

université de paris x_nanterre



tropismes

l'interprétabilité

1985

n° 2

centre de recherches
anglo-américaines

RHÉTORIQUE ET ANTHROPOLOGIE

ANALYSE ET INTERPRÉTATION DU SONNET 71 DE SHAKESPEARE

71

*No longer mourn for me when I am dead,
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world with vilest worms to dwell :
Nay if you read this line, remember not
The hand that writ it, for I love you so,
That I in your sweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then should make you woe.
O if (I say) you look upon this verse
When I perhaps compounded am with clay,
Do not so much as my poor name rehearse ;
But let your love even with my life decay.
Lest the wise world should look into your moan,
And mock you with me after I am gone.*

*

*

*

Ce texte a été choisi à la suite d'une expérience pédagogique routinière et révélatrice. Mais c'est souvent lorsqu'une patrouille de police effectue une ronde de routine qu'elle fait des découvertes intéressantes.

Ayant donné ce sonnet à expliquer aux candidats à l'Agrégation du Centre de Vanves en 1981, sans arrière-pensée particulière, et simplement parce qu'il s'agit d'un des sonnets les plus célèbres, non seulement de Shakespeare, mais également de toute la poésie anglaise, j'ai pris ces étudiants en flagrant délit d'incompréhension. J'ai pu constater aussi à cette occasion que la critique n'avait pas trouvé grand'chose à dire sur ce poème, mais cela vient aussi de ce que les critiques de langue anglaise pratiquent peu l'explication de texte, considérée à tort comme un exercice artificiel, académique, typiquement français, ce qui me paraît aberrant, car si l'on ne cherche pas à expliquer et interpréter un poème dans le détail le plus intime du texte, de quoi parle-t-on ?

Le commentaire qui va suivre n'est donc pas autre chose qu'une explication de texte un peu poussée, donnée en exemple, non pas de ce que peut être une explication de texte, car je ne crois pas qu'il existe une forme, ou un rituel, ou une technique de l'explication de texte (on ne peut expliquer aux autres que ce que l'on a compris, et toute la difficulté du travail se trouve dans cet effort de compréhension, non dans le mode de présentation) mais de ce que peut être une interprétation littéraire, menée selon deux principes un peu contradictoires :

— La recherche d'une certaine vérité du texte. La recherche de la vérité peut sembler contredire la liberté de l'interprétation. Mais je crois qu'il faut concevoir cette liberté surtout comme une absence de contrainte et de présuppositions, car si l'on ne fait pas preuve d'une certaine rigueur, ou si l'on se sert des textes pour vouloir prouver une idée préconçue, ou si l'on se laisse aller à dire n'importe quoi, il faut s'attendre à ne rien apporter de durable.

— L'accent mis sur ce qu'un texte peut apporter de réellement intéressant. Autrement dit, il ne suffit pas de dire des choses vraies. On pourrait se contenter, par prudence, de n'offrir que des explications lexicales et grammaticales, ainsi que des renseignements d'ordre documentaire. Ces travaux ont leur utilité, mais d'une part on peut supposer que sur un texte de Shakespeare ce défrichage (qui n'est pas un déchiffrement, si l'on me permet cette contrepèterie que je n'ose pas qualifier de lacanienne) a été déjà fait, et d'autre part il ne serait pas honnête d'appeler interprétation une procédure qui refuse de prendre le moindre risque. Mais la principale difficulté de ce postulat réside dans la notion même d'intérêt. Qu'est-ce qu'une interprétation intéressante, par opposition à une interprétation ininté-

ressante ? La décision dépend du jugement personnel, qui lui-même dépend de la sensibilité du lecteur. Voici simplement quelques postulats parfaitement arbitraires : anecdotique est pour moi synonyme d'inintéressant. C'est pourquoi tout ce qui ressemble de loin ou de près à de la biocritique me paraît désespérément frivole et dangereusement condescendant à l'égard de la littérature et de ceux qui la produisent. Une interprétation littéraire n'a d'intérêt que si elle démontre l'intérêt intrinsèque du texte auquel elle s'applique. Si la critique aboutit à ce que le texte ne fasse que renvoyer à lui-même (c'est le danger des analyses formalistes, visant à montrer comment le texte fonctionne) ou aux circonstances dans lesquelles il a été produit, à l'auteur, à l'époque, à la société, etc. on ne répond pas à la question fondamentale que le lecteur moyen est en droit de poser : le texte vaut-il la peine d'être lu ? Nous apporte-t-il des lumières et de l'enrichissement ?

Cet intérêt que j'essaie avec difficulté de traquer ne peut donc être que général, anthropologique, et non psychologique ou biographique. Je n'empêche personne d'écrire des biographies d'écrivains, mais je refuse de considérer le biographisme comme une branche de la critique littéraire. Je sais que même exprimée de façon aussi brutale, cette idée est banale de nos jours. La plupart des écoles critiques aujourd'hui accordent théoriquement la primauté au texte. Dans la pratique l'auteur, en tant qu'individu en proie aux affres de l'existence, revient souvent à la surface. On le chasse par la porte, il revient par la fenêtre, ou par le soupirail de la cave à complexes. D'où ma méfiance à l'égard de la psychanalyse en tant que méthode critique. Bien entendu je n'ai pas d'objection à élever contre la psychanalyse en tant que branche de la psychologie et de la psycho-pathologie. Un certain nombre de notions freudiennes et post-freudiennes font partie de nos acquis scientifiques et culturels. La théorie de l'Art comme sublimation, le rôle de l'inconscient dans la genèse des œuvres, le fonctionnement onirique du langage et des arts du langage, sont des acquis ou des hypothèses de travail que nous n'avons ni le droit ni même la possibilité de récuser. Ce n'est pas une raison pour oublier que la critique littéraire doit d'abord se mettre au service de la littérature, et respecter les deux principes postulés plus haut : chercher la vérité, souligner l'intérêt des œuvres. La critique psychanalytique ne respecte pas toujours ces deux principes, que d'ailleurs elle n'est pas tenue de respecter, puisque ce n'est pas moi, heureusement, qui suis le législateur universel en matière de critique littéraire.

Mais c'est un fait qu'elle cherche souvent ce qu'elle a l'intention de

trouver, et que les trouvailles en question oscillent parfois entre le banal et le bizarre, sans que l'intérêt intrinsèque de la chose apparaisse clairement à cette partie du public dont je fais partie, pour qui la littérature n'est rien si elle n'est pas d'abord source d'enrichissement intellectuel et de plaisir renouvelé. C'est un fait aussi que comme toutes les méthodes qui tendent à devenir des fins en elles-mêmes, la psychanalyse secrète une idéologie. A force de proposer une étiologie de la littérature, elle en arrive à considérer implicitement l'écrivain comme un malade, le texte comme un suintement morbide, et le critique comme un diagnosticien chargé de remonter jusqu'à la blessure secrète et mal cicatrisée d'où découle toute cette sanie.

Il est notoire que les sonnets de Shakespeare se prêtent à une analyse biographique. Comme il s'agit d'une succession d'épîtres adressées par l'auteur, qui parle en son nom, à un correspondant resté anonyme mais qui a certainement existé, on comprend facilement pourquoi une partie de la critique considère comme allant de soi que son travail consiste essentiellement à percer tout ce qui reste mystérieux, à dire le non-dit, à combler les lacunes d'un récit indirect et fragmentaire. Quand on sait que les sonnets s'adressent à un jeune homme auquel l'auteur est lié par un véritable amour, et que pour couronner le tout, les sonnets n'étaient peut-être pas destinés à la publication, et constituaient à l'origine une correspondance privée, on comprend pourquoi il y a des réticences et des lacunes dans la texture narrative du recueil, et pourquoi la critique a souvent confondu exégèse et enquête.

Je propose une lecture qui tient compte pour commencer de la densité poétique du texte, donc de son intérêt intrinsèque et indépendant de toute curiosité personnelle, sans donc faire tourner notre analyse autour d'un Pivot qui apostropherait l'auteur, et qui se fonde sur deux visées essentielles, l'étude de la rhétorique du texte, et la mise au jour de son substrat anthropologique.

Ce texte me paraît caractérisé par deux aspects complémentaires et étroitement associés : une rhétorique, qui est celle de l'ironie. Une thématique, qui est celle des rites funéraires.

De quoi s'agit-il ?

L'auteur du texte, qui parle en son nom, indiquant son métier d'écrivain et peut-être aussi, quoique de façon plus allusive, sa situation sociale et son métier d'acteur, s'adresse à son ami très cher pour lui donner

un ordre quelque peu inattendu et paradoxal : ne pas observer les dévotions d'usage après sa mort. Les douze premiers vers brodent sur le même thème. Le distique final donne une explication un peu sibylline.

Etant donné que les rites funéraires, collectifs ou intimes, font partie des impératifs moraux les plus profondément ancrés dans la conscience collective, le texte étudié nous le rappelle à chaque phrase, demander à être oublié après sa mort, pousser l'effacement de soi et l'humilité si loin, offrir au frivole égoïsme des vivants une telle indulgence posthume, dans un climat de résignation suicidaire, sont des attitudes peu naturelles et sacrilèges. Il est permis de soupçonner qu'il y a ici une dose importante d'ironie, et un examen attentif du texte confirme cette hypothèse. Mais il faut procéder avec prudence. Il n'existe pas de machine à déceler l'ironie, de dispositif renifleur qu'on promènerait au-dessus d'un texte et dont les clignotants s'allumeraient automatiquement en présence d'un décalage entre le sens littéral d'un énoncé et l'intention de l'auteur. Non que l'ironie soit un procédé de dissimulation. Mais l'ironiste parfois entraîne malicieusement ses lecteurs ou auditeurs sur une fausse piste, ou bien s'arrange pour que son message ne soit compris que des initiés, et s'il y a une intention satirique, que les cibles de sa satire se rangent spontanément dans le groupe de ceux qui ne sont pas capables de décoder le message. Si les sophistes ne comprennent pas que Socrate fait seulement semblant de les approuver, si les oppresseurs de l'Irlande prennent au sérieux la modeste proposition de Swift, cette non-compréhension de l'ironie s'ajoute aux attendus de la dénonciation satirique. Ne pas comprendre l'ironie narquoise de Shakespeare dans le sonnet 71, c'est trahir que l'on est complètement englué dans la vilénie du monde des vivants, que l'auteur dénonce pourtant de manière parfaitement explicite. Mais il ne faut pas postuler ce que l'on doit démontrer, et il faut ajouter quelques éléments de preuve afin de confirmer que l'hypothèse ironique correspond bien au ton et aux intentions du texte. On peut d'abord faire un effort de précision et indiquer que le procédé très probablement utilisé par Shakespeare s'appelle en terme de rhétorique *épitrope*, ou *permission* ; il s'agit d'une exhortation ironique, que Fontanier définit ainsi :

L'Épitrope ou Permission, dans la vue même de nous
détourner d'un excès, ou de nous en inspirer soit
l'horreur, soit le repentir, semble nous inviter à
nous y livrer sans réserve, ou à y mettre le comble,
et à ne plus garder de mesure.

Et Fontanier donne un certain nombre d'exemples, dont un passage tiré de

Britannicus. Agrippine s'adressant à Néron, cherche à lui faire honte en le mettant au défi de poursuivre dans la voie criminelle où il s'est engagé.

Poursuis, Néron, avec de tels ministres,
Par des faits glorieux tu vas te signaler ;
Poursuis, tu n'a pas fait ce pas pour reculer.

Cet exemple est tout à fait caractéristique et éclairant, d'autant plus que si l'on en croit Tacite, la véritable Agrippine fut l'auteur d'une épitrope historique avec son fameux «*Ventrem feri !*» On peut noter que l'adjectif *glorieux* renforce dans le détail la portée ironique de l'ensemble. La leçon de morale est véhiculée par le sarcasme. Exerçant sur Néron une autorité morale qui se confond avec la pression affective de la mère sur le fils, Agrippine substitue paradoxalement l'autorisation à l'interdit, ce qui crée une sorte de vide psychologique, que le sentiment du remords anticipé est censé remplir. Prétendument libéré des interdits moraux par la spécieuse littéralité d'un discours qui lui offre l'image de ses intentions criminelles, le transgresseur de tabous se trouve confronté au-dedans de lui-même avec les inhibitions dont il a pu se croire un instant libéré extérieurement. Tel est du moins, le résultat escompté par l'auteur de la manœuvre.

Dans la pièce de Tennessee Williams qui s'appelle *The Glass Menagerie* on entend une mère de famille acrimonieuse donner l'ordre à son fils de l'abandonner, avec sa fille infirme, d'aller s'étourdir de divertissements frivoles et vulgaires, comme tous les jeunes gens :

Go to the movies, go ! Don't think about us,
a mother deserted, an unmarried sister who's
crippled and has no job ! Don't let anything
interfere with your selfish pleasure ! Just go,
go, go — to the movies !

(Scene 7)

L'œuvre date de 1948. Le surmoi maternel se dégrade jusqu'à tomber dans le chantage sentimental. Et pourtant la prose réaliste de Williams évoque le style d'Agrippine : même usage du mode impératif — nécessaire à la posture rhétorique en question — et de la répétition lancinante.

Mais l'appel aux sentiments et à la pitié, et même le chantage au suicide, ne datent pas de l'époque moderne. Didon, prétendant reprendre à son compte les injonctions des dieux, pour mieux les subvertir au nom du suprême quoique douloureusement fragile devoir de fidélité amoureuse, ordonne à Enée de la quitter :

I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas.
Spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
Supplicia hausurum scopulis et nomine Dido
Saepe vocaturum. Sequar atris ignibus absens
Et cum frigida mors anima seduxerit artus,
Omnibus umbra locis adero ;

Enéide IV. 381-386

Mais le plus étonnant de ce qui ressort de ces comparaisons, particulièrement de la dernière, est que d'une certaine façon, la relation inégale qui existe entre deux amants lorsque l'un des deux aime et que l'autre se contente d'être aimé, et que la jalousie désespérée du premier se traduit par la rhétorique du sarcasme suppliant, se retrouve tout au long des sonnets de Shakespeare.

Nous ne savons pas si ce thème reflète une situation réelle. Cela n'a aucune importance. Le jeune homme à qui Shakespeare adresse ses poèmes peut n'avoir jamais existé, et l'auteur a pu assumer une *persona*, tout comme dans ses œuvres théâtrales.

L'épître est d'ailleurs un procédé typiquement théâtral, et il n'est pas étonnant que Shakespeare sache s'en servir, aussi bien dans ses œuvres dramatiques que dans un sonnet. Mais la rhétorique théâtrale est plus véhémement, accumulative, paroxystique, alors que l'ironie du sonnet est manifestement plus feutrée, et même contestable, puisque la critique ne semble pas l'avoir décelée.

Parmi de nombreux exemples, on peut citer le passage où Richard II s'aperçoit qu'il a perdu son pouvoir matériel. Il sombre alors dans la délectation morose, l'apitoiement sur soi-même, et cherche à retrouver l'amour, l'obéissance et le respect de ses sujets en s'appesantissant sur sa faiblesse et son désarroi.

Mais au lieu de faire appel directement à la loyauté des hommes, il prétend accepter son renversement de fortune avec résignation philosophique et sérénité souriante. En réalité la tactique de l'épître vise à dissuader en faisant semblant de persuader. Les auditeurs sont piqués au vif par l'évocation d'un monde matérialiste, extérieurement hypocrite et intérieurement cynique, où les valeurs féodales seraient balayées par le machiavélisme, où l'amour et le respect envers les supérieurs disparaîtraient au moment même où ces superstructures morales cessent de pouvoir s'appuyer sur leur support temporel, exactement comme dans le sonnet 71 l'auteur prétend fixer à l'amour dont il est l'objet la même limite qu'à sa vie, en parfaite synchronisation.

Cover your heads, and mock not flesh and blood
With solemn reverence : throw away respect,
Tradition, form, and ceremonious duty,
For you have but mistook me all this while,
I live with bread like you, feel want,
Taste grief, need friends : subjected thus,
How can you say to me I am a King ?

Richard II III. ii. 171

Psychologiquement, nous avons là un étalage complaisant de fausse humilité, d'arrogance transformée par l'aigreur en indignité geignarde. Et pourtant le texte contient également l'exaltation éloquente de ces valeurs assassinées auxquelles le roi vaincu prétend renoncer. Il est intéressant aussi de noter que le texte ci-dessus constitue la péroration d'une tirade qui commence par évoquer, et même invoquer, la mort et les rites funéraires et testamentaires, ce qui nous ramène une fois de plus au sonnet 71.

... of comfort no man speak.
Let's talk of worms, of graves, and epitaphs.
Make dust our paper and with rainy eyes
Write sorrow on the bosom of the earth.
Let's choose executors, and talk of wills.
And yet not so, for what can we bequeath,
Save our deposed bodies to the ground ?

III. ii. 144

Bien entendu il ne faut pas assimiler ironie et antiphrase. Il serait simpliste d'inverser les signes de la négation et de l'affirmation et de traduire mécaniquement dans son esprit

No longer mourn for me

par

Much longer mourn for me

car si la pratique de l'ironie amère ne constituait qu'un jeu de langage, son intérêt humain, sa charge émotive, disparaîtraient.

Devant l'angoisse de la mort prochaine, de la perte de l'amour, de la défaite, s'instaure un système de défense à la fois psychologique et rhétorique, que sa confusion même rend difficile à percer. Il y a en fait superposition des contraires, du refus et de la résignation, de l'agressivité et de l'abandon. Et les situations angoissantes énumérées ci-dessus expliquent et excusent l'hystérie verbale et l'ambiguïté sémiologique du mode d'expres-

sion étudié ici, notamment lorsqu'elles s'accumulent sur la même tête et sur le même cœur. Ainsi Cassius, dans le fameux épisode de la querelle avec Brutus, appelle la mort sous toutes ses formes possibles, tout en s'adressant à ce beau-frère passionnément aimé. C'est une véritable scène de dépit amoureux :

Come, Antony and young Octavius, come,
Revenge yourselves alone on Cassius,
For Cassius is aweary of the world :
Hated by one he loves, brav'd by his brother,
Check'd like a bondman, all his faults observed,
Set in a note-book, learn'd and conn'd by rote
To cast into my teeth. Oh I could weep
My spirit from mine eyes. There is my dagger,
And here my naked breast : within, a heart
Dearer than Pluto's mine, richer than gold ;
If that thou be'st a Roman, take it forth.
I, that denied thee gold, will give my heart :
Strike as thou didst at Caesar, for I know,
When thou didst hate him worst, thou loved'st him better
Than ever thou loved'st Cassius.

Julius Caesar IV . ii. 92

Cassius parle le langage de l'amour délaissé, et l'on voit avec quelle virtuosité malicieuse Shakespeare joue sur le double sens du mot *heart*, anatomique et pétrarquien. L'ironie amère du texte est orchestrée par un amoncellement de procédés rhétoriques qui produisent un effet d'historionisme grandiloquent, mais la théâtralité même du texte rend un son vrai, car il existe des circonstances de la vie réelle où les gens se conduisent et s'expriment de façon très théâtrale. L'invocation et l'invitation lancée aux ennemis absents fait penser à un passage célèbre d'*Aïda*, qu'il est intéressant de citer ici car il contient toutes les situations indiquées précédemment. C'est la scène unique du 3e acte où Amonasro essaie d'entraîner sa fille dans un projet ténébreux, et devant le refus de celle-ci, éclate en imprécations, appelant l'armée ennemie à venir ravager sa patrie :

Su, dunque ! sorgete
Egizie coorti ;
Col fuoco struggete
Le nostre città...
Spargete il terrore,
Le stragi, le morti...
Al vostro furore
Più freno non v'ha.

170

En tant que père d'Aïda et roi d'Ethiopie, Amonasro exerce sur elle une pression psychique, éthique, politique. Mais il est réduit à l'état de prisonnier, alors que sa fille est aimée du général en chef de l'armée égyptienne ; les rapports de force sont donc inversés, et il lui faut bien avoir recours à la tactique de provocation et de défi dont plusieurs exemples ont été donnés. Mais la partie la plus intéressante vient ensuite, avec l'évocation intimidante et sacro-sainte des morts. Les ancêtres et la mère d'Aïda sortent de leurs tombeaux pour maudire la fille indigne, qui préfère l'amour au patriotisme :

— Vedi ? dai negri vortici
Si levano gli estinti.
Ti additan essi e gridano
Per te la patria muor !

.....
Una larva orribile
Fra l'ombra a noi s'affaccia..
Trema ! Le scarne braccia
Sul capo tuo levò..
Tua madre ell'è... ravvisala..
Ti maledice...

174. 176. (texte d'Antonio Ghislanzoni. 1871)

Que les morts, qui par définition n'existent pas, puissent exercer une immense pression sur les vivants, mais qu'ils aient besoin, pour que cette pression reste efficace, d'utiliser toutes sortes de manœuvres psychologiques, rhétoriques et anthropologiques, c'est peut-être le thème central du Sonnet 71.

Ce sonnet est adressé par Shakespeare à un ami très cher, nous le savons par le contexte, mais s'il était considéré isolément, il pourrait aussi bien s'adresser à une épouse, une maîtresse, un fils ou une fille, de même que rien ne s'oppose à ce que la *persona* assumée par l'auteur du texte soit une femme, s'adressant de la même manière à un être aimé, plus jeune, dont il est entendu a priori qu'il dispose d'une espérance de vie supérieure. D'où cet étrange dialogue amoureux, projeté dans un avenir que l'on suppose proche, entre deux partenaires dont l'un est anéanti, réifié par la mort, et l'autre jouit de ce privilège incommensurable à tout autre qui est l'appartenance au monde des vivants.

Tout en soulignant que le sonnet mérite d'être étudié isolément, comme on l'a vu, il n'est pas entièrement inutile de rappeler que dans la série des Sonnets, Shakespeare assume souvent une position d'infériorité

par rapport à son illocutaire : il se sent vieux, alors que l'autre est jeune ; peu séduisant, alors que la beauté du jeune homme est éclatante. Timide, obscur, solitaire, replié sur lui-même, tandis que l'autre brille dans le monde. Sensible, craintif, passionné, vulnérable au chagrin et à la jalousie, possessif sans être jamais assuré de sa possession, alors que le «fair youth», plus désinvolte et extraverti, n'a pas misé tout son bonheur sur un seul objet. Mais aucune relation de supérieur à inférieur n'est aussi radicalement contrastée que celle qui oppose les vivants aux morts, bien que ceux-ci puissent théoriquement compter sur le souvenir et la vénération.

Mais qu'en est-il réellement ?

Les premiers vers du sonnet contiennent un réseau d'informations dense et troublant. L'évocation du glas fait penser au fameux sermon de Donne (*Meditation XVII*) écrit en 1624, c'est-à-dire après le sonnet, mais peu importe :

... never send to know for whom the bell tolls ;
it tolls for thee.

Or l'auteur du sonnet semble affirmer que le glas sonnera pour lui seulement, et que le monde continuera sans lui, ce qui est vrai, bien sûr, sauf qu'ici le monde, c'est les autres, et l'auteur fait semblant de croire qu'il est donné aux autres de vivre sans limite.

Mais le glas est aussi le signe d'un rite collectif. On sait que de nombreux ethnologues (voir *L'Homme et la mort*, d'Edgar Morin, éditions du Seuil, collection «Points») sont arrivés à la conclusion que les formes primitives de croyances religieuses trouvent leur origine dans les pratiques funéraires et le culte des morts. L'aspect cérémonial de ces opérations, ainsi que l'attribution aux morts de pouvoirs considérables ont bien une signification religieuse, car il s'agissait de vénérer collectivement et rituellement des forces invisibles. Parce que les morts faisaient peser leur menace ombrageuse sur les vivants, il fallait les apaiser par des prières, des offrandes, des sacrifices. Les morts ont été les premiers dieux, mais avec le sonnet de Shakespeare, on est déjà arrivé au crépuscule. La cérémonie religieuse à laquelle il est fait référence dans le texte semble étonnamment sécularisée. Le son répétitif, maussade, bougon, de la cloche, rappelle que dans l'Angleterre protestante, les sacristains sont en quelque sorte des fonctionnaires subalternes, peut-être simplement vacataires et contractuels. Mais pourquoi fait-on sonner la cloche ? Non pas pour accompagner jusqu'à sa dernière demeure terrestre, dans un élan de mystique collective, un frère chrétien, et en même temps prier pour sa survie dans l'au-delà. Non pas non plus,

comme le veut Donne, pour rappeler aux hommes, dans la terreur et le réconfort, leur commune finitude et leur commune espérance de salut. Ici la sonnerie du glas semble avoir seulement pour fonction d'avertir (*give warning*) le public que Monsieur Untel est décédé. C'est un faire-part, qui semble dire, ne m'envoyez plus de prospectus ni de rappels de cotisations. Et ce constat désabusé devient franchement sardonique du fait de l'étonnante pirouette qui se trouve à la fin de la phrase. En lisant

Give warning to the world that I am fled
From this vile world...

on est déjà un peu troublé par l'antanaclase qui, de façon si rapprochée, oppose *world* à lui-même. Le premier *world* désigne le monde social, le cercle des amis et connaissances. Le second *world* a une portée plus générale. C'est le monde terrestre, celui que dénoncent les prophètes, le grossier jardin de Hamlet, le terrain vague de T.S. Eliot. Mais «fled/From this vile world» laisse entrevoir l'espoir d'un monde meilleur. Espoir détruit d'un coup par l'épanorthose finale

with vilest worms to dwell.

que met en valeur l'apophonie paronomastique *world/worms*, et qui fait apparaître rétrospectivement l'idée de la mort-délivrance comme un cliché absurde, grandiloquent, hypocrite. Ici aussi se trouve un effet d'ironie, car dans un premier temps l'auteur semble reprendre à son compte la formulation orthodoxe du monde comme lieu de vilénie et de perdition, alors que le correctif qui arrive aussitôt révèle brusquement le caractère illusoire, faussement consolant, d'une vision de l'existence qui s'appuie sur la difficulté d'être ici-bas pour promettre un avenir radieux dans l'au-delà à titre de dédommagement. En fait la mort apparaît comme un martyr douloureux, nauséeux, qui ne conduit à aucune transfiguration. On remarque que les nombreux pronoms qui renvoient à la première personne, et dont la récurrence produit un effet de litanie égocentrique (ce qui constitue une sorte de contradiction dans les termes, car le mot *litanie* renvoie à *religion*, et la religion suppose un dépassement de soi) désignent l'être tout entier, corps et âme réunis, et à vrai dire il n'y a plus de dualité entre le corps et l'âme. Quand l'auteur annonce qu'il va résider avec la vermine, quand il écrit

When I, perhaps, compounded am with clay,

il implique clairement que son *moi* n'est en rien différent de son corps

et qu'il est soumis aux lois de la matière. La catégorie littéraire du macabre reflète ici un matérialisme fondamental, mais qui s'exprime à travers un certain pathétisme moral et scandalisé : *vile world... vilest worms*. C'est au nom de notions humaines et même sociales que l'auteur adresse une protestation contre la condition qui est imposée à la créature, car l'adjectif *vile* se réfère à une hiérarchie de valeurs et de non-valeurs strictement humaines, autre manière de récuser l'orthodoxie religieuse. Donc, si le rituel ecclésial est devenu routinier, mécanique, formaliste, décoratif et musical tout au plus, ayant pour fonction réelle de débarrasser la Société de ses morts, et non de les diviniser, comme dans les civilisations primitives, si d'autre part la doctrine religieuse elle-même n'apparaît au bout du compte que comme un ensemble de croyances sans preuves, alors que l'expérience nous apprend tous les jours que la seule fusion dans le Grand Tout que nous puissions espérer se réalise au niveau moléculaire :

... compounded am with clay,

que nous reste-t-il pour nous consoler de la vie et de la mort ? L'amour, l'amitié, et après la mort, le deuil personnel, la célébration intime du souvenir. On a déjà vu que cette thématique est traitée par le sonnet 71 dans un climat d'amertume et d'ironie. Avant de continuer l'analyse du procédé et de sa signification, il est utile cependant de rappeler que dans d'autres sonnets, Shakespeare traite le même thème d'une manière insoupçonnablement sérieuse et fervente. Célébrer la mémoire des amis défunts dans l'intimité de la pensée intérieure est une dette qu'on leur doit et qui n'est jamais intégralement payée. C'est une expérience mélancolique, non dénuée pourtant de douceur et de transe poétique ; c'est ce qu'exprime la déploration élégiaque du sonnet 30 :

When to the sessions of sweet silent thought,
 I summon up remembrance of things past,
 And lack the sight of many a thing I sought,
 And with old woes new wail my deartime's waste :
 Then can I drown an eye, unus'd to flow,
 For precious friends hid in death's dateless night,
 And weep afresh love's long since cancelled woe,
 And moan th'expense of many a vanish'd sight.
 Then can I grieve at grievances foregone,
 And heavily from woe to woe tell o'er
 The sad account of fore-bemoaned moan,
 Which I new pay as if not paid before...

Dans le sonnet 31, la signification religieuse du deuil, même com-

plètement intériorisé, individuel, et baigné d'émotion personnelle, est indiquée clairement :

How many a holy and obsequious tear
Hath dear religious love stol'n from mine eye,
As interest to the dead...

La dérision feutrée que contient le sonnet 71 n'a pas pour effet de détruire le message noblement moral transmis par les sonnets cités ci-dessus, mais elle constitue au moins une sorte d'antithèse dialectique, de phase sceptique et désabusée dans un processus très évolutif. Il ne faut pas oublier non plus le caractère souvent ludique et raffiné de l'écriture shakespearienne. Le deuxième quatrain du poème tient de la virtuosité malicieuse d'un logicien qui pousse un raisonnement jusqu'à l'absurde à partir de prémisses insidieuses. Transposé sur le plan des relations humaines, cela ne va guère plus loin qu'une aimable taquinerie. Que dit le texte ?

Nay, if you read this line, remember not
The hand that writ it,

construction parfaitement absurde, puisque quiconque lit le texte ne peut manquer de se rappeler l'auteur, qui ne cesse de se référer à lui-même d'un bout à l'autre. A plus forte raison si le lecteur a connu personnellement l'auteur.

La deuxième partie de la phrase contient un raisonnement plus facétieux encore :

for I love you so,
That I in your sweet thoughts would be forgot
If thinking on me then should make you woe.

Cette ratiocination fantaisiste, articulée sur des conjonctions et adverbes argumentatifs, ainsi que sur le mode subjonctif qui indique que tout cela reste hypothétique, est fondée sur une sorte de syllogisme que l'on peut expliciter ainsi :

1/ L'amour véritable souhaite le bonheur de la personne aimée.
2/ Si penser à moi après ma mort vous rend triste, vous ne serez pas heureux.

3/ Donc, je souhaite que vous ne pensiez plus à moi après ma mort.

C'est un raisonnement à la Lewis Carroll. L'auteur fait semblant d'ignorer que si l'amour est non seulement véritable mais mutuel, l'ami survivant ne pourra pas s'empêcher de penser à l'ami mort. S'il l'oublie, c'est qu'il ne

l'aime pas vraiment ; la recommandation ne peut être qu'inefficace ou superflue. Evidemment le but réel de la manœuvre est d'obliger le destinataire à choisir, à examiner sa conscience. Le vers 7 contient un persiflage subtil si l'on considère que l'adjectif *sweet* a une fonction proleptique :

That I in your sweet thoughts would be forgot,

c'est-à-dire que l'actualisation du référent auquel correspond l'adjectif suppose l'achèvement du processus : «I wish to be forgotten by you, so that your thoughts may remain sweet». Mais on se souvient que dans le sonnet 30, il n'y avait pas d'incompatibilité entre les «sweet silent thoughts» et la gravité de leur contenu. Il faut croire que le destinataire du poème fait partie de ces êtres superficiels qui confondent gravité et morosité. Mais attention à ne pas tomber dans l'anecdotisme. L'hypocrite lecteur d'aujourd'hui est peut-être le semblable et le frère du lecteur particulier auquel était destiné le sonnet.

Le troisième quatrain brode sur la même idée, et la même tactique de provocation, que les deux précédents. L'incise / *say*, mise entre parenthèses dans le texte publié en 1609, souligne ce caractère répétitif et insistant de façon presque familière et naïve. «my poor name» est une formulation de modestie courtoise — peut-être de fausse modestie — qui tient du cliché, ce qui laisse soupçonner une intention narquoise.

Quand un homme aussi intelligent que William Shakespeare se met à s'exprimer avec des expressions toutes faites, il est permis de se mettre à lire entre les mots. Comme dans le premier quatrain, l'idée que l'amour puisse s'arrêter à la seconde même où l'être aimé cesse de vivre, selon une programmation mécaniquement synchronisée, crée un effet franchement comique dans le macabre. Du mécanique plaqué sur du vivant, dirait Bergson, à moins qu'il ne soit ici plaqué sur du mortuaire.

Y a-t-il un jeu de mot dans le verbe *rehearse* ? Peut-être. Le verbe lui-même semble faire allusion au métier de Shakespeare. Après la mort de l'auteur, finie la comédie. On pense aussi à une possibilité de lire *re-hearse*, verbe qui pourrait avoir deux sens :

1/ célébrer les rites funéraires plusieurs fois ;

2/ m'enterrer (au sens de se débarrasser de moi) une seconde fois.

On est renvoyé encore à l'ambiguïté des cérémonies funèbres, dont on ne sait pas toujours bien si elles ont pour fonction de perpétuer le souvenir du paroissien décédé, ou de prendre congé de lui, solennellement, mais définitivement.

L'application de *decay* à *life* et *love*, dans un souci spécieux d'économie et d'isotopie, ne peut que renforcer le caractère caustique de l'injonction, car on ne peut guère chasser de son esprit les résonances désagréables du verbe, qui est en principe un euphémisme pour *rot* ; mais, se référant à *love*, le sens non atténué reprend brutalement de la vigueur. Et bien entendu, le souci prétendument précautionneux d'étouffer les moindres manifestations de tristesse dévotieuse («Do not so much...») afin d'empêcher celle-ci de se propager tient de la moquerie.

Le distique final prétend donner l'explication de ce qui précède, mais on peut affirmer dès l'abord que, participant de l'ironie générale, cette explication peut difficilement être prise à la lettre, et que par surcroît elle reste quelque peu sibylline :

Lest the wise world should look into your moan,
And mock you with me after I am gone.

Pourquoi l'auteur exprime-t-il la crainte que le monde, dans sa sagesse (*wise* est encore un exemple d'ironie au premier degré, si l'on peut dire, et qui précise la tonalité de l'ensemble) aille se moquer de quelqu'un qui observe à l'égard d'un ami défunt les devoirs de deuil et de respect ?

Il y a quatre hypothèses. Les deux premières sont anecdotiques, la troisième est intertextuelle. La quatrième est la seule qui ait un intérêt général, et qui s'insère harmonieusement dans la cohérence interne du texte. On ne peut cependant pas rejeter a priori la possibilité d'une explication extra-ou inter-textuelle. D'ailleurs les quatre lectures ne s'excluent pas entre elles.

1/ Si la liaison entre l'auteur et son ami est considérée par le monde comme franchement homosexuelle, elle se heurte non seulement à la réprobation, mais aussi à la moquerie. La dissimulation à laquelle sont condamnés les homosexuels ne cesse jamais, même après la mort. La locution *look into* peut donner l'idée d'une enquête au cœur d'un secret mal gardé.

2/ S'il existe une importante dénivellation sociale entre le destinataire du poème, qui appartenait peut-être à la haute aristocratie, et Shakespeare, membre d'une profession roturière et vilipendée, les pairs du premier ne lui pardonneront pas les larmes versées sur le second.

On sait que de nombreux commentateurs sont partis de l'hypothèse que les Sonnets ont été destinés à Henry Wriothesley, comte de Southampton, qui fut le dédicataire des poèmes narratifs de Shakespeare. Mon opinion est

que rien ne justifie cette hypothèse, ni la théorie assez répandue selon laquelle les Sonnets sont adressés à un grand seigneur.

3/ On peut s'appuyer sur le sonnet 72, qui semble fournir un commentaire sur le précédent :

O lest the world should task you to recite,
What merit liv'd in me that you should love
After my death, dear love, forget me quite, ...

Autrement dit, je suis un si mauvais poète que je ne mérite aucun éloge, particulièrement posthume. Donc continuer à me louer trahirait un fâcheux défaut de jugement et vous exposerait au ridicule. En fait le sonnet 72 apparaît plutôt comme une variation sur le thème précédent, plus facétieuse encore, moins lugubre, non comme une glose.

4/ Il vaut mieux chercher une explication d'ordre général. Pleurer ses amis, c'est accomplir un devoir, mais c'est aussi faire preuve de sentimentalité. Le monde, vil ou sage, méprise les pleureurs. La sagesse mondaine parle à travers la voix de Claudius :

... to persever
In obstinate condolement is a course
Of impious stubbornness, 'tis unmanly grief,
It shows a will most incorrect to heaven,
A heart unfortified, a mind impatient,
An understanding simple and unschooled ...
Hamlet I. ii. 92

Mais Shakespeare reprend-il à son compte les paroles de Claudius ? Certainement pas, et le texte contient plusieurs niveaux d'ironie.

Le Sonnet 71 aussi offre plusieurs niveaux d'ironie, et ce qu'il a de plus paradoxal est qu'il ne cesse de dire le contraire de ce qu'il dit.

No longer mourn for me when I am dead

continue de nous inviter, près de quatre siècles après que ce texte fut écrit, à célébrer la mémoire de celui qui l'a écrit. En fait le glas ne s'est jamais arrêté de sonner, puisqu'il se trouve inclus dans l'écriture. Le poème chante comme un requiem, et sa liturgie intime ne cessera jamais de hanter des générations de lecteurs. Le battement mécanique du rythme imite efficacement le tintement monotone du battant de la cloche.

the surly sullen bell

Les segments spondaïques :

No longer — Give warning — vile world
sweet thoughts — poor name — wise world

Les voyelles sombres, notamment les divers /o/ :

No longer mourn for
warning
not ... for ... so ... your ... thoughts ... forgot
on ... woe
not ... so
your moan
mock ... gone

auxquelles s'ajoutent d'autres sons gutturaux ; mis en relief par des procédés d'échos et de répétitions:

surly sullen world world ... worms would ... look ... verse ...
compounded ... Do ... poor ... rehearse ... world ... should ... you ...
after ...

contribuent à orchestrer cet *in memoriam* que Shakespeare écrit pour lui-même, tout en prétendant dissuader son lecteur de prolonger la cérémonie. De sorte qu'il n'y a rien de plus présent, de plus actuel, et comble du paradoxe, de plus vivant que ce sonnet. Et comme toute la série des sonnets, il célèbre en fait la vie et la survie. Les dix-sept premiers sonnets étaient tous des hymnes à la perpétuation de la vie et de la beauté par la procréation ; ainsi commence le premier sonnet, où la rose, au lieu de symboliser comme d'habitude le caractère éphémère de la vie, affirme son éternité :

From fairest creatures we desire increase
That thereby beauty's rose might never die.

Plus loin, Shakespeare ne cesse de réaffirmer l'éternité de la création artistique, et de la célébration de la beauté par la poésie :

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes shall outlive this powerful rhyme,
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmear'd with sluttish time.
When wasteful war shall statues overturn,
And broils root out the work of masonry,
Nor Mars his sword, nor war's quick fire shall burn
The living record of your memory ...

Sonnet 55

Victoire sur le temps, sur l'oubli, sur la mort, mais célébrée sans triomphalisme, dans le recueillement d'une méditation ritualisée, comme le fait Horace dans sa célèbre Ode XXX du 3e livre :

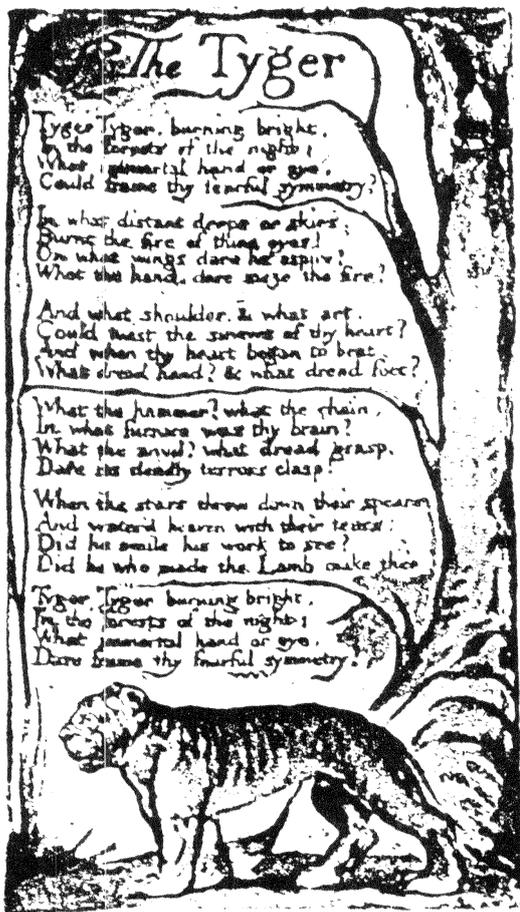
Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
non omnis moriar multa que pars mei
vitabit Libitinam ...

*

*

*

Henri SUHAMY



The Tyger

Tyger Tyger, burning bright,
 In the forests of the night;
 What immortal hand or eye,
 Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies,
 Burnt the fire of thine eyes?
 On what wings dare he aspire?
 What the hand, dare seize the fire?

And what shoulder, & what art,
 Could twist the sinews of thy heart?
 And when thy heart began to beat,
 What dread hand? & what dread feet?

What the hammer? what the chain,
 In what furnace was thy brain?
 What the anvil? what dread grasp,
 Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears
 And water'd heaven with their tears:
 Did he smile his work to see?
 Did he who made the Lamb make thee?

Tyger Tyger burning bright,
 In the forests of the night:
 What immortal hand or eye,
 Dare frame thy fearful symmetry?