

La construction du moi dans quelques pièces de Shakespeare

Jean-Jacques Chardin

La formulation du sujet que je me propose de traiter appelle quelques éclaircissements. Évoquer le concept du moi et sa construction, c'est un peu ouvrir une boîte de Pandore, circuler autour des notions du « je », de « l'ego », du « sujet », ou encore renvoyer à la triade freudienne du ça, du moi et du surmoi, et essayer d'appliquer ces concepts au texte de Shakespeare. Ce n'est pas la voie que je souhaite emprunter. J'entends le moi comme conscience de soi, attention à soi, qui n'est pas seulement la conscience de son individualité, ou la réflexion sur soi-même à des moments privilégiés d'introspection, mais aussi et surtout la faculté de se mettre à distance des sentiments que l'on éprouve, de porter un regard attentif sur les pensées intimes ou les sentiments auxquels on est soumis.¹ C'est en somme l'attitude pratiquée par Montaigne dans ses *Essais* : « Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire [...] car c'est moi que je peins ». ² Certes le théâtre et l'essai appartiennent à des genres littéraires différents, et Shakespeare, à l'inverse de Montaigne, n'est pas la matière de son livre, il se masque plutôt derrière les personnages qu'il met en scène, mais ceux-ci sont fréquemment enclins au regard intérieur et à l'anatomie de leur être intime. Il suffit de songer à Hamlet, le plus célèbre de tous les héros shakespeariens, pour percevoir jusqu'où Shakespeare a poussé cette investigation des complexités de l'être. On dit souvent que c'est la mélancolie qui conduit Hamlet à l'inaction après le meurtre de son père, il serait sans doute plus juste de considérer que c'est la conscience torturante qu'à l'être de se trouver devant une situation inédite et pour laquelle il n'est tout simplement pas fait qui inhibe son désir de vengeance.

Le parallèle avec Montaigne nous dit aussi que si Shakespeare est sans doute « notre contemporain », comme le proclame le critique polonais Jan Kott dans un ouvrage de 1962,³ il est avant tout homme de son temps, d'un temps qui accouche de ce que l'on appelle la première modernité mais d'un temps qui est encore fondamentalement attaché au médiévalisme et aux modes de pensée qui lui sont propres. Le tournant du XVII^e siècle est bien une période charnière où les certitudes épistémologiques se fragilisent à la faveur de la relecture des Anciens et des grandes découvertes scientifiques qui élargissent la compréhension que l'on a du monde, et où l'esprit est au réexamen, au questionnement, pour ne pas dire au doute. Et c'est justement cette interrogation sceptique sur l'être et sa nature que j'aimerais essayer de cerner dans quelques pièces du canon shakespearien.

Le moi collectif

Je voudrais commencer par un court extrait de *Richard II*, pièce composée autour de 1595 et qui retrace l'un des épisodes tragiques de l'histoire médiévale anglaise, à savoir la déposition du dernier roi Plantagenêt en 1399 et son assassinat commandité par son cousin Bolingbroke. Après que Richard a banni Bolingbroke, probablement pour éloigner la menace

¹ J'emprunte ces définitions à Robert Ellrodt dans son ouvrage *Montaigne et Shakespeare : l'émergence de la conscience moderne* (Paris : José Corti, 2011).

² Montaigne, « Au lecteur », *Essais* [1580], livre 1, Paris : Garnier Flammarion, 1969, p. 35.

³ Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain* (Paris : Payot, 1962).

que représente l'ambition de son rival, le vieux Jean de Gand s'efforce de consoler son fils en lui livrant une leçon de patience stoïcienne, peut-être même chrétienne :

Tous les lieux que visite le regard des cieux
Sont pour un sage autant de ports et de havres heureux.
Pense, non que le Roi t'a banni,
Mais que c'est toi qui as banni le Roi
[...]
Prends les oiseaux qui chantent pour des musiciens,
L'herbe que tu foules pour la natte d'un salon,
Les fleurs, pour de belles dames, et tes pas
Pour la mesure délicieuse d'une danse.⁴ (1,3, 275-291)

Sous-jacente à cette exhortation affleure une conception de l'homme inscrite dans un rapport à l'ordre, à une structure ou une hiérarchie. La topique de l'ordre est ici soulignée par la référence à la danse, conçue à l'époque, à l'instar de la musique, comme un écho du mouvement harmonieux et régulier des planètes. Elle est aussi suggérée par l'image de l'œil du ciel, c'est à dire le soleil, écho platonicien qui rappelle la discussion entre Socrate et Glaucon au 6^e livre de *La République* : le Bien domine toute la hiérarchie des idées de même que le soleil, Dieu du ciel, projette ses rayons sur toutes les sphères célestes. Dans cette conception d'un monde ordonné, le moi est soumis à l'autorité d'un système social, politique ou cosmique qui, parce qu'il prescrit des normes et établit des règles de conduite, est doté d'une forme de légitimité. Dans la tirade de Jean de Gand, l'œil du ciel est bien sûr le roi lui-même, image ou représentant ou encore icône de Dieu sur terre, contre lequel personne ne peut s'élever. Comme l'a montré Michel Foucault, le monde au XVII^e siècle est un immense jeu de signes structuré autour du principe d'analogie assurant ce que le philosophe nomme « la syntaxe du monde ». Et dans ce réseau où tout s'imite et se ressemble, chaque être, miroir en réduction du système tout entier, trouve une place qui lui est assignée par la Nature.

L'être s'inscrit par ailleurs dans l'ordre de sa généalogie. C'est pourquoi quelques scènes plus loin, Jean de Gand fait briller le prestige de sa lignée pour rappeler à Richard le caractère illégitime et contre-nature de ses agissements :

Oh ! Ne m'épargne pas, fils de mon frère Édouard,
Par cette raison que je suis le fils d'Édouard son père !
Pareil au pélican, tu as déjà tiré
De ce sang et tu t'en es enivré.
Mon frère Gloucester, cette âme si hautement honnête,
[...]
Pourra servir de précédent, pour témoigner —
Que tu ne te fais pas scrupule de verser le sang d'Édouard. (2.1.124-131)

Jean de Gand est le frère du prince Noir, Édouard, qui était lui-même le fils d'Édouard III. Et pour lui, l'identité du moi est confirmée par le passé dont l'antériorité confère au moi une forme de stabilité ontologique. D'autres personnages partagent cette conception de l'identité enracinée dans le temps et dans le sang. Le roi Lear par exemple, dans la tragédie composée en 1605 ou 1606, ne peut concevoir que ses filles soient ingrates parce que leur mère n'était pas une putain : « Si tu étais n'était pas heureuse / Je voudrais divorcer d'avec la tombe de ta mère / Qui serait le sépulcre d'une adultère » (2,4,126-27)⁵. Pour Lear, comme pour Gand, l'identité de l'être relève d'une appartenance à la collectivité et repose sur le

⁴ Les extraits de *Richard II* sont traduits par moi.

⁵ Shakespeare, *King Lear in Tragédies 2*, trad. Jean-Michel Déprats (Paris : Gallimard, La Pléiade, 2002), p. 121. Toutes les citations de *King Lear* sont tirées de cette traduction.

principe de similitude. Est identité ce qui est identique. Il y a identité d'être entre la mère et la fille ou entre le père et le fils. Dans cette perspective, on comprendra aisément l'importance que Jean de Gand attache au patronyme, marqueur d'identité collective qui suggère une transition ordonnée du passé vers le présent. Le nom fonde l'identité de l'être et dessine une cartographie du moi. Il condense et circonscrit l'identité de l'être. Le nom est un plein d'être. On retrouve à l'arrière-plan de cette problématique du patronyme la vieille conception de Cratyle dans le discours de Platon pour qui le nom, qu'il soit propre ou qu'il soit commun, est juste, approprié, motivé et porteur de sens.

L'attachement au nom est aussi partagé par le roi Richard qui, au moment de sa déposition se déprend de tous les symboles ostentatoires du pouvoir, la couronne, le sceptre ou encore l'onction tout en se déposant de son nom :

Je n'ai pas de nom, pas de titre,
Pas même le nom qui me fut donné sur les fonts baptismaux,
Qui ne soit usurpé.
Avoir traversé tant d'hivers,
Et ne pas savoir de quel nom m'appeler.
Oh ! Que ne suis-je un dérisoire roi de neige,
Exposé au soleil de Bolingbroke,
Pour me fondre tout en eau ! (4,1, 257-61)

Abdiquer le nom qu'il a reçu à son baptême, c'est briser cette continuité entre l'avant et le maintenant et n'être plus qu'un roi de neige qui fond sous le soleil de Bolingbroke. On a souvent considéré que le discours de Richard était ici hyperbolique, voire précieux, et relevait d'une posture rhétorique cherchant à susciter le pathos. Je ne partage pas cette opinion, dans la mesure où la langue est ici pour moi un effort afin dire la déchirure d'avec le passé et la dilution de l'identité. Mais peut-être est-elle plus que cela encore : si l'on conçoit avec le linguiste Benveniste qu'il n'est pas de subjectivité hors du langage, et que « c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet »⁶, on verra alors dans ces images, qui relèvent presque d'une esthétique baroque, une tentative désespérée pour donner corps à un être nouveau au moment où s'efface le nom et où le moi se désintègre.

Shakespeare revient de façon presque obsédante sur la topique du nom et sa relation à la stabilité de l'être. On peut penser au personnage de Coriolan qui, dans la dernière tragédie, écrite vers 1609, tire son nom de la bataille de Corioles où il a vaincu les Volsques. Évidemment Shakespeare n'a pas inventé le nom de Coriolan, il l'a trouvé chez les auteurs anciens, et particulièrement chez Plutarque qu'il suit assez fidèlement pour la composition de sa pièce. Le patronyme là encore définit l'être dans sa totalité, dans son essence et dans sa constance, car Coriolan se perçoit comme un être unique, entier, unifié et toujours identique à lui-même et prétend n'être soumis ni aux contingences du temps ni à la tyrannie des événements :

Quand je serai hors des murs,
Dites-moi adieu dans un sourire. Je vous en prie, venez.
Et tant que je vivrai sur cette terre
Vous entendrez parler de moi dans droit fil
De ce que j'ai toujours été⁷. (4,1,52-56)

⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966), p. 259.

⁷ Shakespeare, *Coriolanus*, in *Tragédies 2*, trad. Jean-Michel Déprats (Paris : Gallimard, La Pléiade, 2002), p. 1239. Toutes les citations de la pièce sont tirées de cette traduction.

Mais en fin de compte qu'y a-t-il vraiment dans un nom ? « *What's in a name ?* » pour reprendre la question que pose Juliette dans la célèbre scène du balcon. Roméo est un Montaigu, mais est-il l'ennemi de Juliette au seul motif qu'il porte ce patronyme ?

O Roméo, Roméo, pourquoi es-tu Roméo ?
Renie ton père et refuse ton nom.
[...]
C'est seulement ton nom qui est mon ennemi :
Tu es toi-même, quand tu ne serais plus un Montaigu.
[...]
Qu'y a-t-il dans un nom ? Ce qu'on appelle une rose
Sous un tout autre nom sentirait aussi bon ;
[...]
Roméo, enlève ton nom,
Et en échange de ton nom, qui n'est aucune partie de toi,
Prends-moi toute⁸. (2,1,75-90).

L'identité de l'être ne saurait être circonscrite dans la clôture d'un nom. On croit entendre Montaigne dans le chapitre sur la gloire : « Le nom, ce n'est pas une partie de la chose ny de la substance, c'est une piece estrangere jointe à la chose, et hors d'elle »⁹. Et comme Montaigne, Shakespeare se démarque ici des théories linguistiques dites « réalistes » qui avaient encore cours à l'époque moderne et qui postulaient que les noms, et les mots plus généralement, étaient porteurs d'un sens qui leur était attribué par la nature. Jean de Gand, Richard ou Coriolan, personnages qui appartiennent à ce que je pourrais appeler le monde suranné, expriment une vision fondamentalement essentialiste du langage et du moi. Le moi est pour eux une essence, un donné structuré par des discours qui lui sont extérieurs. Mais le théâtre de Shakespeare présente d'autres réflexions sur l'être, plus neuves, moins dogmatiques ou enclavées dans des conceptions héritées du médiévalisme.

L'être et l'action

À l'opposé de ce que nous venons de voir, des personnages plus jeunes offrent une vision du moi tendue exclusivement vers l'action et affirment l'idée que le moi relève moins d'une transmission ou d'un héritage que d'une construction. Richard III, dans la tragédie éponyme de 1592-3, est de ceux-là qui, palliant ses difformités physiques par une volonté inflexible, décide en pleine conscience d'entrer dans le mal :

Moi rudement formé, sans majesté, sans grâce
Pour m'oser pavaner devant de folles nymphes,
Que le destin frustra dans son hypocrisie
D'une noble stature et du charme des traits,
Difforme, inachevé, venu vivre en ce monde
Avant mon heure, et comme à peine à moitié fait,
Contrefait, monstrueux à ce point que les chiens
Aboient lorsqu'ils me voient claudiquer devant eux,
[...]

⁸ Shakespeare, *Romeo and Juliet* [...] in *Tragédies 1*, trad. Jean-Michel Déprats (Paris : Gallimard, La Pléiade, 2002), p. 271.

⁹ Montaigne, « De la gloire », in *Essais* [1580], livre 2 (Paris : Garnier Flammarion, 1969), p. 282. Toutes les citations de Montaigne sont tirées de cette édition.

Je suis bien résolu de faire un scélérat¹⁰. (*RIII*, 1,1,15-29)

L'insistance sur le moi atteste cette préoccupation égotiste qui gouverne Richard III dont la seule manière d'être au monde est de répandre le mal. Aussi va-t-il faire assassiner successivement son frère Clarence, ses deux neveux, alors qu'il a déjà trempé dans le meurtre d'Edouard, le prince de Galles dont il épousera la femme, Lady Anne, et qu'il est responsable du meurtre du roi Henry VI, un Lancaster, dont la mort sert le parti des York auquel il appartient. La pièce traite en fait de la guerre des deux Roses, guerre fratricide entre deux branches de la famille royale, qui ensanglanta l'Angleterre entre 1455 et 1485. L'être de Richard ne peut se construire que dans l'action, mais une action meurtrière et destructrice qui laisse le royaume exsangue, et il faudra l'intervention de Richmond pour réunir les deux maisons opposées et tirer le royaume de la dévastation.

Le double de Richard, plus intéressant cependant car plus complexe au plan psychologique, est Edmond, le fils cadet et illégitime de Gloucester dans *Le Roi Lear*. Se considérant comme brimé par la nature qui lui dénie le droit de succession réservé à son demi-frère, Edgar, Edmund conçoit une haine farouche pour son aîné et, afin de se venger d'une destinée qui lui échappe, échafaude un stratagème qui consiste à faire accroire qu'Edgar complotait contre la vie de son père :

Toi, Nature, tu es ma déesse : à ta loi
Sont voués mes services. Pour quelles raisons devrais-je
Souffrir la peste de la coutume et permettre
Au droit vétilleux des nations de me dépouiller ?
Parce que j'ai quelque douze ou quatorze lunes
De moins qu'un frère ? Pourquoi bâtard ? Pourquoi vil ?
[...]
Eh bien, mon légitime, il me faut votre terre.
[...]
Joli mot « légitime ».
Eh bien, mon légitime, si cette lettre agit
Et que mon plan prospère, le vil Edmond
Surpassera le légitime. Je grandis, je prospère ;
À présent, dieux, dressez-vous en faveur des bâtards !¹¹ (1,2,1-22)

Sont comme condensés dans ce célèbre monologue tous les ingrédients du machiavélisme tel qu'on le conçoit à l'époque de la Renaissance : hypocrisie, détestation de l'ordre de la nature, rejet du déterminisme des étoiles au nom d'une liberté humaine affranchie de tous les codes moraux, affirmation d'un moi souverain qui se construit par la force et par l'action. La Nature, pour Edmond, n'est pas ce système ordonné, validé par Dieu, dans lequel l'homme trouve sa place, elle n'est qu'une coutume, une seconde coutume, comme dirait Montaigne dans « L'Apologie de Raimond Sebond », c'est à dire un ensemble de règles humaines qui asservissent le jugement et ne peuvent prétendre édicter des lois de conscience. Beaucoup de critiques ont relevé une présence diffuse de la pensée de Montaigne dans *Le Roi Lear*, mais un Montaigne annexé à une vision matérialiste et strictement utilitariste de la Nature, qui oublie ce qu'Hamlet ne peut occulter à la fin de la tragédie, à savoir qu'il y a « une Providence particulière dans la chute d'un moineau »¹² (5,2,215). On devine l'évangile de Matthieu sous les propos de Hamlet « Ne vend-on pas deux passereaux pour un sou ? Et

¹⁰ Shakespeare, *Richard III*, trad. Joseph Delcourt (Paris : Les Belles Lettres, 1990), p. 7.

¹¹ *King Lear*, p. 31.

¹² Shakespeare, *Hamlet* [1601], in *Tragédies I*, trad. Jean-Michel Déprats (Paris : Gallimard, La Pléiade, 2002), p. 973. Toutes les citations de *Hamlet* sont tirées de cette traduction.

pourtant il n'en tombe pas un à terre sans la permission de votre Père » (X,29). Edmond et Richard III sont des personnages maléfiques qui dénaturent en la caricaturant la réflexion neuve des humanistes sur la nature humaine. En 1486 paraît à Rome le célèbre texte de Pic de la Mirandole *De humanis dignitate* (De la dignité de l'homme) dans lequel Pic, néo-platonicien, livre une vision nouvelle, noble, optimiste de l'homme :

Je ne t'ai donné ni place déterminée, ni visage propre, ni don particulier, ô Adam, afin que ta place, ton visage et tes dons, tu les veuilles, les conquières et les possèdes par toi-même. La nature enferme d'autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même [...] Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, ni mortel, ni immortel, afin que, souverain de toi-même, tu achèves ta propre forme librement [...] Tu pourras dégénérer en formes inférieures, comme celles des bêtes, ou, régénéré, atteindre les formes supérieures, qui sont divines¹³.

Le texte de Pic est connu en Angleterre très tôt puisque dès le début du XVI^{ème} siècle Thomas More donne une traduction de la biographie de Pic de la Mirandole écrite en latin quelque temps auparavant, qu'il accompagne de commentaires sur son œuvre.¹⁴ Pour Pic, l'homme tire sa dignité non pas de sa position au centre de l'univers mais du fait qu'il est la seule créature dont l'existence est déterminée par son libre arbitre. Hamlet se souviendra du texte de Pic dans une conversation avec Guildenstern, avant l'arrivée des comédiens venus le divertir :

Quel chef-d'œuvre que l'homme ! Si noble en sa raison, si infini dans ses facultés, par ses formes et ses mouvements si bien modelé et si admirable, par l'action si proche d'un ange, par la pensée si proche d'un dieu : la merveille du monde, le parangon des animaux ! Et cependant, pour moi, que vaut cette quintessence de poussière ?¹⁵ (2,2,268-272).

Mais à l'inverse de Pic, Hamlet penche pour une lecture pessimiste de la nature humaine qui, en dépit de ses potentialités admirables n'est rien de plus qu'une quintessence de la poussière. Dans un ouvrage ancien, Ernst Cassirer a bien souligné que cette conception de l'homme constitue un tournant épistémologique dans l'Europe de la Renaissance en ce sens qu'elle pense l'homme pour l'homme et non plus dans un rapport de dépendance avec la transcendance.¹⁶ Qui dit libre arbitre dit choix et le choix s'exerce dans l'action, il suffit de penser à la 4^{ème} méditation de Descartes : « La volonté, le libre arbitre, consiste seulement en ce que nous pouvons faire une chose ou ne la faire pas »,¹⁷ ce qui nous ramène à Edmond et à Richard III. Shakespeare les crée comme des avatars d'une dignité inversée, dévoyée, qui ravale l'être au rang de l'animal. Richard et Edmond utilisent le discours des humanistes mais pour en pervertir le contenu. Il ne faudrait pas voir ici une récusation de la part du dramaturge de la nouvelle philosophie exposée par les humanistes mais plutôt une interrogation sur les limites extrêmes auxquelles les facultés de l'homme peuvent conduire quand elles ne sont tendues que vers les satisfactions matérielles d'un moi orgueilleusement solitaire.

¹³ Jean Pic de la Mirandole, « Sur la dignité de l'homme » [1496], in *Œuvres philosophiques*, trad. Olivier Boulnois et Guiseppo Tognon (Paris : Presses Universitaires de France, 1993), p. 7.

¹⁴ More, Sir Thomas, trans. *Here is conteyned the lyfe of Johan Picus erle of Myrandula...* (Enprynted at london: By Johan Rastell dwellyng at ye flete brydge at the abbot of wynchecombe his place, (1510 ?).

¹⁵ *Hamlet*, p. 781.

¹⁶ Voir *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (Leipzig : Teubner, 1927), traduction française par Pierre Quillet sous le titre *Individu et cosmos* (Paris : Ed. de Minuit, 1983).

¹⁷ René Descartes, *Méditations métaphysiques* [1641] (Paris : Garnier-Flammarion, 1979), p. 139.

Il manque à Edmond et à Richard, enfermés dans l'étroitesse d'une identité asservie à ses désirs maléfiques et dont le mode verbal privilégié est le monologue, ce que Andy Mousley a appelé la « transaction émotionnelle »¹⁸, c'est à dire ce rapport intersubjectif fondé non pas sur le désir de possession ou d'asservissement de l'Autre mais sur sa reconnaissance et son acceptation.

L'être et les passions

Au XVII^e siècle, les passions donnent lieu à de nombreuses controverses, tous les penseurs ne s'accordant ni sur la définition des passions ni sur la valeur à leur donner. Ceux qui se réclament du stoïcisme considèrent les passions comme mauvaises car elles perturbent l'âme, parfois même la salissent, pour d'autres au contraire, les passions ne sont pas pernicieuses en elles-mêmes, c'est leur excès qui est condamnable. Certaines passions sont même jugées positives, comme la honte ou la compassion. St Augustin l'avait déjà dit dans la *Cité de Dieu* lorsqu'il reprochait aux Stoïciens de ne pas savoir mettre en œuvre « cette sympathie du cœur »¹⁹ qui fait que l'on est touché par la souffrance d'autrui. Le terme « passion » apparaît très régulièrement dans le corpus shakespearien, (on en a repéré plus de 60 occurrences) rarement avec le sens du désordre ou de la perturbation de l'âme, plus souvent pour renvoyer au désir amoureux et aussi au chagrin, topique que Shakespeare décline dans son rapport à la question de l'être.

Permettez-moi de revenir quelques instants sur la scène de déposition de *Richard II*. Au moment où il se défait des oripeaux du pouvoir, Richard pleure et ses larmes, nous dit-il, effacent la sacralité de sa personne que lui avait conférée l'onction reçue le jour de son sacre :

Vois maintenant comme je vais me dépouiller :
Je retire ce lourd diadème de ma tête,
Ce sceptre incommode de ma main
[...]
De mes larmes, je me lave de l'onction sainte
De mes mains, je retire la couronne
De ma bouche j'abjure ma dignité sacrée,
De ma voix, j'annule tous mes serments de fidélité,
J'abdique toute pompe et toute majesté. (4,1,202-11)

Richard découvre que ce qui fonde son être maintenant c'est bien sa corporéité faite toute de chair et de sang. S'en est bien fini de la vieille dualité des deux du corps du roi, le corps physique et le corps mystique. Le corps mystique n'est peut-être qu'une illusion ou qu'une coutume, pour revenir une fois encore à Montaigne,²⁰ seul ne demeure, ou n'existe que le corps physique. L'on comprend pourquoi cette scène a été censurée jusqu'au 4^{ème} *quarto* paru en 1608. Les larmes ont aussi pour fonction de rediriger le regard de Richard vers l'intériorité de l'être et dévoilent alors dans un instant de révélation, un autre moi-même, logé dans les tréfonds du cœur.

C'est très vrai, mon chagrin est tout intérieur
Et ces formes externes de la désolation
Ne sont que les ombres du chagrin invisible
Qui fermente en silence dans l'âme torturée.
C'est là qu'en est la substance. (4,1,295-300)

¹⁸ Andy Mousley, *Re-Humansing Shakespeare* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007), p. 7.

¹⁹ Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, livre IX, V (Paris : Seuil, 1982), p. 379.

²⁰ Voir « De la coutume et de ne changer aisément une loy receüe, *Essais*, livre 1, chapitre xxiii.

La substance de l'être est dans la vie affective et le réceptacle de la vie affective est le cœur, comme on l'enseignait depuis Aristote. C'est bien le monde des passions, monde peut-être informe, préverbal en tout cas, qui authentifie le moi. De la passion à la compassion, il n'est qu'un pas, franchi par Coriolan dans la scène finale de la tragédie. Alors qu'il s'apprête à prendre les armes contre Rome, appuyé par son ennemi d'hier, Aufidius, devenu à présent son allié, sa mère, Volumnia, sa femme, Virgilia, et une chaste dame romaine, Valeria, viennent le supplier de renoncer à son projet. Cette ambassade de femmes dont le discours peine à faire fléchir Coriolan, s'agenouille devant lui et, dans un moment d'intensité dramatique très forte, Coriolan pleure, emporté par le tourment des émotions.

Je fonds et ne suis
Pas d'une argile plus ferme que les autres. Ma mère s'incline,
Comme si l'Olympe courbait sa tête suppliante.
[...]
Et, monsieur, ce n'est pas une chose aisée de faire couler
De mes yeux la sueur de la compassion²¹. (5,3,29-197)

Comme Richard, Coriolan fond dans ses larmes. Étonnamment la critique ne s'est pas intéressée aux larmes de Coriolan qui sont pourtant significatives : c'est tout d'abord l'illusion d'un être unifié, solide et intégral qui s'efface avec elles, c'est aussi l'expression que le corps et ses affects constituent bien l'identité de l'être. Les traités d'anatomie de l'époque moderne expliquaient la fabrication des larmes par un afflux de sang au cœur et un échauffement de la poitrine qui, par processus de distillation, transformait le sang en vapeur, laquelle montait jusqu'au cerveau pour finalement s'écouler par les yeux. Mais ils ajoutaient que les femmes sont plus enclines à la lacrymation que les hommes car elles ont le cœur plus tendre. Shakespeare se démarque clairement de cette lecture genrée des larmes pour suggérer que les frontières entre le masculin et le féminin sont plus poreuses que ce que la médecine de l'époque avançait. Les larmes de Coriolan traduisent une tendresse masculine qui conduit à repenser l'identité de l'être comme un nœud complexe où masculin et féminin se mêlent, non pas en se complétant harmonieusement comme dans le mythe de l'androgynie platonicien, mais dans une coexistence, une conjonction âpre, parfois rugueuse, voire dissonante. Quoi qu'il en soit, l'émotion de Coriolan le porte à la compassion qui permet de retisser un lien perdu avec ceux dont il s'était éloigné, sa mère, sa femme, son enfant et Rome tout entière. Qu'est-ce donc que la compassion sinon l'attention à l'autre ? Certes, les larmes et la compassion comme marqueurs d'identité charrient avec elles toute la tradition biblique dans laquelle baigne Shakespeare. On pense à propos de Coriolan à la sueur de sang versée par le Christ au jardin de Gethsémani, d'autant que la scène est marquée au sceau de la tentation : « Serais-je tenter d'enfreindre mon serment au moment même où je le forme ? » (5,3,20), se demande-t-il en voyant les trois femmes se présenter à lui. On pense aussi à la valeur pénitentielle des larmes de David dans les Psaumes et à sa tentative de rétablir l'union perdue avec Dieu. Mais si l'arrière-plan biblique est clair, il me semble pourtant que Shakespeare opère ce que l'on pourrait appeler une laïcisation de legs bibliques car sa vision du moi est, je crois, profondément ancrée dans le corporel et si un lien se retisse dans les larmes, il est moins avec Dieu qu'avec les hommes. Il y a chez Shakespeare comme un travail social de l'émotion, l'émotion est de l'ordre de l'intime, mais elle est aussi de l'ordre du relationnel ou du fraternel. Les drames de Shakespeare nous montrent que la conscience de soi, l'identité de l'être en fait, ne s'éprouve que par et dans une relation à l'altérité. Le moi sans l'autre serait orphelin et si cette relation se cimente par l'émotion, comme nous venons de le voir, elle se

²¹ *Coriolan*, p. 1313-1325.

construit aussi par le regard, comme dans le magnifique sonnet 24, adressé au jeune homme aimé.

Mon œil, jouant au peintre, a su graver la forme
De ta beauté sur la surface de mon cœur ;
Mon corps en est le cadre et soutient le tableau.
Le plus grand art du peintre est dans la perspective :
C'est de son point de vue qu'il faut contempler l'œuvre
Pour voir ta vraie image, évoquée par son art,
Exposée en mon sein ainsi qu'en une échoppe
Qui aurait pour vitrine les vitres de tes yeux²².

Le cœur du poète contient l'image du jeune homme perçue par les vitres que sont les yeux de l'amant. Le regard peint et l'image est un langage du silence. L'image peut être vraie, comme dit le poète, mais toute image est illusion, elle est immatérielle, voire insubstantielle. C'est dire que si le moi ne peut exister sans l'autre, il ne se fixe pourtant jamais, il ne se fonde jamais, il n'est jamais semblable à lui-même. Dans l'ouvrage sur Montaigne et Shakespeare auquel je faisais référence au début de cette analyse, Robert Ellrodt écrit que Shakespeare « se sent toujours emporté par le courant du temps »²³. Si c'est le cas, alors le moi est instable, fluctuant, inconstant. Shakespeare semble faire sienne la réflexion de Montaigne « Moy à cette heure et moy tantost, sommes bien deux ; mais, quand le meilleur ? Je n'en puis rien dire »²⁴.

À la grande interrogation du roi Lear qui, après avoir partagé son royaume, s'écrie « Qui peut me dire qui je suis ? » (1,4,230), Shakespeare n'apporte bien sûr pas de réponse univoque. Pour certains de ses personnages, le moi est une essence fabriquée par des discours préconstruits et des transmissions familiales. Pour d'autres, il est une instance plus complexe, un tissage, un rapiècement de facettes contradictoires, à l'image du costume bigarré du fou de cour, symbole d'une identité plurielle et insaisissable. Mais ce qui ressort des drames, c'est la prédominance du physique et de la vie du corps dans la constitution ou la construction du moi. Shakespeare ne s'accorde pas avec Pascal qui se demande où est le moi, puisqu'il n'est ni dans le corps ni dans l'âme, et affirme qu'il est « haïssable » car il est l'expression de l'amour-propre. Shakespeare n'est pas non plus platonicien puisque rien dans les pièces ne paraît indiquer que l'être serait contenu tout entier dans l'âme. Ceci ne signifie pas bien sûr que Shakespeare nie l'âme, vouloir faire de Shakespeare un matérialiste serait erroné. Le moi réside principalement dans l'expérience du sensible et n'advient, me semble-t-il, que dans l'ouverture à l'Autre. Mais chercher à circonscrire cet espace intérieur qu'est le moi relève de l'aporie, car pour citer Prospéro à la fin de *La Tempête*, à qui je laisse le dernier mot, « nous sommes faits de l'étoffe dont sont faits les rêves et notre petite vie est entourée de sommeil » (4,1,156-157).

²² Shakespeare, *Sonnets*, trad. Robert Ellrodt, in *William Shakespeare, Œuvres complètes* (Paris : Robert Laffont, 2002), p. 785

²³ *Montaigne et Shakespeare*, p. 57.

²⁴ « De la vanité », *Essais*, livre 3, chap. ix, p. 177.