

Biographie, génie et inspiration

Bernd Brackmann

Le 23 avril 1616, voici juste 400 ans, mourut le commerçant en céréales et immeubles de Stratford, William Shakespeare, jadis membre d'une troupe de théâtre à Londres et — prétendu — auteur des drames. Autrement qu'il n'était d'usage pour les poètes contemporains, il n'y eut à cette occasion aucun honneur public, ni article nécrologique et de lui seulement un testament, dans lequel furent réglées quelques affaires quotidiennes. Comme de sa mort, on ne tire de sa vie aucune indication d'un rapport entretenu par lui avec l'œuvre dramatique ou selon le cas les sonnets, dont la paternité lui fut attribuée — un mystère, qui est écarté lestement d'un revers de la main par beaucoup, mais qui a incité bien d'autres à entreprendre une recherche intense, qui ne resta pas sans succès. Dans *Die Drei*, on a déjà raconté et désigné comme contre-candidat prééminent à la paternité, Édouard de Vere, 17^{ème} comte d'Oxford (1550-1604), qui se trouve aussi au centre de la présente contribution¹. Aux exposés d'alors s'ensuivit dans les numéros suivants de *Die Drei*, un débat animé avec arguments et contre-arguments sur l'état des choses décrites. Dans celui-ci cela n'est pas censé être repris et l'état des faits ne sera pas exposé plus avant, mais on rappellera plutôt les questions posées aux sources mêmes de la création artistique — malheureusement largement négligées dans ce contexte. L'approfondissement de celles-ci approche encore de plus près le rédacteur de l'œuvre de Shakespeare.

À bon droit, Shakespeare est désigné comme un *génie*, un *poète* inspiré. Il est vrai que de tels concepts — comme bien d'autres — tombent dans la platitude avec le temps. Occupons-nous donc d'abord de la question de ce qu'on veut véritablement signifier ainsi et s'il existe une relation entre génie, inspiration et biographie d'un artiste, afin de poursuivre et débrouiller l'énigme de l'identité de l'auteur des œuvres de Shakespeare. À l'occasion, il ne s'agira pas de la découverte de la manière dont les choses se sont passées, mais au contraire d'une approche tâtonnante de l'être humain. Dans l'effort de démêler l'identité de l'auteur de cette œuvre, on rencontre sans cesse principalement la question de savoir s'il est important de connaître son identité et sa biographie — car finalement, sans cette dernière, les œuvres sont aussi à appréhender et à comprendre dans leur valeur propre. C'est naturellement juste. On peut généralement lire des œuvres littéraires et en parler, sans connaître à chaque fois pour autant la biographie de leurs auteurs ; éventuellement on ressent même la connaissance de la biographie comme faisant obstacle à un accès dépourvu de préjugés. Le lecteur peut tout d'abord éprouver directement les choses et il serait erroné, de rechercher en premier lieu des choses réelles, étant donné qu'un écrivain ne veut jamais raconter en se mettant en avant d'après des éléments biographiques.

Il est vrai que l'on développe le plus souvent, au moyen de la lecture, un intérêt pour l'être qui parle au travers de son œuvre, car il se produit pendant celle-ci — tout d'abord inconsciemment — une rencontre avec lui. De la perception de cette rencontre, surgissent de nouveaux aspects et on peut alors entrer dans une sorte de dialogue intérieur avec l'auteur, à savoir, lui faire face dans la lecture en l'interrogeant, en l'examinant avec soin, en acquiesçant, peut-être aussi en s'en distanciant. L'œuvre et les impulsions d'un auteur en deviennent ainsi peut-être encore plus profondément comprises. Des lecteurs « proéminents » ont tenté aussi un accès de ce genre. Ainsi Rüdiger Safranski écrit sur les lectures de Shakespeare chez Schiller : « Schiller voulut découvrir le poète dans l'œuvre, il voulut rencontrer *son cœur, réfléchir en sa compagnie sur son objet* [...] »².

Avec la découverte de la biographie, la manière individuelle de créer, les circonstances temporelles de l'époque et ainsi de suite, on conquiert en général une nouvelle image de l'auteur et de son œuvre et avec cela partiellement même, une nouvelle image du monde. D'après toutes les investigations sur les biographies d'artistes et au sujet de l'évolution historique de l'art figuratif, de la musique et de la littérature, on est sûrement autorisés à dire aujourd'hui que nous ne voulons plus renoncer à ces connaissances. Car peut-on comprendre totalement, par exemple, l'art de Goethe, Schiller, Hölderlin, van Gogh, Trakl, Kafka ou Celan, sans avoir reconnu comment s'interpénètrent l'une l'autre leur œuvre et l'histoire de leur vie ? Cependant, d'une manière singulière, en connexion avec Shakespeare

¹ Hanno Wember : *Sur la quête de la biographie de Shakespeare*, dans *Die Drei* 7/2007, pp.57 et suiv.

² Rüdiger Safranski : *Schiller ou la découverte de l'idéalisme allemand*. Munich 2004, pp.59 et suiv.

on recherche en premier lieu un savoir sur l'époque élisabéthaine et l'on rejette souvent la biographie de cette personnalité comme insignifiante.

Biographie et génie

Tentons donc d'éclairer plus précisément ce que peut signifier la biographie personnelle pour un artiste surtout. En font partie des données individuelles et générales comme sa langue maternelle ou la situation temporelle, la sorte et l'étendue de sa formation, les rencontres de sa destinée et les conversations, lectures, chances saisies et manquées, espoirs réalisés et déçus, secrets communiqués et passés sous silence, compréhensions ou manques de compréhension des contemporains et d'autres choses. La biographie est imprégnée de tout cela, mais aussi des actions et réactions d'un être humain, de ses dispositions et son attitude dans la vie — des facteurs qui se conditionnent réciproquement. Une biographie doit être comprise comme une *vie configurée* et ainsi comme une *manifestation* indirecte d'une entité humaine. Tout ce qui est ainsi désigné n'est naturellement pas dissipé lors d'un travail de création, la composition artistique ne prend pas naissance dans un espace vide. La biographie pour l'auteur, pour la concevoir une fois en image, est une carrière, à partir des blocs de laquelle quelque chose de neuf peut en être retiré. À l'occasion, la pierre peut être taillée avec peine ou bien tout tombe du ciel pour l'artiste ; il importe seulement de savoir si la forme est découverte qui est immanente à la pierre, à savoir le contenu profond de ce qui est éprouvé. Avec quelques droits, nous pouvons donc dire qu'il est unilatéral de ramener des œuvres d'art rien qu'en les dérivant de la biographie de l'artiste, mais il serait tout aussi erroné de tenir pour inessentiel ce qui a été éprouvé et souffert.

Que de ces « pierres » surgissent quelques choses de significatif, cela dépend de nombreux éléments : attention, perception subtile, capacité d'empathie, imagination, disposition à approfondissement, flair pour l'importance des événements du destin et pour les possibilités de développement des figures littéraires — tout cela sont des facultés, avec lesquelles des motifs sont organisés ou modifiés et de nouveaux accents sont donnés. Au moyen de ces dons, l'artiste crée des contextes d'action, qui émanent souvent d'événements extérieurs tout en pouvant aussi acquérir une indépendance vis-à-vis de ces derniers. Lors d'une grandeur saillante de ces dispositions et la survenue de l'inspiration, celui qui agit en créateur apparaît alors comme un *génie* (le concept « génie » peut caractériser aussi bien l'être humain qu'aussi sa faculté.) Un génie reconnaît et élargit les possibilités de son « matériau », il dispose librement et d'une manière propre, sur laquelle on ne peut se méprendre, des possibilités de métamorphoses de ses découvertes et instaure des relations inattendues.

Inspiration chez Shakespeare

« Inspiration » signifie « animation » ou « animer de son souffle ». Elle n'est donc pas la même chose que « l'intuition » — à traduire en « suggestion », laquelle est plutôt une relation immédiate à l'agir et à une certitude immédiate — mais elle est plus proche, au contraire, de l'*écoute subtile* du *se-laisser-dire-intérieurement*. On est foncièrement en droit ici de penser aux poètes des temps antiques qui laissaient intérieurement s'exprimer en eux une *muse* (Les deux épopées d'Homère commencement, par exemple, avec un appel à une muse, ou selon le cas une déesse). L'inspiration est comme un surgissement d'impulsions de domaines à peine visibles intérieurement et nous devons admettre parfois même qu'ils surprennent l'artiste lui-même de sorte qu'il les accepte comme appartenant à son essence et les ressent comme une réponse à l'atmosphère intérieure dans laquelle il baigne. Celle-ci peut ouvrir des portes intérieures, rendre saisissable des couches profondes du monde au premier plan éprouvable et faire naître de nouvelles images, tonalités ou créations de mots nouveaux. C'est seulement l'inspiration qui élève les dons, désignés plus haut comme des dons, au rang du génie.

Tout être humain peut avoir une impression approchant l'action de l'inspiration, non seulement lorsqu'il trouve beau un morceau de musique, une image, une œuvre littéraire, un paysage un visage humain, mais encore lorsqu'il se sent interpellé par lui et pense y effleurer un mystère — et qu'il veut en dire plus.

Autrement que la musique ou le milieu de mise en forme des arts figuratifs, la langue ou encore le médium de l'inspiration poétique, est disposée dans toutes nos capacités et beaucoup plus reliée au quotidien. Considérée au premier plan, elle est un élément de communication d'information et de description. Mais le poète y entre — comme tout artiste authentique vis-à-vis de son « matériau » — dans une relation qui peut lui être existentielle³, au moyen d'elle il manifeste sa profonde expérience du monde et de soi. L'inspiration orale laisse appréhender ses expériences intérieures ou extérieures, ses idées ou sentiments en mots, qui s'élèvent au-dessus de toute banalité et les font devenir prononçables de neuf — quoique pas toujours immédiatement compréhensibles. L'inspiration poétique peut naturellement aussi mener à la mise en forme idéale d'un déroulement d'action.

Avec un certain droit, on peut donc distinguer un art *réalisé* ou *inspiré* : l'art réalisé porte le caractère du personnel au premier plan, souvent aussi de l'enseignement ; dans l'art inspiré, au contraire l'artiste élargit et franchit les limites de son soi propre. Le britannique romantique, John Keats (1795-1812), appelle la disposition à s'ouvrir aux données de la vie et à s'en inspirer — existante presque infiniment chez Shakespeare — pour leur octroyer une expression individualisée dans un art au plus hautement langagier : une « aptitude négative »⁴. Shakespeare lui-même est comme retiré derrière son œuvre et il a donné l'espace à l'inspiration dans une vastitude d'âme incommensurable — dans une langue qui n'est pas substituable, dans ses profondeurs de contenus, dans sa matière de métamorphose ingénieuse et la vitalité de son caractère. Un poète qui se livre aux événements avec ce genre d'absence de recul, peut, il est vrai, en venir au danger de perdre de vue la préservation de sa propre existence.

Inspiration et biographie

En quoi ces approches d'une compréhension du génie et de l'inspiration peuvent-elles à présent contribuer, sous l'adjonction de connaissances biographiques, à la découverte de l'identité du poète dans le cas de Shakespeare ? Comme une preuve avancée que le comédien William Shakespeare est bien le poète des tragédies et comédies, on mentionne le fait que seul un homme ayant des expériences théâtrales a pu produire un art théâtral aussi grand. Rudolf Steiner voit cela de la même façon : « Un témoignage [...] en faveur de la paternité de Shakespeare sont ses œuvres elles-mêmes. Ses œuvres disent qu'elles ont été écrites par un homme qui connaissait le théâtre au plus précisément, qui avait la plus fine compréhension de l'effet de la dramaturgie [...] Il n'existe pas de drames de l'histoire de l'humanité qui sont autant pensés à partir du point de vue de la dramaturgie.⁵ » Manifestement, le problème de la paternité des œuvres de Shakespeare était connu de Rudolf Steiner, mais il ne réalisa pas de recherches à ce sujet et ne sut pas non plus, pour cette raison, qu'il n'y avait pas de preuves assurées que Shakespeare fût entré en scène principalement comme acteur ou eût arrangé des pièces lui-même ; car dans sa troupe de théâtre, il y avait diverses tâches pour les membres et pas seulement celles d'acteur. Des indications sur une activité d'acteur et de direction de groupes de scène, il en existe, par contre, pour Édouard de Vere, 17^{ème} comte d'Oxford. Si donc la proximité du théâtre, est acceptée comme un rapport biographique ou même carrément requise, alors nous sommes autorisés dans celui-ci, comme aussi sous une autre considération, à ne pas exclure ce rapport. Dans l'essai précis de Hanno Wember⁶, nous lisons la citation suivante de Steiner : « Avec Shakespeare nous ressentons qu'il se trouve à l'intérieur de ce qu'il éprouve et qu'il a lui-même tout vécu. » Ceci pourrait se rapporter aussi bien à l'abondance d'expérience intérieure qu'aux événements extérieurs. L'authenticité est un aspect conséquent des œuvres de Shakespeare et l'on admettra qu'une expérience

³ Du poète lyrique, Reiner Kunze (né en 1933) proviennent les lignes suivantes du petit poème *Poète en exil* qui laissent pressentir cette profonde relation : « Pourtant qui déjà sait / avec le mot s'en tenir à la vie... » (Reiner Kunze : *Vie de tout un chacun*, Francfort 1986, p.31) Le peintre Emil Nolde (1867-1956) ressentait : *Les couleurs m'étaient un bonheur. C'était comme si elles aimaient mes mains* » (http://www.nur-zitate.com/autor/Emil_Nolde).

⁴ Ainsi cité par Fred Dennehy : *Fin du roi Lear — ce qu'il reste* dans : *Die Drei* 1/2013 ;, p.22.

⁵ Ainsi cité chez Richard Ramsbotham : *Jacques 1^{er} (1566-1625) Inspirateur de Shakespeare et Bacon*, Bâles 2008, p.23.

⁶ Welber : *Sur la quête de ...*, p.59.

de vie authentique et une biographie en conformité avec cela doit exister, si la sensibilité de Steiner doit être acceptée comme pertinente. Cela étant, demandons-nous plus concrètement : Ne pût-il pas correspondre à la « capacité négative » de Shakespeare », aussi un désir d'alimentation de cette disposition et, s'ensuivant, une vie se dirigeant vers toutes les conjonctures impulsant une expérience ? Le poète pourrait-il avoir recherché une abondance d'expériences et d'intensités dans la mesure la plus grande et avoir disposé de ce qu'il a trouvé dans ses œuvres — au moyen de son génie dans le généralement humain apparenté ?

Procurons-nous donc à cet endroit un bref aperçu sur la vie de Édouard de Vere. Il fut imprégné d'une formation supérieure, d'une abondance d'expériences intérieures et extérieures ainsi que d'une forte association à la cour de la reine. Après la mort prématurée de son père, de Vere arriva comme pupille à la maison de William Cecil, 1^{er} baron de Burghley, le familier le plus intime d'Élisabeth 1^{ère} sous la supervision de laquelle, il devint l'une des personnalités les plus cultivées du royaume. En 1564, il reçut la licence de l'Université de Cambridge et en 1566, le titre de *Master* à l'Université d'Oxford, en 1567, il étudia le droit au Gray's inn. En 1571, il épousa la fille de William Cecil, Anne ; trois filles issues de cette union atteignirent l'âge adulte. Comme comte d'Oxford et Lord Great Chamberlain (deux titres hérités) il était membre de la haute noblesse et se chargea aussi à la cour de plusieurs fonctions. Rempli d'abnégation de Vere suivit, en outre — à l'encontre de toutes les règles de l'état civil — ses penchants pour le théâtre et la littérature, entretenit une troupe d'acteurs personnelle, monta lui-même sur scène en tant qu'acteur, fréquenta de nombreux poètes contemporains et les soutint à tous égards. Bien entendu, il ne dut pas être autorisé à publier les œuvres écrites par lui, car cela était — comme de monter sur scène d'ailleurs — « une grave violation du code de la cour pour un noble »⁷. Il voyagea en partie en mission diplomatique, en partie de sa propre initiative, en Hollande et en France, et pendant environ un an et demi en l'Italie. Si une participation urgemment souhaitée par lui à la guerre lui fut aussi empêchée, ses succès dominèrent pourtant, auxquels s'opposèrent assurément des empêchements de dettes et de funestes affaires de cœurs.

Un fait incontestable, c'est à présent qu'entre la vie agitée d'Édouard de Vere et les contenus souvent bouleversants des œuvres de Shakespeare, il y a de nombreuses concordances frappantes : une attaque de pirates sur le voyage de retour d'Italie en Angleterre, comme cela apparaît aussi dans *Hamlet* ; la ressemblance entre Polonius dans *Hamlet* et William Cecil, le beau-père de de Vere ; un combat de rue, comme au commencement de *Roméo et Juliette*, provoqua la paralysie de sa jambe et beaucoup d'autres choses⁸. Hanno Wember focalise l'attention sur le caractère ardent et effréné de de Vere : « Non sans confusion, on ressent que l'innocence de la femme accusée d'infidélité lui est adressée au fond par la jalousie de l'homme — un thème qui traverse de nombreux drames de Shakespeare, au plus fortement dans *Othello* et dans les *Contes d'hiver* —, un thème qui traversa douloureusement toute la vie de de Vere.⁹ » Tout cela laisse deviner une vie vécue dans sa plus grande intensité. Au travers du tapis d'images de cette biographie, devient visible une aspiration à l'ouverture du soi individuel au monde entier, à vivre à fond toutes ses aptitudes — mais nous en voyons aussi la virulence émotionnelle comme les ombres projetées des bouleversements et doute.

Nous voulons nous concentrer à présent sur un domaine central de l'œuvre de Shakespeare, qui nous mènera au *noyau des communautés* entre vie et œuvre. Telle une pression émergeant de l'intériorité la plus profonde, la question de l'être et de l'apparence [de l'être, *ndt*], du « *to be or not to be* », du sens et de l'absence de sens, parcourt toute l'œuvre de Shakespeare. Dans les comédies, elle vient à notre rencontre, pour ainsi dire rehaussée dans la légèreté, dans le va et vient entre réalité et rêve, confondre et connaître, gravité et jeu. Comme un caractère insondable inéluctable de la vie, elle vient à notre

⁷ À l'endroit cité précédemment, p.60.

⁸ William Farina, par exemple, montre les nombreuses relations avec la vie de de Vere dans tous les drames de Shakespeare. *An Oxfordian Reading of the Canon* Jefferson / N.C. 2003.

⁹ Wember : *En quête de...*, p.59.

rencontre, par exemple, chez le *Roi Lear*. Nous nous rattachons, dans la considération plus détaillée qui suit, de la dernière scène du *Roi Lear*, à l'interprétation de Fred Dennehy (voire la note 4), mais tout en suivant encore une autre trace.

L'exemple du *Roi Lear*

Le Roi Lear a tout perdu : son royaume et tous ses proches, dont la mort de sa fille Cordélia lui pèse au plus grièvement. Lear meurt en sachant qu'il a manqué et méconnu profondément et d'une manière coupable, un amour authentique. Comparons carrément ces « cinq minutes de la plus émouvante épouvante de l'histoire de la littérature »¹⁰ avec la scène la plus tragique de l'œuvre goethéenne, celle de la prison, à la fin du *Faust*. La tragédie de la première partie. Marguerite, l'amante de Faust, s'est chargée de la culpabilité la plus grave dans la mort de son frère et de sa mère ; presque folle, cherchant l'expiation, elle refuse une évasion de son cachot et va à la rencontre de son jugement dans l'espoir de l'appui céleste. Goethe laisse Méphisto interpréter l'événement dans son sens : « Elle est jugée ! », et pourtant cette fin subit un revirement, car provenant de l'invisible, une voix se laisse retentir : « Elle est sauvée ! ». La gravité de la situation est ainsi en partie supprimée, le caractère définitif de la passion est nié. (Le « modèle » de Goethe pour le jugement de Marguerite fut l'infanticide Susanna Margaretha Brandt, qui fut pendues à Francfort. La configuration littéraire de Marguerite est empruntée à Ophélie dans *Hamlet*, elle a inspiré Goethe comme l'histoire du docteur Faust).

Autrement que chez Goethe, l'expérience de la culpabilité et de la passion est si surpuissante chez Shakespeare, qu'on ne peut penser à aucune autre issue. L'identité et l'existence de Lear, l'ordre prétendu du monde et son rapport à lui, se dissolvent. D'une manière surprenante, Fred Dennehy peut aussi dire, cependant, qu'il a « vu au moins une demi-douzaine de [...] réalisations du *Roi Lear* ». Et constamment, le public abandonne le théâtre, abasourdi, voire même détruit jusqu'au sol. Mais il se présente dans le même temps un enthousiasme infaillible. Le spectateur est éveillé dans le domaine de son âme — des domaines originels —, qu'il n'avait à peine jamais touchés »¹¹. Si le caractère insondable de l'existence, aussi individuellement, apparaît si authentiquement humain dans la perfection de la langue, cela renvoie au fait que l'auteur l'a éprouvé et doté de la vertu de le mettre artistiquement en formes. Dans la formulation littéraire la plus haute de l'épouvante, celui-ci semble être maîtrisé, nous ressentons une élévation de la certitude d'être. Ici l'art littéraire de Shakespeare est à vivre comme saisissant — au véritable sens du terme — pas la moindre trace de notion idéellement construite ne vient troubler la puissance d'expérience et d'inspiration.

Édouard de Vere, comme candidat

Est-on en droit de présumer que précisément l'authenticité et la profondeur chez le *Roi Lear*, ne se trouvent pas en opposition avec la biographie de l'auteur et que cette œuvre, selon toute apparence, et aussi les autres drames souvent insondables, n'ont pas été créés indépendamment d'expériences personnelles, mais plutôt qu'il y a une marque commune de la biographie et de l'œuvre ? Cela étant demandons-nous à présent, en les tirant de la biographie de de Veres, carrément à l'inverse — en complétant et répondant indirectement, avec cela, à notre interrogation ci-dessus : dans la quête de l'abondance d'expérience un geste de vie ne devient-il pas visible qui ressemble à cette « aptitude négative », ainsi désignée par John Keats, alors que si dans la création artistique, le merveilleux devient possible, dans la vie il peut venir mettre en danger le terrain solide de l'existence ?

Naturellement Goethe avait aussi, comme de nombreux grands artistes, cette « aptitude négative » jusqu'à un certain degré, mais dans la vie elle était contenue au moyen d'une autre aptitude, qu'il déclare avoir héritée de son père celle-là :

¹⁰ Dennehy : *Fin du Roi Lear...* » p.20.

¹¹ À l'endroit cité précédemment, p.21.

Du père, j'ai reçu la stature,
De sérieusement la vie mener
De petite-mère, la joviale nature
Et le plaisir de bavarder...¹²

« De sérieusement mener la vie » — c'est poursuivre des objectifs proportionnés et de vivre à fond des inclinations circonspectes, en manifestant des facultés avec un maintien au renoncement aux influences extérieures comme intérieures, qui peuvent ébranler la conviction ou mettre en danger. De Vere n'avait assurément pas du tout cette faculté, car il s'exposait à toutes les expériences jusqu'à la plus extrême. Sa fin de vie, en 1604, est même obscure, un suicide n'est pas totalement à exclure¹³. De Vere avait conservé sa propre fortune, il vivait du soutien de son épouse et d'un subside annuel de la cour, il avait encore seulement quelques amis et était partiellement paralysé, après une blessure à la suite d'un combat. Il se peut qu'il se fût senti comme réprouvé, comme quelqu'un ayant trébuché. À cet égard, il ressemble donc au roi Lear.

Nous devons nous garder d'une clarification exclusive de l'œuvre de Shakespeare à partir de la biographie, mais pas de ne pas voir la proximité frappante du geste de base de la vie d'Édouard de Vere envers le noyau des drames et des sonnets de Shakespeare. Ouvrons notre sensibilité réceptive à l'essence d'un auteur, qui n'a pas disposé des observations seulement dans ses œuvres, mais impitoyablement aussi, son expérience personnelle !

Une remarque au sujet de la disposition des faits est nécessaire à cet endroit, pour ne pas laisser la profondeur des réflexions se glisser de côté par des contre-preuves extérieures apparemment évidentes. Contre la paternité de de Vere, l'argument présumé le plus percutant est fréquemment mentionné que *La tempête* est censée avoir surgi seulement sept ans après sa mort. Cette vision repose sur de fausses interprétations d'aspects particuliers de ce drame. Le récit de William Strachey au sujet d'un naufrage auprès des Bermudes en 1609, est avancé pour justifier une désignation de ce groupe d'îles, au moyen de l'esprit aérien Ariel dans la *Tempête*. Or il est vrai que ce récit ne fut imprimé qu'en 1626 — et donc dix ans après la mort de William Shakespeare —, et donc il ne pouvait qu'à peine lui être connu. En sus, les Bermudes étaient déjà connues au 16^{ème} siècle, comme un lieu de danger et redouté des gens de mer, ce qui était généralement connu par contre ; en outre, la déclaration d'Ariel ne se réfère absolument pas au lieu de son séjour. « Des détails concrets, si le mot « concrets » est à sa place ici, proviennent en plus du récit de la tempête, dans les *Actes des Apôtres*, ou c'est l'Apôtre Paul lui-même qui essuie un naufrage, lequel est dans l'ensemble, en tant que texte source pour la tempête, beaucoup plus approprié que le récit de Strachey.¹⁴ »

Shakespeare, Bacon et Marlowe

Existe-t-il des aspects comparables dans la vie et l'œuvre des autres candidats à la paternité d'auteur, qui pussent former une telle correspondance ? Nous voulons à cet égard examiner les trois plus importants : William Shakespeare de Stratford-on-Avon (1564-1616), le scientifique de la nature Francis Bacon (1561-1626) et le poète Christopher Marlowe (1564- env.1593). À partir de tout ce que

¹² Johann Wolfgang von Goethe: *Oeuvres* Édition d'Hambourg, vol.; I, Munich 1980, p.320.

¹³ Robert Detobel développe cette éventualité en tâtonnant, mais non sans indications clefs dans *Shakespeare se donna-t-il la mort?* dans *Neue Shake-Speare Journal* Vol. 9, Buchholz in der Nordhaide 2004, pp.83 et suiv.

¹⁴ Walter Klier : *Le cas Shakespeare*, Buchholze in der Nordheide, 2004, pp.104 et suiv. La chronologie officielle des œuvres de Shakespeare repose dans l'ensemble seulement sur des présomptions. Prouvées sont les dates de représentation, mais pas les dates de création des pièces. Le *Roi Lear* devrait certes être un des derniers drames, mais une œuvre carrément publiée dans laquelle l'année 1606 est propagée comme celle de sa naissance, est en tout point réfutable (voir James Shapiro : *The Year of Lear. Shakespeare in 1606*, New York 2015). Des preuves de l'impossibilité de défendre la chronologie officielle des œuvres se trouve, outre chez Walter Klier par exemple, aussi chez Robert Detobel : « *Une chronologie ! Une chronologie ! Mon cheval pour une chronologie !* », dans *Neues Shake-Speare Journal*, Vol. 2, Buchholz in der Nordheide 1998, pp.81 et suiv.

nous connaissons sur le commerçant de Stratford, William Shakespeare, nous retirons l'impression d'un être humain qui suivit, avant tout sur le point de vue extérieur, les opportunités de la vie lui promettant la réussite. Il quitta l'école à 15 ans, se maria tôt, devint le père de trois enfants (en cela semblable à Édouard de Vere) et déménagea de Stratford à Londres où il devint membre d'une troupe théâtrale. Il y acquit des parts au *Globe Theatre* et en arriva à réaliser diverses affaires qui lui firent gagner de l'argent de sorte que dès 1597, à l'âge de 33 ans et quelques 17 ans avant sa mort, il fut en mesure d'acheter une élégante maison à Stratford pour sa retraite. Cette évolution, allant du petit propriétaire citadin au gros bourgeois satisfait, est en totale opposition à la vie de de Vere. Où est donc le contenu devenue la substance même du trésor d'expériences dans la vie de Shakespeare ? Son testament, une série de stipulations pénibles sur le partage de ce qu'il possédait (par exemple son « second lit » destiné à son épouse), éveille une impression de superficialité. De sa vie nous disposons exclusivement de documents ou de justificatifs quotidiens, ne manifestant aucune espèce de rapport avec une œuvre littéraire. Jusqu'à présent il ne se présente pas de motif forçant à croire qu'il y eût quelque chose d'autre à découvrir allant au-delà. Aussi cela reste-t-il un expédient de se représenter que Shakespeare, avec des yeux particulièrement ouverts, se fût promené de par le monde (Londres et Stratford) et eût reçu ainsi des impulsions pour son œuvre purement à partir de l'observation.

Le scientifique de la nature, Francis Bacon dispose naturellement, pour sa part, de la dimension culturelle, comme cela est documenté dans l'œuvre de Shakespeare. Cela ne résout nonobstant pas toute l'énigme. Une indication, à prendre très sérieusement en compte, à l'encontre de sa paternité a été donnée déjà par *Sir Conan Doyle*, l'auteur des romans de Sherlock Holmes. Dans son poème *Shakespeare's exposition*, il laisse à Shakespeare l'affirmation que Bacon eût rédigé son œuvre, refusée parce que de moindre qualité que les propres écrits de Bacon¹⁵, que Doyle, quant à lui ne trouve ni inspirée ni géniale. Ce serait absurde de penser qu'un génie pût ou voulût un oeuvre estimable et une autre moins significative et cela jaillissant pour ainsi dire selon une production oscillant entre quotidienneté et inspiration. Même si les œuvres sont « sorties de sa plume », cela ne signifie pas qu'un auteur puisse allumer et éteindre sa participation intérieure. En outre, on est en doit de se demander si un scientifique comme Bacon eût pu s'abandonner à des abîmes de l'âme ou à un monde rempli de sorcières et d'autres êtres absolument non perceptibles par les sens, tels qu'ils sont représentés dans le *Songe d'une nuit d'été*. La dernière prouesse de sa vie fut de prouver qu'un poulet dans un état congelé conserve plus longtemps, ce pourquoi dehors, dans le froid de l'hiver, il en avait farci un avec de la neige. Par cette action orientée dans une mesure particulière sur le monde extérieur, il contracta une inflammation pulmonaire dont l'évolution le conduisit directement à la mort.

Et Christopher Marlowe ? Il n'est pas aisé de trouver une réponse chez lui. Quant à savoir s'il fut effectivement assassiné dans une auberge ou bien s'il se déroba à une menace de plainte sanctionnée éventuellement par la peine de mort, au moyen d'une manœuvre de mystification, cela doit rester ouvert. Cela laisse apparaître beaucoup de choses. On peut céder à de nombreuses interrogations isolées, par exemple, celle de savoir si les œuvres de Marlowe adoptent déjà une tendance en direction de celles de Shakespeare — présumées ayant apparu postérieurement. De nombreux lecteurs ressentent qu'en dépit de maintes ressemblances, le style de Marlowe en est tout autre que dans celles de Shakespeare. Ainsi les jeux de mots en sont absents, qui constituent pourtant une qualité bien définie de l'inspiration de notre auteur. Sur le plan du réel, on ne doit pas ne pas voir non plus que les œuvres précoces de Shakespeare ont paru avant le décès de Marlowe et que les œuvres de ce dernier furent aussi publiées sous son nom après sa disparition. Ici il n'y pas de rattachement direct, comme cela est volontiers affirmé par les Marlowiens, mais plutôt les deux œuvres existent l'une à côté de l'autre. Il faut se demander en plus, si quelqu'un éyant échappé à la mort qui le menaçait, commençât aussitôt,

¹⁵ Cité d'après Ramsbotham : *Jacques I^{er} ...*, pp.147 et suiv.

sous un nom d'emprunt, à produire et publier d'autres pièces de théâtre, ce qui serait éventuellement équivoque ; cela n'est pas très vraisemblable.

Considération finale

Alors qu'avec les autres candidats nous ne pouvons construire de liaison entre la vie et l'œuvre sans rencontrer quelques invraisemblances, nous découvrons dans le chemin d'évolution d'Édouard de Vere quelques éléments qui à l'œuvre de Shakespeare s'adapte comme une clef à sa serrure. Avec une grande vraisemblance, nous devons pour cette raison répondre à la question de la manière suivante : La profondeur et l'authenticité que nous ressentons chez *Le roi Lear*, les autres drames et dans les sonnets, proviennent tout particulièrement d'une vie qui fut marquée par le désir d'expériences existentielles ainsi que par un don de soi inconditionnel à celles-ci et conformément à cela, à partir d'une attitude de vie et de création qui ouvrit un espace aux plus profondes inspirations, lesquelles s'y précipitèrent. La volonté de briser l'apparence dans les expériences vécues intérieurement et extérieurement a imprégné le caractère abyssal et la plénitude d'âme de ces œuvres. Ainsi pouvons-nous reconnaître dans les œuvres de Shakespeare *un des, si pas le premier des artistes modernes*, qui lutte pour son existence, puisque l'art est pour lui une possibilité d'expression de soi, mais pas toujours avec la possibilité de le mettre en harmonie avec la vie.

Die Drei, 4/2016, pp.41-52.

(Traduction Daniel Kmiecik)

Bernd Brackmann, est né en 1957 à Bielefeld. Études dans les spécialités de la germanistique, le latin et l'art ; formation d'enseignant Waldorf à Mannheim. Travaille comme enseignant et donne des soins aux personnes âgées, depuis 2003, activité dans les mesures prises en faveur de la formation professionnelle pour les adolescents et jeunes adultes — contact : brendan777@web.de