

“ Lire ou ne pas lire ” : Shakespeare, Cervantès et quels livres ?

Pascale Drouet

► **To cite this version:**

Pascale Drouet. “ Lire ou ne pas lire ” : Shakespeare, Cervantès et quels livres?. Cervantes & Shakespeare. Miradas cruzadas, Apr 2016, Paris, France. pp.103-117, 10.15122/isbn.978-2-406-07967-5.p.0103 . halshs-02191031

HAL Id: halshs-02191031

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02191031>

Submitted on 24 Jul 2019

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.



CLASSIQUES
GARNIER

DROUET (Pascale), « “Lire ou ne pas lire”. Shakespeare, Cervantès et quels livres ? », in DROUET (Pascale), BOCKTING (Ineke), FONCK (Béatrice) (dir.), *Shakespeare et Cervantès, regards croisés*, p. 103-117

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-07967-5.p.0103](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-07967-5.p.0103)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2018. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

DROUET (Pascale), « “Lire ou ne pas lire”. Shakespeare, Cervantès et quels livres ? »

RÉSUMÉ – Dans *Don Quichotte*, *Love's Labour's Lost* et *The Tempest*, Cervantès et Shakespeare proposent tous deux une critique de la bibliothèque comme instrument du monde. Or comment rejeter les livres tout en en écrivant soi-même ? C'est la question abordée : d'abord en faisant un retour au Phèdre de Platon et un détour par l'analyse déridéenne de sa “pharmacie”, puis en tentant de comprendre en quoi Cervantès et Shakespeare sont pris dans un geste épistémique comparable qui les fait opter pour des récits polyphoniques et “ouverts”.

« LIRE OU NE PAS LIRE »

Shakespeare, Cervantès et quels livres ?

Lire ou ne pas lire ? Si cette alternative inspirée du célèbre monologue de Hamlet semble s'entendre sur un mode ludique, voire parodique, elle n'en ouvre pas moins sur le questionnement ontologique de l'être au monde. Car, chez Shakespeare comme chez Cervantès, il en va de la place déterminante de la lecture dans la constitution identitaire de l'individu, dans sa manière d'appréhender le réel, dans le sens qu'il donne à son existence. Posée plus précisément, la question pourrait être : que lire et à quelle fréquence ?

Or, quels lecteurs ont été Shakespeare (1564-1616) et Cervantès (1547-1616) avant de devenir d'incontournables auteurs ? Certainement pas des lecteurs pris dans un cursus universitaire, élitiste et mondain. Shakespeare n'appartenait pas au petit cercle fermé des beaux esprits dits *university wits* ; quant à Cervantès, si l'on sait qu'il passa de longues années au bague d'Alger, « tout au plus peut-on présumer qu'il ne s'est assis sur les bancs d'aucune université¹ ». Jean Canavaggio ajoute : « Rien n'est plus malaisé que de mesurer, dans sa formation, le poids exact de ses lectures. [...] l'humanisme de Cervantès s'est forgé, pour l'essentiel, loin des bibliothèques, et son inspiration et son art se sont affinés à l'école de la vie et de l'adversité². » Ces propos pourraient, en partie, s'appliquer à Shakespeare dont certains pans de vie, appelés *lost*

1 Jean Canavaggio, « Introduction », in Cervantès, *Don Quichotte, précédé de La Galatée (Œuvres complètes romanesques, I)*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2001, p. xi.

2 *Ibid.*, p. xvi. On pense aussi à l'ouverture du chapitre que Georges Duhamel consacre à Cervantès, « L'exemple de Cervantès », quand il répond à l'ambitieux jeune homme qui vient lui demander conseil : « Vous voulez faire une belle œuvre, un grand roman, un vrai roman ? Eh bien ! vivez d'abord, oui, buvez abondamment aux mamelles de la vie. Nourrissez votre œuvre future. Vous voulez faire un beau roman ? Eh bien ! engagez-vous sur un navire, parcourez le monde avec un petit emploi, supportez la pauvreté. Ne vous pressez pas de prendre la plume. Acceptez les souffrances et les épreuves. Voyez des hommes, par centaines », *Deux Patrons*, suivi de *Vie et mort d'un héros de roman*, Paris, Paul Hartmann Éditeur, 1937, p. 62.

years (1578-1582 et 1585-1592), ces années dites « perdues », demeurent mystérieux. Plus mystérieux encore est le fait qu'aucun livre n'a été retrouvé dans sa demeure de Stratford-upon-Avon après sa mort – ce qui n'a pas manqué de nourrir la controverse que l'on connaît³.

Si cette question de savoir quels lecteurs ils ont été reste ouverte, leur œuvre respective semble néanmoins faire part d'une défiance à l'égard d'une lecture excessive au point d'en devenir absolument absorbante, d'en occulter le monde alentour ou de le remodeler à l'envi. On pense, dans *Peines d'amour perdues*, aux gentilshommes de Navarre qui font le vœu aussi austère qu'irréaliste de se consacrer exclusivement à l'étude philosophique trois années durant, ce qui, pour Berowne, revient à « être péniblement absorbé dans un livre / Pour chercher la clarté de la vérité lorsque la vérité / Aveugle perfidement la vue » // « *painfully to pore upon a book / To seek the light of truth, while truth the while / Doth falsely blind the eyesight of his look* » (I, I, 74-76)⁴. On pense, dans *La Tempête*, à Prospéro qui, enfermé dans la bibliothèque de son duché, « requis, absorbé par les sciences occultes » // « *transported / And rapt in secret studies* », plus enclin au « perfectionnement de [s]on esprit » // « *the bettering of [his] mind* » qu'aux « choses du monde » // « *wordly ends* », n'a pas vu venir le coup d'État de son propre frère⁵. Et, naturellement, on pense à don Quichotte pour qui la lecture abusive de romans de chevalerie, « ces fantaisies ingénues qui exaltent allègrement les sortilèges de la libre aventure⁶ », a mis en place des codes et des clefs aussi immuables qu'inappropriés pour déchiffrer le réel.

Aussi se propose-t-on, en mettant en regard la comédie (1594) et la tragi-comédie (1611) de Shakespeare et le roman en deux parties (1605 et 1615) de Cervantès, d'analyser les dangers que génère une lecture

3 À savoir que Shakespeare ne serait pas Shakespeare, mais Édouard de Vere, comte d'Oxford, ou John Florio, ou encore Francis Bacon, pour ne mentionner que quelques-uns de ces nombreux prétendants.

4 William Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, trad. de Jean-Michel Déprats, in *Comédies I (Œuvres complètes, V)*, éd. publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2013, p. 617.

5 William Shakespeare, *La Tempête*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Édition bilingue, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1997, p. 103. Pour l'édition anglaise, William Shakespeare, *The Tempest*, Edited by Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan, London, Thomson Learning, coll. « The Arden Shakespeare » (Third Series), 2003.

6 Jean Canavaggio, *Cervantès*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Fayard, 1997, p. 231.

excessive, mais aussi les implications qu'il y a à renoncer à sa propre bibliothèque. On se demandera ensuite si Shakespeare et Cervantès ne sont pas pris dans un même geste épistémique suggérant d'en finir avec certains types d'écrits pour favoriser un renouvellement générique et stylistique, et aller vers une polyphonie moderne, un « récit ouvert⁷ », pour reprendre l'expression de Jean Canavaggio, et « une bonne écriture⁸ » au sens où l'entend Jacques Derrida dans son analyse du *Phèdre* de Platon.

Les personnages respectifs de *La Tempête*, *Peines d'amour perdues* et *Don Quichotte* s'adonnent à trois types de lecture différents : Prospéro s'intéresse aux sciences occultes, parmi lesquelles la magie blanche ; les gentilshommes de Navarre entendent se plonger dans des ouvrages de philosophie, selon la tradition scolastique ; don Quichotte, lui, ne jure que par les romans de chevalerie qu'il a acquis et lus par centaine, au point que « [t]out son être n'est que langage, texte, feuillets imprimés, histoire déjà transcrit⁹ ». Les lectures de ces personnages s'inscrivent dans des optiques également différentes, mais que l'excès et l'utopie d'une certaine forme de maîtrise, altérant considérablement leur rapport au monde, font se rejoindre.

Prospéro pêche par excès de lecture, c'est-à-dire par retrait excessif des affaires politiques qui lui incombent, mais aussi par excès de confiance : « Mon frère gouvernait, / Moi, requis, absorbé par les sciences occultes, / J'en étais devenu étranger aux affaires » // « *The government I cast upon my brother / And to my state grew stranger, being transported / And rapt in secret studies* » (I, II, 75-77)¹⁰. Il poursuit, expliquant à sa fille comment lui, le duc légitime de Milan, eut sa part de responsabilité dans l'usurpation dont il fut victime :

*Thus neglecting wordly ends, all dedicated
To closeness and the bettering of my mind
With that which, but by being so retired,
O'er-prized all popular rate, in my false brother*

7 Jean Canavaggio, « Introduction », in *op. cit.*, p. XL.

8 Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon*, in Platon, *Phèdre*, trad. et présentation par Luc Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, Paris, coll. « GF Flammarion », 2004, p. 361.

9 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 60.

10 William Shakespeare, *La Tempête*, *op. cit.*, p. 103.

*Awaked an evil nature, and my trust,
Like a good parent, did beget him
A falsehood in its contrary as great
As my trust was, which had indeed no limit,
A confidence sans bound. (I, II, 89-97)*

« Comme je négligeais les choses du monde,
Tout à cette retraite dont j'attendais
Le perfectionnement de mon esprit
Par cette science qui, d'être trop secrète,
Passe certes l'entendement des gens du commun,
J'éveillais dans mon frère, ce déloyal,
Sa mauvaise nature ; ma confiance même,
Comme celle d'un trop bon père, fit naître en lui
En sens inverse, une trahison égale
À cette foi qui n'avait pas de bornes,
Hélas, non, pas de bornes¹¹ ! »

Or, si Prospéro justifie son retrait de la sphère politique par son désir, noble, d'améliorer son esprit, il ne dit rien de ce dont la pièce tout entière nous rend témoin et qui trahit son *hubris*, à savoir son désir de se faire démiurge, de maîtriser la nature et les phénomènes naturels, ce que seul révèle son monologue final :

*I have bedimmed
The noontide sun, called forth the mutinous winds,
And 'twixt the green sea and the azured vault
Set roaring war; to the dread-rattling thunder
Have I given fire and rifted Jove's stout oak
With his own bolt: the strong-based promontory
Have I made shake, and by the spurs plucked up
The pine and cedar. (V, I, 41-48)*

« J'ai éteint le soleil à midi, j'ai sommé
La révolte des vents de porter la guerre
Et son fracas entre le bleu du ciel et la mer verte,
Mettant à feu les voix terribles du tonnerre,
Fendant de Jupiter le plus noueux des chênes
Avec sa propre foudre ; et secouant
Le promontoire le plus massif, et déracinant
Cèdres et pins¹² ! »

11 *Ibid.*, p. 105.

12 *Ibid.*, p. 317, 319.

C'est à ce pouvoir magique qu'il finit par renoncer en décidant de se délester de son livre sans lequel, Caliban l'avait bien compris, il n'est plus qu'un homme ordinaire – « Mais n'oublie pas / De t'emparer d'abord de ses livres. Sans eux / Il ne serait qu'un pauvre type » // « *Remember / First to possess his books, for without them / He's but a sot* » (III, II, 91-93). En effet, en brisant et en enfouissant « à des coudées sous terre » sa baguette de magicien, et en noyant son livre « plus profond que ne peut atteindre aucune sonde¹³ », Prospéro fait l'expérience du dénuement et de l'humilité, ainsi qu'il le confie dans l'épilogue : « J'ai renoncé tous mes charmes / Et n'ai donc plus d'autres armes / Que ma pauvre humanité¹⁴ » // « *Now my charms are all o'erthrown, / And what strength I have's mine own, / Which is most faint* » (Epilogue, 1-3). Sans livre, le voici qui se reconnaît sans ressource. Qu'est-ce à dire, sinon que ses nombreuses lectures ne lui ont été d'un profit que temporaire, voire illusoire ? L'on comprend alors que les écrits que Prospéro a eus en sa possession, certes, permettraient la conservation et la transmission de formules secrètes et magiques, mais qu'ils n'en assureraient en aucun cas la connaissance effective. Ce qui nous renvoie au mythe de Theuth (ou Thot) que Socrate relate dans le *Pbèdre* de Platon, précisément à ce que Thamous réplique à Theuth qui lui vante les mérites de ce nouvel art qu'il vient de découvrir, l'écriture :

Et voilà maintenant que toi, qui es père de l'écriture, tu lui attribues, par complaisance, un pouvoir qui est le contraire de celui qu'elle possède. En effet, cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, et non du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration ; ce n'est donc pas de la mémoire, mais de la remémoration, que tu as trouvé le remède¹⁵.

Prospéro n'aura donc été qu'un « semblant de savant¹⁶ », privilégiant hélas, selon les termes de Jacques Derrida, « l'*hypomnesis* (remémoration, recollection, consignation) » à « la *mnèmè* (mémoire vive et connaissante)¹⁷ ». Il n'est pas impossible que Shakespeare, en faisant renoncer Prospéro

13 *Ibid.*, p. 319.

14 *Ibid.*, p. 353.

15 Platon, *Pbèdre*, *op. cit.*, p. 178.

16 *Id.*

17 Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon*, dans Platon, *Pbèdre*, *op. cit.*, p. 290.

à son livre, remet en question cette valeur symbolique du livre qu'a soulignée, entre autres, Sarah Wall-Randell : « *In early modern England, a book's symbolic power as an object is profound, because of the authority of written discourse and the authority of the Bible as the chief of books and because of the book's cultural capital as the record of history, as a storehouse of all knowledge, as the medium of salvation*¹⁸ ».

Dans *Peines d'amour perdues*, les gentilshommes de Navarre n'envisagent pas même, avec la création d'une petite Académie, le perfectionnement de leur esprit – il s'agit, avant tout, d'une comédie. « Quel est le but de l'étude ? », s'enquiert Berowne. Est-ce de connaître « ce qui est caché et soustrait au sens commun¹⁹ » // « *Things hid and barr'd [...] from common sense* » (I, 1, 57) ? Or, pour le roi, l'étude est surtout le moyen de s'élever au-dessus du commun des mortels, d'acquérir une reconnaissance, une gloire qui, « gravée sur [leurs] tombeaux de bronze », sera gage de postérité, faisant d'eux « les héritiers de l'immortalité²⁰ » // « *heirs of all eternity* » (I, 1, 7). Ainsi les gentilshommes voudraient-ils devenir ces philosophes que dépeint avec ironie Moria dans l'*Éloge de la folie* : « vénérables par leur barbe et leur manteau, qui se proclament les seuls sages tandis que le reste des mortels sont des ombres qui voltigent²¹. » L'excès se manifeste par les règles contre-nature qu'édicte le roi de Navarre : se consacrer trois années durant à l'étude, « *living in philosophy* » (I, II, 32)²² pour reprendre les termes de Dumaine, implique de renoncer à la fréquentation des femmes, de ne faire qu'un seul repas par jour, de jeûner un jour par semaine, de ne dormir que trois heures par nuit sans pour autant s'assoupir de jour.

Or les gentilshommes n'ont pas le temps d'être mis à l'épreuve : ils s'éprennent des dames de France et se ridiculisent à leurs yeux. Et s'ils en viennent à lire quelque chose, ce sont leurs propres sonnets, miroirs pétrarquaisants d'eux-mêmes. Autrement dit, la lecture, qu'elle soit envisagée

18 Sarah Wall-Randell, *The Immaterial Book : Reading and Romance in Early Modern England*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2013, p. 77.

19 William Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, op. cit., p. 617.

20 *Ibid.*, p. 613.

21 Érasme, *Éloge de la folie. Adages. Colloques. Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie. Correspondance*, éd. établie par Claude Blum, André Godin, Jean-Claude Margolin et Daniel Ménager, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 63.

22 William Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, Edited by William C. Carroll, Cambridge, CUP, « The New Cambridge Shakespeare », 2012.

comme entreprise de séduction ou comme étude austère, « contemplation de plomb²³ » // « *leaden contemplation* » (IV, III, 294), devient l'indice de la négation de l'autre. Ainsi, lire ou écrire dans le royaume de Navarre se réduit à prendre une posture dont on espère tirer profit – ce qui n'est pas sans évoquer l'attitude d'Hamlet qui, pour feindre la folie, se retranche derrière la lecture d'un livre qui ne livre rien d'autre que des mots, des mots, des mots. Ne plus s'isoler dans la bibliothèque de Navarre, signifie, dans un premier temps, s'ouvrir à l'altérité féminine ou, dans la rhétorique exaltée de Berowne, puiser aux yeux des femmes, car :

*They sparkle still the right Promethean fire ;
They are the books, the arts, the academes,
That show, contain and nourish all the world,
Else none at all in ought proves excellent.* (IV, III, 324-327)

« Sans cesse ils étincellent du vrai feu prométhéen.
Ils sont les livres, les arts, les académies,
Qui dévoilent, englobent et nourrissent le monde entier ;
Sans elles, nul ne peut exceller en rien²⁴. »

Dans un second temps, c'est renoncer à l'usage abusif de la rhétorique, d'une rhétorique qui n'est pas philosophique, c'est-à-dire qui n'a rien d'une « [m]éthode heuristique », d'« une véritable science du discours, se fondant sur [...] la dialectique²⁵ », mais qui se rapproche de la sophistique, instrument de persuasion autorisant les logiques les plus fallacieuses. Ainsi Berowne, soucieux de plaire à Rosaline, lui promet-il d'abjurer :

*Taffeta phrases, silken terms precise,
Three-piled hyperboles, spruce affectation,
Figures pedantical* (V, II, 406-408).

« Phrases de taffetas, mots de soie raffinée,
Hyperboles à trois poils, précieuse affectation
Et figures pédantes²⁶ »

À travers ce personnage, sans doute Shakespeare invite-t-il ses spectateurs à se tourner vers un style nouveau, « *sans "sans"* » (V, II, 416). À

23 William Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, *op. cit.*, p. 749.

24 *Ibid.*, p. 751.

25 Luc Brisson, « Introduction », in Platon, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 53.

26 William Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, *op. cit.*, p. 807.

travers les dames de France, qui imposent à leur soupirant une retraite qui mettra leur engouement, « l'insolente floraison de [leur] amour²⁷ » // « *the gaudy blossom of [their] love* » (V, II, 788), à l'épreuve, sans doute suggère-t-il que c'est le temps de la méditation personnelle qui compte, l'expérience de l'introspection et de la réflexion, et non l'étude forcenée et le savoir livresque, cette « petite autorité tirée des livres d'autrui²⁸ » // « *base authority from others' books* » (I, I, 87).

Si don Quichotte, contrairement à Prospéro, ne lit pas intensément dans l'espoir de perfectionner son esprit et de pénétrer les mystères de la nature, car il ne cherche à l'origine qu'à occuper de longues journées oisives, il encourt néanmoins lui aussi, sur un autre mode, le risque de la dépossession, de la déterritorialisation. Le narrateur nous en informe d'emblée :

[...] il s'adonnait à la lecture des livres de chevalerie, mais avec tant de passion et de plaisir qu'il en oubliait presque entièrement la chasse et le soin de ses affaires : il en vint même à un tel point d'extravagance qu'il vendit plusieurs pièces de bonne terre pour acheter des romans de chevalerie, et il emplit ainsi sa maison de tous ceux qu'il put trouver²⁹.

En outre, sa lecture frénétique, qui fait de son esprit « un magasin d'enchantements, de querelles, de défis, de batailles, de blessures, d'amours, de passions, de tourments, et de folles invraisemblances³⁰ », le mène vers un rêve d'éternelle reconnaissance aussi utopique que celui des gentilshommes de Navarre :

Il crut ne pouvoir mieux agir, pour le bien de l'État et pour sa propre gloire, que de se faire chevalier errant, et d'aller par le monde avec ses armes et son cheval chercher les aventures comme ses modèles, réparant toutes sortes d'injustices, et s'exposant à tant de dangers qu'il en acquit une gloire immortelle³¹.

Il en résulte semblables déconfiture et ridicule, à la différence que le chevalier à la triste figure se fait régulièrement rouer de coups et finit par se voir, de force, ramener chez lui. Sa bibliothèque est murée, la

27 *Ibid.*, p. 845.

28 *Ibid.*, p. 619.

29 Cervantès, *Don Quichotte*, trad. Francis de Miomande, éd. établie par Yves Roullière, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2011, p. 65-66.

30 *Ibid.*, p. 66-67.

31 *Ibid.*, p. 67.

plupart de ses livres sont brûlés, mais qu'importe : don Quichotte s'est tant abreuvé de romans de chevalerie qu'il en a intériorisé la quête idéale ainsi que toutes les règles, au point de ne vouloir « d'autre code, pour déchiffrer le monde, que celui qu'il a trouvé dans ses romans³² », au point de croire « moins à la réalité du monde qu'à la réalité du texte qui dit le monde³³ ».

Nul ne sait ce qu'il advient de Prospéro, une fois qu'il a renoncé à ses lectures occultes et à ses pouvoirs magiques, et qu'il est prêt à retrouver son duché ; nul ne sait si les gentilshommes de Navarre subiront l'épreuve imposée par les dames de France avec succès. On sait, en revanche, que don Quichotte ne survit pas à l'effondrement de son rêve de chevalerie errante, au renoncement de son imaginaire foisonnant, à une confrontation prosaïque avec la banalité du réel. Ainsi qu'il l'affirme, dans la deuxième partie de ses aventures, « [il] dois mourir chevalier errant³⁴ », fidèle jusqu'au bout à son éthique chevaleresque et non se faire berger. Le contraindre à comprendre que la substance de ces fictions, qu'il a tant admirées, qui l'ont tant nourri et qu'il a mis tant d'énergie à ressusciter, est chimérique, le contraindre à en reconnaître « l'illusion et l'absurdité³⁵ », c'est tuer son principe de vie, le vouer à la mélancolie, le condamner à dépérir.

Ainsi Cervantès et Shakespeare nous invitent-ils à ne pas considérer « la bibliothèque comme instrument de lecture du monde³⁶ », à nous défier des livres comme exclusive voie d'accès au réel qui nous entoure. Est-ce à dire qu'ils nous invitent à nous défier aussi des livres qu'eux-mêmes écrivent ?

Dans son essai « De l'Arioste à Shakespeare, ou théâtre et poésie », Yves Bonnefoy affirme à juste titre :

La critique des illusionnements et des captations imaginatives [...], celle qui prend appui, en somme par l'intellect, sur des faits de société dont elle dénonce le mauvais emploi du langage, c'est bien, c'est nécessaire, c'est ce qui fait la valeur, à travers les siècles, d'une bonne part de la grande

32 Jean Canavaggio, *Cervantès, op. cit.*, p. 233.

33 Michel Onfray, *Le Réel n'a pas eu lieu. Le Principe de Don Quichotte*, Paris, Éditions Autrement, 2014, p. 8.

34 Cervantès, *Don Quichotte, op. cit.*, p. 510.

35 *Ibid.*, p. 996.

36 Michel Onfray, *Le Réel n'a pas eu lieu. Le Principe de Don Quichotte, op. cit.*, p. 42.

littérature, ainsi chez Montaigne, ce maître à penser de Shakespeare, ou Cervantès, qui publiait *Don Quichotte* juste au moment d'*Otello* puis du *Roi Lear*³⁷.

En effet, Cervantès et Shakespeare se moquent particulièrement de « la rêverie idéalisante³⁸ », outre leur critique du pédantisme, ou *inkhornism*, de l'euphuisme exacerbé, de l'excès rhétorique en général. Aveuglément louée par don Quichotte, Dulcinée du Toboso semble tout droit sortie d'un poème pétrarquiste, blasonnant à souhait :

[...] sa beauté [est] surhumaine, car elle réalise en sa personne tous ces chimériques et impossibles attributs de perfection que les poètes donnent à leurs maîtresses. Ses cheveux sont d'or pur ; son front, l'image des champs Elysées, ses sourcils deux arcs célestes, ses yeux des soleils, ses joues des roses, ses lèvres du corail, ses dents des perles, son cou de l'albâtre, son sein du marbre, ses mains de l'ivoire, sa blancheur de la neige³⁹.

Dans *Peines d'amour perdues*, les dames de France idéalisées par leurs soupirants qui s'improvisent sonnettistes ne sont pas dépeintes autrement, et Berowne prétend s'en moquer dans sa question rhétorique :

*When shall you hear that I
Will praise a hand, a foot, a face, an eye,
A gait, a state, a brow, a breast, a waist,
A leg, a limb—* (IV, III, 175-178).

« Quand m'entendrez-vous
Encenser une main, un pied, un visage, un œil,
Un pas, une pose, un air, une taille,
Une jambe, un bras⁴⁰... ? »

Le roman cervantin, comme la comédie shakespearienne, est truffé de sonnets qui disent le déni du réel, car, nous rappelle le chevalier à la triste figure : « La plupart des chevaliers errants du temps passé étaient de grands poètes et de grands musiciens⁴¹. » De même, les lettres toutes d'emphases et d'hyperboles qu'adresse don Quichotte à Dulcinée, sa

37 Yves Bonnefoy, « De l'Arioste à Shakespeare, ou théâtre et poésie », in *Orlando Furioso, Guarito. De l'Arioste à Shakespeare*, Paris, Mercure de France, 2013, p. 14.

38 *Ibid.*, p. 13.

39 Cervantès, *Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 136.

40 William Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, *op. cit.*, p. 737.

41 Cervantès, *Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 221.

« [s]ouveraine et haute dame⁴² », évoquent celles de don Adriano de Armado à Jaquenetta, « [p]lus belle que la beauté, plus charmeuse que le charme, plus vraie que la vérité même⁴³ » // « *More fairer than fair, beautiful than beauteous, truer than truth itself* » (IV, I, 59-60). Ce qui est critiqué, par Cervantès comme par Shakespeare, c'est une écriture qui n'est plus que mise en scène narcissique et exaltation déréalisante, et dont l'auteur, tel un logographe, se trouvant alors « dans la posture du sophiste », n'est plus que « l'homme de la non-présence et de la non-vérité⁴⁴ ».

Cette critique stylistique s'accompagne d'une ample critique générique, à commencer, dans *Don Quichotte*, par les romans de chevalerie, leurs codes, leurs vertus et leur éthique chevaleresque – sont visés « les chevaliers de la Table Ronde, les douze Pairs de France, les neuf Preux⁴⁵ » – et, dans *Peines d'amour perdues*, don Adriano de Armado, fin connaisseur de ces romans et dont le roi de Navarre entend faire son passe-temps – « Cet enfant de la fantaisie, qui se nomme Armado, / Dans l'intervalle de nos études nous contera / En des mots altiers les prouesses de maints chevaliers / De la fauve Espagne, morts dans les guerres de ce monde⁴⁶ » // « *This child of fancy, that Armado hight, / For interim to our studies shall relate / In high-born words the worth of many a knight, / From tawny Spain lost in the world's debate* » (I, I, 168-171). Les Preux (Pompée le Grand, Judas Maccabée, Hercules, Hector de Troie, Alexandre le Grand), comme les chevaliers, deviennent des figures comiques, voire bouffonnes, ridiculisés qu'ils sont dans le spectacle que don Armado, avec l'aide du pédant Holopherne et du curé Nathaniel, met en scène pour divertir la Princesse de France. À travers eux, ce sont les anciennes valeurs de l'honneur et l'héroïsme qui sont mises à mal.

On trouve également une remise en question du genre pastoral et de son utopie bucolique. L'idée de se faire berger, au terme de sa vie, n'enchanté pas don Quichotte, et l'églogue du bachelier, contrairement au roman de chevalerie, demeure impuissante à le sortir de sa mélancolie. Et l'on comprend, dans *Peines d'amour perdues*, que, pour « un voyageur

42 *Ibid.*, p. 247. Voir également le passage où don Quichotte prend Maritorne, la fille de l'aubergiste, pour une princesse (Première partie, chapitre XVI, p. 154-160).

43 William Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, *op. cit.*, p. 703.

44 Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon*, in Platon, *Pbèdre*, *op. cit.*, p. 262.

45 Cervantès, *Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 185.

46 William Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, *op. cit.*, p. 625.

d'Espagne, un homme raffiné, / Entiché de toutes les nouvelles modes » // « *a refined traveller of Spain, / A man in all the world's new fashion planted* » (I, I, 161-162), le projet de « tenir la charrue trois ans⁴⁷ » // « *hold the plough [...] for three years* » (V, II, 863-864), fût-ce par amour, relève de la pénitence. Cervantès semble, en outre, parodier – aux antipodes du roman pastoral parce qu'il se prétend réaliste – le roman picaresque avec l'histoire de Ginès de Pasamonte qui « enfonce *Lazarillo de Tormès*, et tous les livres de cette espèce écrits ou à écrire⁴⁸ », ou suggérer qu'il n'est guère difficile d'imiter ce genre, voire d'y exceller, car il se borne à faire entendre un soliloque, un point de vue unique.

Enfin, on peut mentionner comme dernier exemple, l'engouement pour la synonymie et la parataxe dans *Peines d'amour perdues* et, à plus grande échelle (générique) dans *Don Quichotte*, pour les catalogues et les typologies savantes, procédant par juxtaposition, incapables de rendre compte de la syntaxe du monde. Les livres supposés « dignes d'être imprimés et présentés à des princes⁴⁹ », tout érudits soient-ils, ne sont rien d'autre que des prêts-à-penser et des prêts-à-choisir :

[...] dans l'un d'entre eux, intitulé : *Les Livres*, il dépeignait sept cent trois livrées, avec leurs couleurs, chiffres et devises, parmi lesquelles pouvaient choisir à leur guise les gentilshommes de la cour en temps de fêtes et de tournois, sans aller en mendier de droite et de gauche et, comme on dit, s'alambiquer le cerveau pour en trouver de conformes à leurs idées⁵⁰.

Pour Cervantès et Shakespeare, ces genres n'en sont-ils pas venus à représenter le livre tel qu'ils en font la critique, c'est-à-dire « le savoir mort et rigide enfermé dans les *biblia*, les histoires accumulées, les nomenclatures, les recettes et les formules apprises par cœur », ce qui donc demeure « étranger au savoir vivant et à la dialectique⁵¹ » ? Autrement dit, il ne s'agit pas tant de brûler les romans de chevalerie et de noyer les grimoires que de lire, et donc d'écrire, du neuf, de « flairer les fleurs odorifères de l'imagination, les saillies de l'invention⁵² » // « *smelling out the odouriferous flowers of fancy, the jerks of invention* » (IV, II, 117-118). Et

47 *Ibid.*, p. 625, 851.

48 Cervantès, *Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 213.

49 *Ibid.*, p. 652.

50 *Id.*

51 Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon*, in Platon, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 267.

52 William Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, *op. cit.*, p. 721.

le Pédant paradoxalement d'ajouter : « *Imitari* n'est rien : c'est ce que fait le lévrier avec son maître, le singe avec son gardien, le cheval bien dressé avec son cavalier⁵³ » // « *Imitari is nothing. So doth the hound his master, the ape his keeper, the tired horse his rider* » (IV, II, 118-120). Ou alors, imiter, certes, mais temporairement, comme phase d'apprentissage seulement pour l'auteur en devenir. Telle est la position que défend, dans *Don Quichotte*, le chanoine pour qui les romans de chevalerie, du point de vue non tant du lecteur que de l'auteur, offrent

aux hommes de talent un vaste champ pour s'exercer et se faire connaître, en donnant à leur plume un libre essor. En effet, ils peuvent décrire des tempêtes, des naufrages, des rencontres, des batailles ; [...]. Ils peuvent tantôt nous émouvoir par le récit d'un événement tragique, tantôt nous égayer par des tableaux riants, des scènes imprévues⁵⁴.

Et lorsqu'il conclut en ces termes : « Quoique écrit sans ordre rigoureux, un tel livre donne à l'auteur l'occasion de se montrer épique, lyrique, tragique, comique ; en un mot, versé dans toutes les parties qui constituent la rhétorique et la poésie ; car l'épopée peut s'exprimer aussi bien en prose qu'en vers⁵⁵ », ne voyons-nous pas se profiler, derrière ce qui est censé être un roman de chevalerie, une définition du roman moderne, une définition du théâtre hybride de Shakespeare ?

Pour aller résolument vers la modernité, il s'agit, pour commencer, de rompre avec l'idéalisation du passé, la nostalgie qui en découle, la mélancolie qui en résulte, ou du moins de s'en mettre à distance par le recours à la parodie. Rien ne sert de penser comme don Quichotte que « le Ciel [l']a fait naître dans ce siècle de fer pour y ramener ce qu'on appelle l'âge d'or⁵⁶ ». À l'orée du XVII^e siècle, Cervantès et Shakespeare optent pour une nouvelle épistémologie et se tournent vers des formes ouvertes. Pour Jean Canavaggio, « [a]u récit clos de la pastorale et du picaresque, *Don Quichotte* oppose [...] un récit ouvert fondé sur un certain nombre de protocoles » dont « la métamorphose d'un gentilhomme campagnard en chevalier errant », un rapport décalé au modèle, l'introduction de plusieurs points de vue dans différents registres qui créent un ensemble

53 *Id.*

54 Cervantès, *Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 461.

55 *Ibid.*, p. 462.

56 *Ibid.*, p. 185.

de points et de contrepoints, témoignant de qualité dialogiques, « la multiplication des personnages et des récits épisodiques qui [...] développent une ample polyphonie », le recours à des pseudo-narrateurs, et l'emboîtement de la première partie du roman dans la seconde en train de se créer, ainsi que l'emboîtement « du récit apocryphe au sein du récit authentique⁵⁷ ».

Quant au théâtre de Shakespeare, il donne à entendre, on le sait, une véritable polyphonie discursive, favorable au mélange des styles, au dialogue des registres et à l'hybridité des genres, s'inscrivant dans des jeux de mise en abyme dont ne sont absentes ni l'intertextualité ni la réflexivité ; il s'agit donc d'un « théâtre ouvert⁵⁸ », par opposition à la forme fermée des tragédies antiques, comme le rappelle George Steiner : « Shakespeare use des formes dramatiques avec un merveilleux pragmatisme, les modelant selon ses besoins. Le réel et le fantastique, le tragique et le comique, le noble et l'ignoble sont également présents dans sa vision de la vie⁵⁹ ».

Quelques mots, pour conclure, sur le lien qu'entretiennent les livres avec l'imaginaire, le dialogue, l'oralité et la transmission. Certes, *Peines d'amour perdues*, *La Tempête* et *Don Quichotte* attirent notre attention sur le danger que recèle une emprise trop importante de l'écrit sur l'individu, générant soit un retrait qui oblitère le monde, soit une projection où l'imaginaire l'emporte sur le réel. Or, c'est dans un mouvement néanmoins dialectique que se présente ce rapport de l'imaginaire au réel, car c'est aussi par le déploiement de son imaginaire, de son paysage intérieur, que l'homme demeure libre, que l'écrivain se libère des conventions et des carcans de l'époque dans laquelle il écrit, qu'il devient porteur d'un élan vital qui se donne en partage. On pense, dans *Don Quichotte*, aux propos de l'aubergiste :

Quand vient le temps de la moisson, il se rassemble ici les jours de fête une foule de moissonneurs, parmi lesquels il s'en trouve toujours un qui sait lire : il prend un de ces romans, nous nous mettons plus de trente autour de lui, et l'écoutons avec tant de plaisir que ça en fait disparaître les cheveux blancs⁶⁰.

57 Jean Canavaggio, « Introduction », in *op. cit.*, p. XL.

58 George Steiner, *La Mort de la tragédie*, trad. Rose Celli, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1993, p. 40.

59 *Ibid.*, p. 29-30.

60 Cervantès, *Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 315.

Et c'est le récent témoignage de Philippe Torreton, quand il jouait Hamlet à Grignan, qui nous vient à l'esprit : « Tous les soirs, des dizaines de faucheurs venaient nous interpeller avec d'autant plus de chaleur qu'ils avaient pensé s'ennuyer et compter les minutes entre deux étoiles filantes⁶¹. » On mesure, dans ces deux exemples que tout semble séparer, l'importance de l'oralité, de la mise en voix par une tierce personne, du texte qui s'incarne et prend vie. Car si Cervantès voulait être, comme Shakespeare, dramaturge – il fut éclipsé et décrié par Lope de Vega –, son grand roman en deux parties demeure la preuve même de son talent dialogique.

Au contact de leur œuvre respective, on comprend que chaque auteur a gardé l'essentiel de la démarche socratique, à savoir « chercher à se connaître soi-même par le détour et le langage de l'autre », optant ainsi, selon la distinction de Jacques Derrida, pour « une bonne écriture », c'est-à-dire « naturelle, vivante, intelligible, intérieure, parlante », par opposition à « une mauvaise écriture », soit « artificieuse, moribonde, ignorante, sensible, extérieure, muette », une « bonne écriture » dont la qualité est de laisser « une trace féconde », « une semence génératrice⁶² ». S'il était nécessaire de prendre quelques exemples parmi tant d'autres pour s'en convaincre, il suffirait d'évoquer les transpositions cinématographiques propres à la fin du xx^e siècle, comme celles de Peter Greenaway (*Prospero's Books*, 1991), d'Orson Welles (*Don Quixote*, 1992) et de Kenneth Branagh (*Love's Labour's Lost*, 2000), ou de porter un regard diachronique sur les innombrables traductions, adaptations et écrits critiques générés par *Don Quichotte* comme par le théâtre de Shakespeare en l'espace de quatre cents ans, ou encore de retrouver la pièce perdue co-écrite par Shakespeare et Fletcher, *Cardenio* ou *Double Falsehood*. Il semble que leur œuvre n'en finisse pas de transmettre ce qu'elle a à nous dire, de susciter notre réflexion et d'inspirer le renouvellement de la forme.

Pascale DROUET
Université de Poitiers

61 Philippe Torreton, *Thank you, Shakespeare!*, Paris, Flammarion, 2016, p. 51.

62 Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon*, dans Platon, *Pbèdre*, op. cit., p. 327-328, 361.