's sources », in *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*. Ed. Michael Hattaway. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, pp. 57-70.
- , *Shakespeare's Early History Plays, From Chronicle to Stage*. Oxford : Oxford University Press, 2003.
- Goyet, Francis. *Le sublime du « lieu commun », L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Paris : Champion, 1996.
- Grady, Hugh and Terence Hawkes, eds. *Presentist Shakespeares*. London and New York : Routledge, 2007.
- Greenblatt, Stephen. *Hamlet in Purgatory*. Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2001.
- , « Invisible bullets : Renaissance authority and its subversion, *Henry IV* and *Henry V* », in *Political Shakespeare : Essays in Cultural Materialism*. Ed. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. 2nd ed. Manchester : Manchester University Press, 1994 (1985), pp. 18-47.
- , *Learning to Curse, Essays in Early Modern Culture*. New York : Routledge, 1990.
- , ed. *The Power of Forms in the English Renaissance*. Norman : Pilgrim Books, 1982.
- , et Catherine Gallagher. *Practicing New Historicism*. Chicago : University of Chicago Press, 2000.
- , *Renaissance Self-fashioning : from More to Shakespeare*. Chicago : University of Chicago Press, 1980.
- , *Shakespeare Negotiations : The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford : Clarendon Press, 1988.
- , *Will in the World : How Shakespeare Became Shakespeare*. London : Jonathan Cape, 2004.
- Greg, W. W. *The Editorial Problem in Shakespeare*. Oxford : Clarendon Press, 1942.
- Greene, Nicholas. *Shakespeare's Serial History Plays*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- Grice, H.-P. *Logic and conversation*. Ed. P. Cole. New York : Academic Press Edition, 1975.
- Gross, John, ed. *After Shakespeare : An Anthology*. Oxford : Oxford University Press, 2002.
- Groves, Beatrice. *Texts and Tradition : Religion in Shakespeare, 1592-1604*. Oxford : Oxford University Press, 2007.

- Haigh, Christopher. *English Reformations : Religion, Politics, and Society under the Tudors*. Oxford : Clarendon Press, 1993.
- Halliday, F. E. *A Shakespeare Companion*. Harmondsworth : Penguin, 1964.
- Hammer, Paul E. J. « Shakespeare's *Richard II*, the Play of 7 February 1601, and the Essex Rising ». *Shakespeare Quarterly* 59.1 (2008), pp. 1-35.
- Hammerschmidt-Hummel, H. *Die verborgene Existenz des William Shakespeare: Dichter und Rebell im katholischen Untergrund*. Freiburg : Herder, 2001.
- Hao, Tianhu. « *Hesperides, or the Muses' Garden* : Commonplace Reading and Writing in Early Modern England ». Ph.D. dissertation, Columbia University, 2006.
- Harris, Jonathan Gil. « Historicizing Greenblatt's 'containment' : the Cold War, functionalism, and the origins of social pathology, » in *Critical Self-Fashioning*. Ed. Jürgen Pieters. Frankfurt am Main : Peter Lang, 1999, pp. 150-73.
- Hart, F. Elizabeth. « Matter, System, and Early Modern Studies : Outlines for a Materialist Linguistics ». *Configurations* 6.3 (1998), pp. 311-43.
- Hart, Jonathan. *Theater and World*. Boston : Northeastern University Press, 1992.
- Hartog, François. *Evidence de l'histoire, Ce que voient les historiens*. Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.
- , *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, 2003.
- Hawkes, Terence. *Shakespeare in the Present*. London and New York : Routledge, 2002.
- Hawkins, Harriett Bloker. « 'All the World's a Stage' : Some Illustrations of the *Theatrum Mundi* ». *Shakespeare Quarterly* 17.2 (1966), pp. 174-78.
- Heidegger, Martin. « Le mot de Nietzsche 'Dieu est mort' », in *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. W. Brokmeier. Paris : Gallimard, 1962 (1949), pp. 253-322.
- , *Qu'appelle-t-on penser?* Trad. Gérard Granel. Paris : Presses Universitaires de France, 1959.
- Helgerson, Richard. *Forms of Nationhood : the Elizabethan writing of England*. Chicago : University of Chicago Press, 1992.
- Heller, Agnes. *The Time is Out of Joint : Shakespeare as Philosopher of History*. Lanham : Rowman and Littlefield, 2002.
- Henderson, Diana, ed. *Alternative Shakespeares 3*. London : Routledge, 2008.
- Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven and London : Yale University Press, 1967.
- Holderness, Graham. « *Mots d'escalier* : Clio, Eurydice, Orpheus », in *Shakespeare's Histories and Counter-Histories*. Ed. Dermot Cavanagh, Stuart Hampton-Reeves et alia Manchester : Manchester University Press, 2006, pp. 219-40.
- , *Shakespeare : The Histories*. Basingstoke : Macmillan, 2000.
- Holland, Peter. « Shakespeare and the DNB », in *Shakespeare, Marlowe, Jonson, New Directions in Biography*. Ed. Takashi Kozuka and J. R. Mulryne. Aldershot : Ashgate, 2006, pp. 139-49.
- Honigsmann, Ernst. « The New Bibliography and its critics », in *Textual Performances : The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*. Ed. Lukas Erne and Margaret Jane Kidnie. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, pp. 77-93.
- , *Shakespeare : the « Lost Years »*. Manchester : Manchester University Press, 1998 (1985).

- Hughes, Ted. *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. London : Faber, 1992.
- Hume, Robert D. *Reconstructing Contexts : The Aims and Principles of Archaeo-Historicism*. Oxford : Oxford University Press, 1999.
- Hunt, Maurice. *Shakespeare's Religious Allusiveness : Its Play and Tolerance*. Aldershot : Ashgate, 2003.
- Hunter, G. K. « The Marking of *Sententiae* in Elizabethan Printed Plays, Poems, and Romances ». *The Library* 6, 5th series, (1951), pp. 171-88.
- Iggers, Georg G. *Historiography in the Twentieth Century, From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. Hanover : Wesleyan University Press, 1997.
- Ingram, Martin. « From Reformation to Toleration : Popular Religious Cultures in England, 1540-1690 », in *Popular Culture in England, c. 1500-1850*. Ed. Tim Harris. Basingstoke : Macmillan, 1995, pp. 95-123.
- Irwin, William ed. *The Death and Resurrection of the Author ?* Westport: Greenwood Press, 2002.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Trad. Evelyne Sznycer. Bruxelles : P. Mardaga, 1985.
- Jackson, Kenneth. « 'More other than you desire' in the *The Merchant of Venice* ». *English Language Notes* 44.1 (2006), pp. 151-56.
- Jackson, Kenneth. « 'One Wish' or the Possibility of the Impossible : Derrida, the Gift, and God in *Timon of Athens* ». *Shakespeare Quarterly* 52.1 (2002) : 34-66.
- , and Arthur F. Marotti. « The Turn to Religion in Early Modern English Studies ». *Criticism* 46.1 (2004), pp. 167-90.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London : Verso, 1991.
- , *A Singular Modernity : Essay on the Ontology of the Present*. London : Verso, 2002.
- Janicaud, Dominique. *Le tournant théologique de la phénoménologie française*. Combas : Editions de l'éclat, 1991.
- Jardine, Lisa and Anthony Grafton. « 'Studied for Action': How Gabriel Harvey Read His Livy ». *Past and Present* 129 (1990), pp. 30-78.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978.
- Jefferson, Ann. « Sainte-Beuve : Biography, Criticism, and the Literary », in *Mapping Lives, The Uses of Biography*. Ed. Peter France and William St Clair. Oxford : Oxford University Press for the British Academy, 2002, pp. 135-55.
- Jensen, Phebe. *Religion and Revelry in Shakespeare's Festive World*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.
- Jones, Emrys. *The Origins of Shakespeare*. Oxford : Clarendon Press, 1977.
- Jowett, John. *Shakespeare and Text*. Oxford and New York : Oxford University Press, 2007.
- Joyce, Patrick. « History and Post-Modernism ». *Past and Present* 133 (November 1991), pp.204-13.

- Kamps, Ivo. « The Writing of History in Shakespeare's England », in *A Companion to Shakespeare's Works: The Histories*. Ed. Richard Dutton and Jean E. Howard. Oxford : Blackwell, 2005. Blackwell Reference Online.
- Kastan, David Scott, ed. *A Companion to Shakespeare*. Oxford : Blackwell, 1999.
- , *Shakespeare After Theory*. New York : Routledge, 1999.
- Kearney, Richard. « Spectres of Hamlet », in *Spiritual Shakespeares*. Ed. Ewan Fernie. Abingdon : Routledge, 2005, pp. 157-85.
- Keen, Alan and Roger Lubbock. *The Annotator : The Pursuit of an Elizabethan Reader of Halle's « Chronicle » Involving Some Surmises About the Early Life of William Shakespeare*. London : Putnam, 1954.
- Ker, Ian. « Newman, John Henry (1801–1890) », in *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford : Oxford University Press, 2004. Edition en ligne. Ed. Lawrence Goldman, janvier 2007. <<http://www.oxforddnb.com/view/article/20023>>.
- Kidnie, M. J. « Text, Performance, and the Editors : Staging Shakespeare's Drama ». *Shakespeare Quarterly* 51 (2000), pp. 456-73.
- Kiefer, Frederick. *Writing on the Renaissance Stage : Written Words, Printed Pages, Metaphoric Books*. Newark : University of Delaware Press, 1996.
- Kintgen, Eugene R. *Reading in Tudor England*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1996.
- Knapp, Jeffrey. *Shakespeare's Tribe : Church, Nation, and Theater in Renaissance England*. Chicago and London : University of Chicago Press, 2002.
- Knight, G. Wilson. *Shakespeare and Religion : Essays of Forty Years*. London : Routledge & Kegan Paul, 1967.
- Kozuka, Takashi. « Shakespeare in Purgatory : A Study of the Catholicising Movement in Shakespeare Biography ». Thèse de doctorat. Université de Warwick, 2003.
- Lake, Peter with Michael Questier. *The Antichrist's Lewd Hat : Protestants, Papists & Players in Post-Reformation England*. New Haven : Yale University Press, 2002.
- Lamb, Mary Ellen. « The Sociality of Margaret Hoby's Reading Practices and the Representation of Reformation Interiority ». *Critical Survey* 12. 2 (2000), pp. 17-32.
- Lautréamont [Isidore Ducasse]. *Les chants de Maldoror (suivis de) Poésies I et II, Lettres*. Ed. Jean-Luc Steinmetz. Paris : LGF, 2001.
- Le Goff, Jacques. *Histoire et Mémoire*. Paris : Gallimard, 1988.
- Lechner, Joan Marie. *Renaissance Concepts of the Commonplaces*. Westport : Greenwood Press, repr. 1974 [1962].
- Lee, Sidney. *The Impersonal Aspect of Shakespeare's Art*. The English Association Leaflet 13. Oxford : English Association, 1909.
- Leggatt, Alexander. *Shakespeare's Political Drama, The History Plays and the Roman Plays*. London and New York : Routledge, 1988.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. 2^e édition. Paris : Seuil, 1996 (1975).
- Lesser, Zachary. *Renaissance Drama and the Politics of Publication : Readings in the English Book Trade*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- Levenson, Jill L. « Shakespeare in drama since 1990 : Vanishing act ». *Shakespeare Survey* 58 (2005), pp. 148-59.

- Levinson, Jerrold. « Defining Art Historically ». *British Journal of Aesthetics* 19, no. 3 (1979), pp. 232-50.
- Levy, F. J. « Sir Philip Sidney and the Idea of History ». *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* 26 (1964), pp. 608-17.
- Littau, Karin. *Theories of Reading : Books, Bodies, and Bibliomania*. Cambridge : Polity Press, 2006.
- Lobban, Michael. « Finlason, William Francis (1818–1895) », in *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew et Brian Harrison. Oxford : Oxford University Press, 2004. Edition en ligne.
<<http://www.oxforddnb.com/view/article/9462>>.
- Lodge, David. *The Year of Henry James : the Story of a Novel or, Timing is All. With other essays on the genesis, composition and reception of literary fiction*. London : Harvill Secker, 2006.
- Love, Harold. *Attributing Authorship : An Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- Lupton, Julia Reinhart. *Citizen-Saints : Shakespeare and Political Theology*. Chicago : University of Chicago Press, 2005.
- , « The Religious Turn (To Theory) in Shakespeare Studies ». *English Language Notes* 44.1 (2006), pp.145-49.
- Lytard, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Editions de Minuit, 1979.
- , *Le Postmoderne expliqué aux enfants : correspondance 1982-1985*. Nouvelle édition. Paris : Editions Galilée, 2005.
- MacCulloch, D. *The Later Reformation in England, 1547-1603*. 2nd ed. Basingstoke : Palgrave, 2001 (1990).
- Maguin, Jean-Marie et Angela. *William Shakespeare*. Paris : Fayard, 1996.
- Major, John M. « Santayana on Shakespeare ». *Shakespeare Quarterly* 10.4 (1959) : 469-79.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. 2 tomes. Edition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. NRF. Paris : Gallimard, 1945.
- Marcus, Leah S. *Puzzling Shakespeare, Local Reading and its Discontents*. Berkeley : University of California Press, 1988.
- Marion, Jean-Luc. *Dieu sans l'être*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991.
- Marshall, Peter. *Reformation England 1480-1642*. London : Arnold, 2003.
- Marty, Eric. « Les conditions de la génétique : Génétique et phénoménologie », in *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. Dir. Michel Contat et Daniel Ferrer. Paris : CNRS Editions, 1998, pp. 95-109.
- Massai, Sonia. « Scholarly editing and the shift from print to electronic cultures », in *Textual Performances : The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*. Ed. Lukas Erne and Margaret Jane Kidnie. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, pp. 94-108.
- Mayer, Jean-Christophe. *Shakespeare's Hybrid Faith : History, Religion and the Stage*. Basingstoke and New York : Palgrave Macmillan, 2006.

- McElrath, Damian. *Richard Simpson 1820-1876 : A Study in XIXth century Catholicism*. Louvain : Publications Universitaires de Louvain, 1972.
- McGann, Jerome J. *The Textual Condition*. Princeton : Princeton University Press, 1991.
- McGrath, Alister. *The Twilight of Atheism : The Rise and Fall of Disbelief in the Modern World*. London : Rider, 2004.
- McKenzie, Donald Francis. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Panizzi lectures. London : British library, 1986.
- McKitterick, David. « Women and Their Books in Seventeenth-Century England : The Case of Elizabeth Puckering ». *The Library*, 7th series, 1. 4 (2000) : 359-80.
- McManaway, James G. *Studies in Shakespeare, Bibliography, and the Theater*. New York : The Shakespeare Association of America, 1969.
- Meek, Richard, Jane Rickard, Richard Wilson, dir. *Shakespeare's Book : Essays in Reading, Writing and Reception*. Manchester : Manchester University Press, 2008.
- Meschonnic, Henri. *Pour sortir du postmoderne*. Paris : Klincksieck, 2009.
- Milbank, John. « Problematizing the secular: the post-modern agenda », in *Shadow of Spirit : Postmodernism and Religion*. Ed. Philippa Bery and Andrew Wernick. London : Routledge, 1992, pp. 30-44.
- Milward, Peter. *Shakespeare the Papist*. Ann Arbor : Sapientia Press, 2005.
- , *Shakespeare's Religious Background*. Chicago : Loyola University Press, 1973.
- Moore, Dorothy M. « Butler, Charles (1750–1832) », in *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew et Brian Harrison. Oxford : Oxford University Press, 2004. Edition en ligne. Ed. Lawrence Goldman, Janvier 2007. <<http://www.oxforddnb.com/view/article/4179>>.
- Morris, Ivor. *Shakespeare's God : The Role of Religion in the Tragedies*. London : Allen & Unwin, 1972.
- Moss, Ann. *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*. Oxford : Clarendon Press, 1996.
- Murphy, Andrew. *Shakespeare in Print : a History and Chronology of Shakespeare Publishing*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. 2ème éd. Paris : Christian Bourgois, 1990 [1986].
- Nesbit, Molly. « What Was an Author? ». *Yale French Studies*, No. 73 (1987) : 229-57.
- Nietzsche, Friedrich. *Seconde Considération Intempestive, De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* (1874). Trad. Henri Albert, intro. Pierre-Yves Bourdil. Paris : Flammarion, 1988.
- Nockles, Peter B. *The Oxford Movement in Context : Anglican High Churchmanship, 1760-1857*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- Ong, Walter J. « Commonplace Rhapsody : Ravisius Textor, Zwinger and Shakespeare », in *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700*. Ed. R. R. Bolgar. Cambridge : Cambridge University Press, 1976, pp. 91-126.
- Ortiz, Gaye Williams and Clara A. B. Joseph, eds. *Theology and Literature : Rethinking Reader Responsibility*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006.

- Parry, Graham. « Ancient Britons and Early Stuarts », in *Neo-Historicism : Studies in Renaissance Literature, History and Politics*. Ed. Robin Headlam Wells, Glenn Burgess and Rowland Wymers. Cambridge : D. S. Brewer, 2000, pp. 155-78.
- Patterson, Annabel. *Reading Holinshed's Chronicles*. Chicago and London : University of Chicago Press, 1994.
- Payne, Michael, ed. *The Greenblatt Reader*. Oxford : Blackwell, 2005.
- Pearce, Howard D. « A Phenomenological Approach to the Theatrum Mundi Metaphor ». *PMLA : Publications of the Modern Language Association of America* 95.1 (1980) : 42-57.
- Peters, Julie. *Theatre of the book, 1480-1880 : Print, Text, and Performance in Europe*. Oxford : Oxford University Press, 2000.
- Pieters, Jürgen, ed. *Critical Self-Fashioning*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 1999.
- , *Moments of Negotiation : the New Historicism of Stephen Greenblatt*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2001.
- , « New Historicism : Postmodern Historiography Between Narrativism and Heterology ». *History and Theory* 39.1 (2000), pp. 21–38.
- Poe, Edgar Allan. « The Philosophy of Composition », in *The Oxford Book of American Essays*. Ed. Brander Matthews. Oxford : Oxford University Press, 1914. <<http://www.bartleby.com/109/11.html>>.
- Pomian, Krzysztof. *Sur l'histoire*. Paris : Gallimard, 1999.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve* [1908-1910]. Préface de Bernard de Fallois. Paris : Gallimard, 1954.
- , *Le temps retrouvé*. Paris : Gallimard, 1992.
- Pugliatti, Paola. *Shakespeare the Historian*. Basingstoke : Macmillan, 1996.
- Questier, Michael C. *Conversion, Politics and Religion in England, 1580-1625*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.
- Rabaté, Jean-Michel et Michael Wetzel. *L'Éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don*. Paris : Métailié-Transition, 1992.
- Rackin, Phyllis. *Stages of history : Shakespeare's English Chronicles*. London : Routledge, 1991.
- Rasmussen, Eric. « Collaboration », in *The Oxford Companion to Shakespeare*. Ed. Michael Dobson et Stanley Wells. Oxford : Clarendon Press, 2001, pp. 81-82.
- Revel, Jacques. « Microanalyse et construction du social », in *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Dir. Jacques Revel. Paris : Editions de l'EHESS, 1996, pp. 15-36.
- Rhodes, Neil. *Shakespeare and the Origins of English*. Oxford : Oxford University Press, 2004.
- Ribner, Irving. « A Chain of Fallacies ». *The Tulane Drama Review* 10.4 (1966) : 265-74.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Editions du Seuil, 2000.
- , *Temps et Récit*. Tome 1. Paris : Editions du Seuil, 1983.
- , *Temps et Récit*. Tome 3. Paris : Editions du Seuil, 1985.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres*. Ed. Suzanne Bernard et André Guyaux. Paris : Bordas, 1991.
- Rio, Alexis-François. *Shakespeare*. Paris : Douniol, 1864.

- Roberts, Sasha. *Reading Shakespeare's Poems in Early Modern England*. New York and Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003.
- Rorty, Richard. « The Inspirational Value of Great Works of Literature », in *Achieving Our Country : Leftist Thought in Twentieth-Century America*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1998, pp. 125-40.
- Rushdie, Salman. « Is Nothing Sacred? », in *Imaginary Homelands : Essays and Criticism 1981-91*. London : Granta Books, 1991, pp. 415-29.
- Ryan, Kiernan. « 'Where hope is coldest' : *All's Well That Ends Well* », in *Spiritual Shakespeares*. Ed. Ewan Fernie. Abingdon : Routledge, 2005, pp. 38-49.
- Saeger, James P. et Christopher J. Fassler. « The London Professional Theater, 1576-1642 : A Catalogue and Analysis of the Extant Printed Plays ». *Research Opportunities in Renaissance Drama* 34 (1995), pp. 63-109.
- Sahel, Pierre. *La pensée politique dans les drames historiques de Shakespeare*. Paris : Didier, 1984.
- Sainte-Beuve, « Adam Mickiewicz » [1833], in *Œuvres*. Texte présenté et annoté par Maxime Leroy. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1956. Vol. 1, pp. 536-42.
- Sainte-Beuve, « Pierre Corneille » [1828], in *Portraits Littéraires*. Edition établie par Gérard Antoine. Paris : Robert Laffont, 1993, pp. 22-37.
- Santayana, George. « The Absence of Religion in Shakespeare », in *Essays in Literary Criticism*. Ed. Irving Singer. New York : Charles Scribner's Sons, 1956, pp. 137-48.
- Scarbrick, J. J. *The Reformation and the English People*. Oxford : Blackwell, 1984.
- Scheil, Katherine West. « 'Rouz'd by a Woman's Pen' : The Shakespeare Ladies' Club and Reading Habits of Early Modern Women ». *Critical Survey* 12. 2 (2000), pp. 106-27.
- Schilbrack, Kevin. « Religion, Models of, and Reality : Are We Through with Geertz ? ». *Journal of the American Academy of Religion* 73 (2005), pp. 429-52.
- Schoenbaum, Samuel. *Shakespeare's Lives*. Oxford : Clarendon Press, 1970.
- Scott, Charlotte. *Shakespeare and the Idea of the Book*. Oxford : Oxford University Press, 2007.
- Searle, John. *Intentionality : An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
- , *Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 1969.
- Shattuck, Charles H. *The Shakespeare Promptbooks : A Descriptive Catalogue*. Urbana : University of Illinois Press, 1965.
- Shawcross, John T. *Intentionality and the New Traditionalism : Some Liminal Means to Literary Revisionism*. University Park : Pennsylvania State University Press, 1991.
- Shell, Alison. *Shakespeare and Religion*. Arden Critical Companions. London : Methuen Drama, 2010.
- Sherman, William H. *Used Books : Marking Readers in Renaissance England*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2008.

- Shuger, Debora Kuller. *Habits of Thought in the English Renaissance : Religion, Politics, and the Dominant Culture*. 2nd ed. Toronto : University of Toronto Press, 1997 (1990).
- Silverman, Kenneth. *Edgar A. Poe : Mournful and Never-Ending Remembrance*. New York : Harper Collins, 1991.
- Simion, Eugen. *Le retour de l'auteur: essai*. Trad. Constantin Frosin, avec la collab. de Denis Emorine. Mundolsheim : l'Ancrion éd. ; Bucarest : Ed. Némira, 1996.
- Simpson, David. « Literary Criticism and the Return to 'History' ». *Critical Inquiry* 14.4 (1988), pp. 721-47.
- Simpson, Richard. « What was the religion of Shakespeare ? » [3 parties], *The Rambler, A Catholic Journal and Review*, new series, 9 (1858) : 168-87 ; 232-319 ; 302-87.
- Sisson, Charles J. « Shakespeare Quartos as Prompt-Copies : With Some Account of Cholmeley's Players and a New Shakespeare Allusion ». *Review of English Studies* 18 (1942), pp.129-43.
- Stallybrass, Peter et Roger Chartier. « Reading and Authorship : The Circulation of Shakespeare 1590-1619 », in *A Concise Companion to Shakespeare and the Text*. Ed. Andrew Murphy. Oxford : Blackwell, 2007, pp. 35-56.
- , Roger Chartier et Heather Wolfe. « Hamlet's Tables and the Technologies of Writing in Renaissance England ». *Shakespeare Quarterly* 55. 4 (2004), pp. 379-419.
- Stern, Virginia F. *Gabriel Harvey: his Life, Marginalia and Library*. Oxford : Clarendon Press, 1979.
- Stone, Lawrence. « History and Postmodernism ». *Past and Present* 131 (August 1991), pp. 217-18.
- , « History and Post-Modernism III ». *Past and Present* 135 (May 1992) : 189-94.
- , « The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History ». *Past and Present* 85 (November 1979), pp. 3-24.
- Straznicki, Marta. *Privacy, Playreading, and Women Closet Drama, 1550-1700*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- Taylor, Antony. « Shakespeare and Radicalism : The Uses and Abuses of Shakespeare in Nineteenth-Century Popular Politics ». *Historical Journal* 45.2 (2002), pp. 357-79.
- Taylor, Charles. « Two Theories of Modernity ». *Public Culture* 11.1 (1999), pp. 153-74.
- Taylor, Dennis and David Beauregard, eds. *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern England*. New York : Fordham University Press, 2003.
- Taylor, Gary. *Reinventing Shakespeare : A Cultural History from the Restoration to the Present*. London : Vintage, 1991.
- Thomas, Brook. *The New Historicism and Other Old-fashioned Topics*. Princeton : Princeton University Press, 1991.
- Thomson, Leslie. « A Quarto 'Marked for Performance': Evidence of What? ». *Medieval and Renaissance Drama in England* 8 (1996), pp. 176-210.
- Tolhurst, William E. « On What a Text Is and How It Means ». *British Journal of Aesthetics* 19, no. 1 (1979), pp. 3-14.
- Valéry, Paul. « Le bilan de l'intelligence », in *Œuvres*, Edition établie et annotée par Jean Hytier. Paris : Gallimard, 1957, pp. 1058-83.

- , « La crise de l'esprit » (1919), in *Œuvres*. Edition établie et annotée par Jean Hytier. Paris : Gallimard, 1957, pp. 988-94
- Veesser, H. Aram. « Introduction », in *The New Historicism : A Reader*. Ed. H. Aram Veesser. New York and Londres : Routledge, 1989, pp. ix-xvi.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil, 1978 (1971).
- Vickers, Brian. *Shakespeare, co-author : A Historical Study of Five Collaborative Plays*. Oxford : Oxford University Press, 2002.
- Walsham, Alexandra. *Church Papists : Catholicism, Conformity and Confessional Polemic in Early Modern England*. Woodbridge : Boydell and Brewer, 1993.
- Weimann, Robert. *Author's Pen and Actor's Voice, Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- Wells, Robin Headlam. « Afterword: historicism and 'presentism' », in *Shakespeare on Masculinity*. Robin Headlam Wells. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, pp. 207-18.
- , « The Fortunes of Tillyard : Twentieth-Century Critical Debate on Shakespeare's History plays ». *English Studies* 5 (1985) : 391-403.
- , « Historicism and 'Presentism' in Early Modern Studies ». *The Cambridge Quarterly* 29.1 (2000)pp. 37-60.
- , Glenn Burgess and Rowland Wymer. « Introduction », in *Neo-Historicism : Studies in Renaissance Literature, History and Politics*. Ed. Robin Headlam Wells, Glenn Burgess and Rowland Wymer. Cambridge : D. S. Brewer, 2000, pp. 1-27.
- Werstine, Paul. « Housmania : episodes in twentieth-century 'critical' editing of Shakespeare », in *Textual Performances : The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*. Ed. Lukas Erne and Margaret Jane Kidnie. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, pp. 49-62.
- West, Anthony James. « Sales and Prices of Shakespeare First Folios : A History, 1623 to the Present, Part I ». *Papers of the Bibliographical Society of America* 92. 4 (1998) pp. 465-528.
- , *The Shakespeare First Folio, The History of the Book, Volume II : A New Worldwide Census of First Folios*. Oxford : Oxford University Press, 2003.
- West, Robert H. *Shakespeare and the Outer Mystery*. Lexington : University of Kentucky Press, 1968.
- Westphal, Merold. « Divine Excess : The God who comes after », in *The Religious*. Ed. John D. Caputo. Oxford : Blackwell, 2002, pp. 258-76.
- White, Hayden. « Historical Text as Literary Artifact », in *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding*. Ed. R. H. Canary and H. Kozicki. Madison : University of Wisconsin Press, 1978, pp. 41-62.
- White, Hayden. *Metahistory*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1973.
- , « Rhetoric and History », in *Theories of History, Papers Read at the Clark Library Seminar*. Hayden White and Frank E. Manuel. Los Angeles : William Andrews Clark Memorial Library, University of California, 1978, pp. 7-25.
- Willbern, David. *Poetic Will : Shakespeare and the Play of Language*. Philadelphia : University of Philadelphia Press, 1997.

- Wilson, Richard. *Secret Shakespeare : Studies in Theatre, Religion and Resistance*. Manchester : Manchester University Press, 2004.
- , *Will Power : Essays on Shakespearean Authority*. Hemel Hempstead : Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Wimsatt, W. K. « Genesis : A Fallacy Revisited », in *On Literary Intention*. Ed. David Newton-De Molina. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1976, pp. 116-38.
- , et Monroe C. Beardsley, « L'illusion de l'intention », in *Philosophie analytique et esthétique*. Textes traduits et présentés par Danielle Lories. Paris : Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 223-38.
- Woolf, D. R. *The Idea of History in Early Stuart England*. Toronto : University of Toronto Press, 1990.
- , *Reading History in Early Modern England*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- , *The Social Circulation of the Past : English Historical Culture 1500-1730*. Oxford : Oxford University Press, 2003.
- Woudhuysen, H. R. « 'Work of permanent utility' : editors and texts, authorities and originals », in *Textual Performances : The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*. Ed. Lukas Erne and Margaret Jane Kidnie. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, pp. 37-48.
- Wright, L. B. « Heywood and the Popularizing of History ». *Modern Language Notes* 43.5 (1928), pp. 287-93.
- Zagorin, Perez. « Historiography and postmodernism : Reconsiderations ». *History and Theory* 29 (1990), pp. 263-74.
- , « History, the Referent, and Narrative : Reflections on Postmodernism Now ». *History and Theory* 38 (1999), pp. 1-24.
- , « Rejoinder to a postmodernist ». *History and Theory* 39 (2000), pp. 201-209.
- Žižek, Slavoj. *The Puppet and the Dwarf : The Perverse Core of Christianity*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2003.

Index

- Abbot, George, 242
 adversaria, 261
 Agrippa, Cornelius, 196 ; *De incertitudine et vanitate scientiarum*, 194
 Allot, Robert, *England's Parnassus*, 72
 Amyot, Jacques, 174, 175
 analphabétisme, 226-27
 anthropologie, 82, 84-86, 119, 132
 Aphthonius, *Progymnasmata*, 247 n 69
 Aristote, 163, 169, 248 n 71 ; *La poétique*, 148, 157 ; *La Rhétorique*, 246 n 69
 Aspley, William, 217 n 11
 Asquith, Clare, *Shadowplay*, 102
 Aubrey, John, 96-97
 Austin, J. L., 45
 Bacchylide, 69
 Bacon, Francis, 20, 73, 168, 176-77, 248 n 71 ; *De Dignitate et Augmentis Scientiarum*, 176-77, 245
 Badiou, Alain, 113
 Baker, Oliver, 97, 99
 Baldwin, T. W., 97, 98, 99, 246
 Balzac, Honoré de, 51
 Banister, John, 223
 Barthes, Roland, 6, 11, 15-16, 18,

- 19, 23, 32, 34,
35 n 58, 36,
42-43, 56 n
118, 148, 149-
50, 151, 215-
16 ; *Critique
et Vérité*, 16 ;
*Sade, Four-
rier, Loyola*,
40 ; *Sur Ra-
cine*, 16 ; *S/Z*,
16, 51, 215 n
8
- Barton, John, 140
- Basse, William, 241
- Batailley, Joseph,
251
- Battenhouse, Roy
W., 78 n 7
- Baudelaire, Charles,
5
- Beard, Charles,
129-30
- Beard, Thomas, *The
Theatre of
Gods Judge-
ments*, 156
- Beardsley, Monroe
C., 43-44
- Beaufort, Margaret,
217-18
- Beaumont, Francis,
219, 241 n 54
- Becker, Carl, 129-
30
- Beeston, Christo-
pher, 96
- Beeston, William,
96-97
- Bell, Clive, 27-28
- Benedetti, Carla, 35
n 57, 55
- Bennett, Andrew,
48 n 95
- Berlioz, Hector, 122
- bibliographie maté-
rielle, 238
- Birch, William, 77
- Blackfriars, théâtre
londonien,
159 n 81

- Blanchot, Maurice, 34
- Bloom, Harold, 20
n 22
- Blount, Edward, 217
- Blundeville, Thomas, *The true order and Methode of wryting and reading Hystories*, 173-74
- Bodin, Jean, *Methodus*, 187
n 132
- Bolton, Edmund, 72 ; *The elements of ar-mories*, 243
- Bonian, Richard, 230, 231
- Borges, Jorge Luis, 76
- Borromeo, Carlo, 99 n 67
- Bossy, John, 103
- Bourget, Paul, 25
- Bowden, Henry
Sebastian, 94
- Boyd, Michael, 141
- Bradley, A. C., 79, 80
- Brende, John, 170-71, 199-200
- Browning, Robert, 38
- Bunyan, John, 78, 79
- Burbage, Richard, 153
- Burgess, Anthony, *Enderby's Dark Lady*, 13, 125-26, 199
- Butler, Charles, 89-90, 95
- Butter, Nathaniel, 224
- Calvin, Jean, 80

- Camden, William, 168, 177, 184 ; *Britannia*, 145, 154, 177
- Campion, Thomas, 98, 99
- Cartwright, Abraham, 261 n 102
- Cartwright, William, 222, 261 n 102
- catholicisme, 87-105 passim, 108, 110-11, 269
- Cave, Terence, 253, 264
- Cavendish, Margaret, 220 ; *Sociable Letters*, 244 n 63
- Caxton, William, 218
- Certeau, Michel de, 204
- Chambers, E. K., 97, 98, 99
- Chapman, George, 248 n 71, 255
- Charles Ier, roi d'Angleterre, 252
- Chartier, Roger, 57, 179, 237, 241
- Chatelain, Jean-Marc, 261
- Chaucer, Geoffrey, 71, 72, 95, 145
- Cheney, Patrick, 66
- Chesterton, G. K., 95
- Chomeley, Richard, 224
- chronique historique, 138, 140, 168, 179-89 passim,

- 196, 197, 205, 235
- Churton Collins, John, 77-78
- Cibber, Colley, 88 n 35
- Cicéron, 169, 177 ; *De inventione*, 168 ; *De Oratore*, 246 n 69 ; *Topica*, 246 n 69
- Clapham, Henoch, 242
- Clifford, Anne, 221-22
- Coleridge, Samuel Taylor, 20 ; *Biographia Literaria*, 20
- Colet, Louise, 30
- Collinson, Patrick, 111
- Compagnon, Antoine, 51, 256-57
- Comte, Auguste, 77
- Condell, Henry, 63, 217, 232
- consommation culturelle, 179, 180, 188, 206, 212, 264 n 105
- constructivisme, 201, 267-68, 272-73
- Contat, Michel, 48-49, 50
- Corbett, Richard, 153
- Cottam, Thomas, 98
- Cotton, John, 98, 98
- Cotton, Olivea, 250
- Couturier, Maurice, 39 n 69, 54-55
- Crane, Mary Thomas, 54
- Cressy, David, 226
- critique génétique, 48-49, 51, 54

Croce, Benedetto,	130	d'Oxford, 28 n	44
Culler, Jonathan,	255	déconstruction, 4,	35, 45, 47, 52,
culturalisme, 8		113, 119, 128,	139 n 36, 146-
D'Ormesson, Jean,	17	47, 201	
Daniel, Samuel,	196-97, 200,	Dekker, Thomas, 57	n 122
221 ; <i>The First</i>	<i>Four Books of</i>	Dering, Edward,	221
<i>the Civil</i>	<i>Wars</i> , 154-55	Derrida, Jacques, 2,	8, 36, 43, 45,
Darnton, Robert,	237	114, 118-20,	148, 149, 268-
Davenant, William,	222, 223	69 ; <i>L'Ethique</i>	<i>du don</i> , 118 ;
Davies, John, <i>The</i>	<i>Scourge of</i>	<i>De la Gram-</i>	<i>matologie</i> ,
<i>Folly</i> , 183-84		43 ; <i>Spectres</i>	<i>de Marx</i> , 118
De Grazia, Margre-	ta, 237	Descartes, René, 53	
De Man, Paul, 35		Devereux, Robert,	comte
De Vere, Edward,	Comte	d'Essex, 176	

diachronie, 138,
 142
 Dickens, A. G., 103
 Dickens, Charles,
 38
 Digges, Leonard,
 250
 Dobson, Austin, 38-
 39
 Dobson, Michael,
 68
 Donker, Marjorie,
 247 n 69
 Donne, John, 182
 Douglas, Mary, 129
 Dowden, Edward,
 79, 96 n 58
 doxa, 2, 4, 5, 6, 11
 Draxe, Thomas, 235
 Drayton, Michael,
 154, 155,
 200 ; *Piers*
Gaveston,
 154 ; *Poly-*
Olbion, 154,
 177
 Dryden, John, 19,
 223, 245 ; *De*
la poésie dra-
matique, 244
 Duffy, Eamon, 103
 Eagleton, Terry, 1
 Eco, Umberto, 55
 Egan, Gabriel, 41-
 42 n 75, 66 n
 144, 159 n 82
 Eliot, T. S., 27-30
 passim
 Elisabeth Ière, reine
 d'Angleterre,
 92, 187 n 132
 Ellis, David, 36
 Emerson, Ralph
 Waldo, 39
 empirisme, 7, 9, 55,
 58, 59, 126,
 130, 134, 216,
 238, 268, 271
 épistémè, voir
 Foucault

Erasme, Desiderius, *sentimentale*,
De Copia, 23
 246-47 n 69
 Erne, Lukas, 66
 Evans, John, *Les*
Hespérides,
ou le Jardin
des Muses,
 252
 Febvre, Lucien, 237
 Fernie, Ewan, 119-
 20, 191, 193-
 94
 Feuerbach, Ludwig,
 119
 Finlason, William
 Francis, 90-
 92, 95
First Part of the
Return from
Parnassus,
The, 71-72
 Flaubert, Gustave,
 23, 30-31 ;
L'éducation
sentimentale,
 23
 Fleming, Abraham,
 180
 Fletcher, John, 57 n
 122, 219 ;
L'amant fou,
 221
 Folger Shakespeare
 Library, 250,
 251
 fonctionnalisme, 6,
 17, 18, 41, 54,
 55, 85, 86,
 119, 132
 fondamentalisme,
 116
 Ford, John, 222
 formalisme, 44, 52,
 54, 128
 Foucault, Michel, 6,
 15, 16-18, 19,
 23, 31 n 52,
 32, 34, 35 n
 58, 53, 55, 68-
 69, 70, 132-

- 37, 148-49, 150, 190-91, 267 ;
L'archéologie du savoir, 135 ;
 l'épistémè, 139 ; la
 « fonction-auteur », 6, 17, 18, 34, 41 ; *Les mots et les choses*, 132-33, 267
- Freud, Sigmund, 2, 28 n 44, 119
- Frye, Roland
 Mushat, 80, 81
- Fuller, Thomas, 248-49
- Fussner, F. Smith,
The Historical Revolution, 167-68
- Gadamer, Hans-Georg, 46
- Gallagher, Catherine, 82
- Gandillac, Maurice de, 17
- Garrick, David, 121-22
- Gatker, Thomas, 242
- Geertz, Clifford, 82, 84-86, 129, 132
- Geoffrey de Monmouth, 144-45
- Gibbs, Raymond, 45-46, 60 n 128, 61 n 132
- Globe, théâtre du, 159, 166, 218
- Golding, Arthur, 173
- Goldmann, Lucien, 17, 18
- Goodman, Godfrey, 242

- Gosson, Henry, 224
 Gouge, William, 235
 Gower, John, 71, 72, 166 n 96, 200-201 ; *Confessio Amantis*, 200
 Grady, Hugh, 191, 193-94
 graffiti, 252
 Grafton, Richard, 182
 Green, J. R., 77
 Greenblatt, Stephen, 80-87 passim, 127, 129, 130-31 n 18, 131 n 19, 132 ; *Hamlet in Purgatory*, 83 ; *Learning to Curse*, 130 n 18 ; *Practicing New Historicism*, 82-83 ; *Shakespearean Negotiations*, 81
 Greg, W. W., 64
 Grenewey, Richard, 176
 Grice, H.-P., 45
 Grineus, Simon, 157, 173
 Guerre civile anglaise, 219, 224, 225, 226
 Guichardin, François, 171
 Gwinne, Matthew, *Vertumnus sive Annus Recurrens*, 256
 Haigh, Christopher, 103, 104, 106 ; *English Reformations*, 106
 Hales, John, 245-46

- Hall, Edward, 138, 168, 182, 203
 Hall, Joseph, 235
 Hall, Peter, 140
 Halliwell-Phillips, James Orchard, 95-96
 Hammerschmidt-Hummel, Hildegard, 101-102
 Hardy, Thomas, 39
 Harrison, William, 180
 Hartog, François, 193-94 n 143
 Harvey, Gabriel, 72-73, 182
 Hawkes, Terence, 193-94 ; *Shakespeare and the Present*, 191
 Hayward, John, *The First Part of the Life and Raigne of King Henrie IV*, 176
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 118 n 109, 129
 Heidegger, Martin, 115, 122 ; *Qu'appelle-t-on penser ?*, 239
 Heminges, John, 63, 217, 232
 Heywood, Jasper, 176 n 110
 Heywood, Thomas, 57 n 122, 159, 186-87, 195, 207, 208 ; *An Apology for Actors*, 157-58 ; *Englands Elizabeth; Her Life and troubles*, 187 n

- 132 ; *The First and Second Partes of King Edward the Fourth*, 187 n
 132 ; *The Four Prentices of London*, 256 ; *If You Know Not Me, You Know No Bodie*, 187 n
 132 ; *The Life of Merlin*, 187 n
 132 ; *Troia Britannica, or Great Britaines Troy*, 187 n
 132
- Hinman, Charlton, 262 n 103
- Hirsch, E. D., 40
- histoire du livre, 252
- historicisme, 12, 93, 129-30, 131 n 18
- Hoghton, Alexander, 97, 98, 99
- Holinshed, Raphael, 138, 145, 168, 179-80, 182, 185
- Holland, Hugh, 251
- Honigmann, Ernst, 63-64, 65 ; *Shakespeare, « The Lost Years »*, 98-99
- Hooker, Richard, 80
- Horace, 69, 162
- How, William, 257, 260
- Hughes, Ted, *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, 75

humanisme, 133, 267, 272-73
 Hunt, Simon, 97
 Husserl, Edmund, 49, 51
 Hutchinson, Charles, 251-52
 idéalisme, 130 n 15, 165, 253, 264, 267, 271
 illettrisme, 226-27
 intention, 7, 24-25, 31, 32, 34-35, 41, 42-44, 45-46, 47, 48-51, 56, 57, 58, 59, 60-61, 62, 64, 65, 66, 267, 268
 intentionalisme, 14, 42, 44, 60-61, 67, 234
 intentionalité, 7, 13, 15, 35 n 57, 41, 43, 46, 47, 48-51, 55, 56, 59, 60-61, 62, 63
 interdisciplinarité, 132, 135-36, 147
 intertextualité, 135-36, 215
 Iser, Wolfgang, 39
 Jaggard, William, 217
 James, D. G., 78
 James, Henry, 23, 29 ; *The Birthplace*, 36-37
 Jameson, Fredric, 193 n 143
 Janicaud, Dominique, *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, 114

- Jauss, Hans Robert, 1
 Jenkins, Thomas, 97, 98
 Johnstone, Barbara, 52
 Johnstoune, William, 251
 Jones, Emrys, 246
 Jones, Richard, 185
 Jonson, Ben, 77, 155, 178, 182-83, 189-90, 208 n 177, 221, 231-32, 236, 241 n 54, 244 n 63, 248 n 71, 251, 252-53, 254 ; *The Devil is an Ass*, 186 ; *Discoveries*, 252 ; *Epicone or the Silent Woman*, 248 n 71 ; *Newes from the New World Discover'd in the Moone*, 183 ; *Sejanus his Fall*, 154 ; *The Vision of Delight*, 222
 Jordan, John, 88 n 35
 Joyce, James, 31 ; *Portrait of the Artist as a Young Man*, 31 ; *Ulysses*, 14-15
 Justin, 173
 Kafka, Franz, 31 n 52
 Kant, Emmanuel, 21, 115-16 n 103
 Kastan, David, 1, 57 n 121
 Keats, John, 21, 30

- Keen, Alan, 99
- Killigrew, William,
*Le Siège
d'Urbino*, 220
- Kintgen, Eugene,
254 n 88
- Kirkman, Francis,
*Le Citoyen
malchanceux*,
223-24
- Knight, George
Wilson, 81
- Kozuka, Takashi,
97 n 60, 100 n
69
- La Bruyère, Jean
de, *Carac-
tères*, 244 n 62
- Lacan, Jacques, 17,
113 n 99
- Lake, Peter, 103
- Lautréamont [Isi-
dore Ducasse],
213
- Lechner, Joan
Marie, 246-47
n 69
- Lee, Sidney, 28-29
- Lejeune, Philippe,
*Le pacte auto-
biographique*,
40
- Lévinas, Emma-
nuel, 112-14
- Levinson, Jerrold,
35 n 57
- Ling, Nicholas,
253, 254 ; *Po-
liteuphuia*,
258
- linguistique, 42, 45,
46, 51, 52, 53,
128, 134-35,
147, 149
- Lipse, Juste, 175
- Lister, John, 251
- loci communes,
169, 170, 172-
74 passim,
230, 240, 244,

- 245-49 passim, 253, 255, 257-58, 259, 261, 263 n 104, 263-65 passim
- Lubbock, Roger, 99
- Luther, Martin, 80
- Lyly, John, *Midas*, 161
- Lyotard, Jean-François, 3 n 6, 6
- Machiavel, Nicolas, 171
- Malafouris, Lambros, 239, 243
- Mallarmé, Stéphane, 27 ; *Variations sur un sujet*, 27
- Malone, Edmund, 88 n 35, 99-100 n 67
- Manningham, John, 153
- Marbeck, John, *A Book of Notes and Common-Places*, 169
- Marcus, Leah, 42 n 76
- Marion, Jean-Luc, 121
- Marlowe, Christopher, 49-50, 77 ; *Tamerlan*, 140, 185, 256
- Marmion, Shakerley, *The Antiquary*, 184
- Marston, John, *Antonio and Mellida*, 240-41 ; *The Malcontent*, 241 n 54 ; *The scourge of villanie*, 240 n 54
- Martin, Henri-Jean, 237

Marx, Karl, 2, 12,
 53, 56, 118,
 119, 146
 Masfield, John, 78
 Massinger, Philip,
 222
 matérialisme, 53,
 54, 55, 61, 77,
 105, 117, 119,
 123, 239, 271
 Matérialisme Cultu-
 rel, 77, 117,
 119, 126
 matérialité, 216,
 232, 234, 237,
 239, 240, 242,
 243, 250, 255
 n 91, 264-68
 passim, 271
 May, Thomas, 222
 McGann, Jerome J.,
 60 n 127
 McKenzie, D. F.,
 237
 Meisei, université
 de, 251, 258,
 261
 mémoire, 160, 169,
 170, 177, 182,
 207, 209, 241-
 43, 249, 256,
 271
 Meres, Francis, 72
 Meschonnic, Henri,
 6
 métadiscours, 1, 3 n
 6, 4, 136, 138-
 47 passim,
 192, 198
 métaphysique, 3, 7,
 45, 79, 201
 micro-histoire, 138-
 47 passim
 Middleton, Thomas,
 57 n 122 ; *Le
 maire de
 Quinborough*,
 225

- Milton, John, 20, 78, 89, 208 n 177
- Milward, Peter, 99, 100-101 ; *Shakespeare the Papist*, 100 ; *Shakespeare's Religious Background*, 99
- mimésis, 148-49, 151, 157, 162, 163-64, 165, 166, 201 n 160, 243-44, 253
- modernité, 4-5, 6, 8, 83, 101, 115, 118, 120, 133, 179, 193, 214-15, 271
- More, Thomas, *The History of King Richard III*, 159 n 80
- mort de Dieu, la, 36
- mort de l'auteur, la, 6-7, 11, 13, 15-18, 22, 31, 32, 34, 35, 36-39, 41, 42, 55, 57, 101
- Moseley, Humphrey, 219, 252 n 83
- Nabbes, Thomas, *Covent Garden*, 240 n 54
- Nancy, Jean-Luc, 265 n 110
- Nashe, Thomas, 189, 207, 248 n 71 ; *Pierce Penilesse his Supplication to the Divell*, 181-82, 189, 205-206 ; *Summers Last Will and Testament*, 196

Newman, John
 Henry, 90, 91,
 93, 94, 95
 Newton, Thomas,
 176
 Nietzsche, Frie-
 drich, 115 n
 103, 190, 191
 Noble, Adrian, 140
 non-croyance, 117
 North, Thomas,
 168, 174, 175,
 203
 Nouvel Histori-
 cisme, 7, 38 n
 63, 80-87, 96,
 101, 102-103,
 108, 111, 112,
 113, 117-18,
 126-37, 146-
 47, 201, 268-
 69
 Nouvelle Critique,
 43, 44, 128,
 131
 O'Connell, Daniel,
 89
 Ovide, 69, 72
 Parrot, Henry, 221
 Pavier, Thomas,
 217
 Peele, George, 57 n
 122
 pentecôtisme, 116
 Pepys, Samuel,
 222-23
 phénoménologie,
 51, 114 n 101
 Pindare, 69
 Platon, 148, 157
 Plaute, 72, 226, 230
 Plutarque, 168,
 203 ; *Les Vies*
 parallèles des
 hommes il-
 lustres, 174-
 75
 Poe, Edgar Allan,
 26-27, *The*
 Raven, 26-27
 Polybe, 177

- Pomian, Krzysztof, 152 n 66
- positivisme, 56 n 118, 77, 86, 95, 96 n 58, 120, 130, 134, 135, 146
- présentisme, 137, 190-204 passim, 273
- protestantisme, 90, 91, 93, 94, 99, 103-104, 105, 108, 110-11, 269
- Proust, Marcel, 23, 25-26, 29-30, 213 ; *Contre Sainte-Beuve*, 23, 24, 25-26
- Prynne, William, 235-37 ; *Historio-mastix*, 235-37
- psychanalyse, 12, 28, 134, 250
- Puckering, Elizabeth, 222
- Pudsey, Edward, 247-48, 258, 259-60
- Pugliatti, Paola, 212 n 185
- Puttenham, George, 200 ; *The Arte of English Poesie*, 170, 185 n 129, 192
- Questier, Michael, 103, 107
- Quintilien, *Institutio oratoria*, 246 n 69
- Rackin, Phyllis, 212 n 185
- Raleigh, Walter, *The History of the World*, 156, 158-59, 168, 195, 200, 203

- Randolph, Thomas, *Poems with the Muses looking-glasse*, 240 n 54
- Ranke, Leopold, 129, 130 n 18
- Rastell, John, *La nature des quatre éléments*, 217
- Rawlins, Thomas, 222
- réception, théorie de la, 35, 39, 151, 214, 216, 237-38, 253 n 85, 267
- référence croisée, voir Ricœur, Paul
- référent, 3, 43, 148, 149, 150
- référentialité, 8, 147-55, 157, 161, 162, 167, 173-74, 201, 202-203, 205-206, 211, 212, 238 n 49, 243-44, 270, 271
- relativisme, 40, 43, 86, 130, 136, 191, 193, 194, 212, 265
- représentance, voir Ricœur, Paul
- représentation, théorie de, 3, 8, 81, 134, 136-37, 148-52, 157, 164-65, 166-67, 201, 205-206, 207-208, 238, 243-44, 265
- Restauration, 219
- retour de l'auteur, le, 11-12, 37
- Revel, Jacques, 146
- rhétorique, 253, 264

- Rhodes, Neil, 249, 253 n 85
- Richardson, Nicholas, 259
- Ricœur, Paul, 5, 46, 146 n 50, 149, 151-52, 192, 208, 270 ; « l'avoir-été », 162, 211, 270, 271 ; « lieutenance », 202, 205, 207, 209 ; référence croisée, 152-53, 154, 155, 270 ; « représentation », 151, 208-209 ; « signification », 151 ; « traces », 151, 152, 202
- Rimbaud, Arthur, *Une saison en enfer*, 1, 5
- Rio, Alexis-François, 94 n 52
- Roberts, Sasha, 214 n 6, 244 n 63
- Robertson, J. M., 77
- Rorty, Richard, 122-23
- Rushdie, Salman, 35, 123 ; *Les Versets sataniques*, 35
- Ryan, Kiernan, 117, 118, 120
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 23-26, 29
- Salluste, 187 n 132
- Santayana, George, 78

Saussure, Ferdinand
 de, 42, 51, 52,
 149
 Savage, Richard,
 247 n 70, 260
 n 100
 Savile, Henry, 176
 Scarisbrick, J. J.,
 103
 scepticisme, 156-
 57, 194-98
 passim
 scholastique, 168 n
 97, 174, 177
 sciences cognitives,
 46, 47, 52-54,
 238 n 49, 242,
 243
 scientisme, 129,
 130
 Searle, John, 45, 49
 sécularisation, 7,
 77-80, 82-83,
 84, 94, 115-
 17, 168 n 97
 Selden, John, 154,
 168, 177-78 ;
 *The Historie
 of Tithes*, 178,
 197-98
 sémiotique, 53, 149,
 150, 215
 Sénèque, 72, 176,
 226
 Shakespeare, John,
 88 n 35, 99,
 269 ; son
 « testament
 spirituel », 88
 n 35, 91, 99 n
 67
 Shakespeare, Wil-
 liam, 2, 12,
 20, 21, 33, 36,
 49-50, 54, 57,
 63, 64, 67, 70-
 73, 121-22,
 132, 180, 189-
 90, 208, 210,
 212, 217, 218-
 19, 222, 223,

227, 228, 231, 246, 251, 254, 263-64, 272 ; sa biographie, 14, 36, 38-39, 62, 76, 92, 96-102, 104, 111, 125-26, 206, 231-34, 236, 245, 264, 269 ; son lectorat, 213-66 passim ; ses portraits, 12, 125 n 1 ; sa religion, 7-8, 13-14, 75-123 passim ; son catholicisme présumé, 87-102 ; *Antoine et Cléopâtre*, 174 n 109, 201, 256 ; *Beaucoup de bruit pour rien*, 70, 247 n 70, 260, 263 n 104 ; *Comme il vous plaira*, 159, 160, 262 ; *Le Conte d'Hiver*, 174 n 109, 225, 262 ; *Coriolan*, 255 ; *Cymbelin*, 250 n 74 ; *Hamlet*, 66, 73, 82-83, 109-10, 114, 118, 161, 193, 195, 211, 222, 223, 241 n 54, 247, 249, 258, 261 n 102, 269 ; *Henry IV, première partie*, 137-41, 142, 187-88, 228 ; *Henry IV, deuxième partie*, 137-41,

142-43, 171,
 188, 257,
 262 ; *Henry V*,
 58-59, 91,
 137-41, 143-
 45, 164-67,
 172, 186, 206-
 207, 208, 257,
 260, 262-63 ;
Henry VI,
première partie,
 91, 137-
 41, 206, 210 ;
Henry VI,
deuxième partie,
 91, 137-
 41, 210 ; *Henry VI*,
troisième partie,
 91, 137-41,
 210, 258 ;
Henry VIII,
 91, 138 n 32,
 207 ; *Les*
Joyeuses
Commères de
Windsor, 244,
 255 ; *Jules*
César, 209-10,
 246 ; *Mac-*
beth, 160,
 225 ; *Le Mar-*
chand de Ve-
nise, 30, 114,
 159, 257, 259,
 260, 262 ; *Me-*
sure pour Me-
sure, 225 ; *La*
Nuit des Rois,
 222, 246 ;
Othello, 70,
 114, 222, 231,
 247 n 70, 261
 n 102 ; *Peines*
d'amour per-
dues, 247-48 ;
Périclès, 166
 n 96, 200-201,
 224 ; *Richard*
II, 73, 91,
 137-41, 176,
 228, 247 n

70 ; *Richard III*, 73, 137-41, 176, 209-10, 228, 247 n 70, 256 ; *Le Roi Jean*, 91, 138 n 32, 201 n 159, 210, 255, 256, 269 ; *Le Roi Lear*, 62, 109, 224, 269 ; *Roméo et Juliette*, 66, 71, 222, 247 n 70, 259 ; *Le Songe d'une nuit d'été*, 163-64, 174 n 109, 262 ; *Sonnets*, 11, 14, 217, 249-50 n 74 ; *La Tempête*, 222, 223 ; *Timon d'Athènes*, 174 n 109, 258 ; *Titus Andronicus*, 176, 259 ; *Tout est bien qui finit bien*, 117, 120 ; *Troilus et Cressida*, 58, 71 n 159, 145, 188, 218-19, 230-31 ; *Vénus et Adonis*, 71, 73, 217, 230 ; *Le Viol de Lucrece*, 73, 217

Shaw, George Bernard, 79

Shelley, Percy Bysshe, 22

Shields, Carol, *Mary Swann*, 41

Shirley, James, 219, 222

Shuger, Debora
 Kuller, 105
 Sidney, Philip, 170,
 171, 180, 194-
 95 ; *Apology*
 for Poetry,
 129, 157, 162-
 63
 signifiante, voir
 Ricœur, Paul
 signifiant/signifié,
 3, 149, 150
 Silverman, Ken-
 neth, 27
 Simonide de Céos,
 69
 Simpson, Richard,
 90, 92-95
 Skelton, John, 217
 Slatyer, William,
 154 ; *Palae-*
 Albion, 154
 Smithweeke, John,
 217 n 11
 sociologie des
 textes, 60,
 238, 267
 Spenser, Edmund,
 71, 72, 78
 St. Serfe, Thomas,
 Tarugo's
 Wiles, 240 n
 54
 Stallybrass, Peter,
 237-38, 241
 Stanyhurst, Rich-
 ard, 180
 Stevenson, Robert,
 79
 Stow, John, 145,
 168, 180, 182
 Stratford-sur-Avon,
 33, 36, 121,
 141
 subjectivisme, 130,
 134, 136, 191,
 192, 193, 194,
 198

subjectivité, 59,
 130, 134, 199,
 215, 216
 Tacite, 145, 175-
 76 ; *Histoires*,
 176
 Taine, Hippolyte,
 25
 Tan, Amy, *The Joy
 Luck Club*, 41
 n 75
 Tate, Nahum, *Le
 Général loyal*,
 245
 Tayler, Edward,
 245
 Taylor, Gary, 64-
 65, 66, 69 n
 151
 téléologie, 120,
 178, 179
 Térence, 226, 230
 The Theatre, théâtre
 londonien,
 159
 theatrum mundi,
 147, 155-62
 Thynne, Francis,
 180
 Tillyard, E. M. W.,
 127-28, 138 ;
*The Elizabethan
 World
 Picture*, 127-
 28, 139 ;
*Shakespeare's
 History Plays*,
 127-28
 Tite Live, 182
 Tomkis, Thomas,
Lingua, 182,
 196, 248 n 71
 topique, la, 245-49
 passim, 253,
 255, 258-59,
 260-61, 263,
 264
 Trogue Pompée,
 173
*True Tragedie of
 Richard the*

- Third, The*, 209
- Turner, Victor, 129
- Two wise men & all the rest fooles*, 182 n 124
- Tyndale, William, 83
- Ullmo, J., 17
- Valéry, Paul, 193
- Vaughan, William, 242
- Vélasquez, Diego, 133
- Veyne, Paul, 137, 192
- Vickers, Brian, 69
- Virgile, 69
- Voltaire [François-Marie Arouet], 151
- Vowell, John, 180
- vraisemblance, 163, 164, 270
- Vries, Hent de, 119
- Wahl, Jean, 17
- Walkley, Thomas, 71, 231
- Walley, Henry, 230, 231
- Webster, John, 248 n 71
- Wells, Stanley, 64-65, 66
- West, Robert H., 79
- Whalley, Peter, 88 n 35
- Wheeler, J. M., 77
- Whelan, Peter, *The School of Night*, 49-50
- White, Hayden, 148, 150, 151
- Wilkins, George, 57 n 122, 200
- Wilson, Richard, 93, 100-102 ; *Secret Shakespeare*, 38, 87, 100 ; *Will Power*, 37-38

Wimsatt, William
K. Jr., 43-44
Winnicott, Donald,
250
Wise, Andrew, 228
Wittgenstein, Lud-
wig, 49
Wolfe, Heather, 241
Wolfe, Reginald,
179
Wolsey, Thomas,
217
Wood, Michael, 76
n 3
Woolf, D. R., 168
Woolf, Virginia, 27,
33
Worde, Wynkyn de,
218
Wordsworth, Wil-
liam, 21
Wright, Abraham,
249 n 73
Yamada, Akihiro,
262 n 103