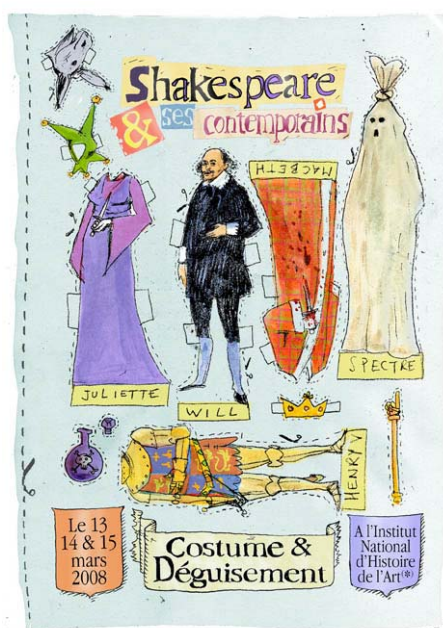


# Costume et déguisement dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains



actes du Congrès

organisé par la

**SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE**

les 13, 14 et 15 mars 2008

textes réunis par

**Pierre KAPITANIAK**

sous la direction de

**Jean-Michel DÉPRATS**

COUVERTURE :  
Edouard Lekston,  
*William en carton et ses habits à découper*, 2008  
edlek@free.fr

conception graphique et logo  
Pierre Kapitaniak

© 2008 Société Française Shakespeare  
Institut du Monde Anglophone  
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle  
5 rue de l'École de Médecine  
75006 Paris  
[www.societefrancaiseshakespeare.org](http://www.societefrancaiseshakespeare.org)

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous les pays

## « SO ALL MY BEST IS DRESSING OLD WORDS NEW<sup>1</sup> » : L'ART DE SHAKESPEARE DANS LES *SONNETS*

Mireille RAVASSAT

Plus discrète que les images d'inspiration végétale, financière ou judiciaire, par exemple, la métaphore du costume, assortie de son corollaire thématique, l'attrait fallacieux des cosmétiques comme déguisement, constitue une trame essentielle pour la compréhension des *Sonnets* de Shakespeare, notamment le thème de la réalité opposée aux apparences. Le présent développement s'attache à explorer les niveaux de lecture suivants : l'estime de soi dans une perspective individuelle et collective ; la vision du jeune dédicataire, à l'instar de la forme sonnet elle-même, comme palimpseste paradoxal au confluent de la création et de la réécriture ; l'élaboration d'un nouveau système stylistique puisant aux sources mêmes de la tradition, comme le démontre le sonnet 76, véritable manifeste poétique de Shakespeare, où l'auteur définit la mission qu'il s'assigne. De « vers nombreux et neufs » (sonnet 17, vers 6) en vers qui « ont perdu toute grâce » (sonnet 79, vers 3), Shakespeare laisse l'authenticité de sa voix personnelle affleurer sous les habits de la fiction et du style.

*Although definitely a less obtrusive metaphorical network than, for instance, the vegetal, financial or judicial clusters of imagery, the costume imagery and its counterpart, the falsity of cosmetics construed as a disguise, inform Shakespeare's Sonnets and provide one of their eminent themes, namely the deception arising out of appearances. The present contribution offers to probe into such related multilayered issues as the delineation of the locus of self-esteem, whether a solipsistic or communal business, the vision of the young man as the only worthy palimpsest of secular beautiful forms, being the eternally worthy « ornament », the necessary discrepancy in all art forms between expressive spontaneity and technical representation, an issue tackled in sonnet 76, Shakespeare's poetic manifesto. There is no such thing as new words whatever the lexicon available, but the writer's mission is « dressing » them « new », that is devising an altogether new system of sense and sound. Now whether the poet-speaker makes himself « a motley to the view » (110) or merely puts on « garments » « new-fangled ill » (91) rather than a lasting livery, his aim is to make his readership attuned to the everlasting music of art despite our « muddy vesture of decay » (The Merchant of Venice v.i.64).*

**B**ien moins présente dans les *Sonnets* de Shakespeare que les comparaisons végétales, juridiques ou financières par exemple, la métaphore du costume et ses déclinaisons symboliques, de l'habit d'apparat aux haillons, est telle cette tenue dérobée au regard, au sonnet 52, pour laquelle seules des occasions exceptionnelles nécessitent le « déploiement » de sa « splendeur captive » (vers 12) :

So is the time that keeps you as my chest,  
Or as **the wardrobe** which **the robe** doth hide, (9-10)

Ainsi le manque se mue-t-il en plénitude.

Plutôt rare, et donc non galvaudée, néanmoins *topos* élisabéthain par excellence, la métaphore du costume offre une piste

---

<sup>1</sup> Sonnet 76, vers 11. Édition utilisée : éd. Katherine Duncan-Jones, Londres, The Arden Shakespeare, 2005.

essentielle à la compréhension de cette œuvre protéiforme et mystérieuse.

La présente étude s'attache, dans un premier temps, à démontrer comment le trope du vêtement fournit la texture de débats philosophiques et éthiques et, dans un deuxième temps, comment ce même trope fait se révéler le jeune dédicataire, à l'instar de la forme sonnet elle-même, comme palimpseste de l'écriture de tous les temps et ouvre, dans une dialectique de l'ancien et du contemporain, des perspectives toujours renouvelées dans le domaine de la création littéraire. La traduction française des fragments de *Sonnets* étudiés est celle de Robert Ellrodt<sup>2</sup>.

\*\*\*

Dans le sonnet 98, le poète s'attarde sur le thème de l'absence, de la séparation amoureuse, qui l'a tenu loin de l'ami. Les charmes printaniers ne sont que le pâle reflet de l'aimé absent. Il ne reste plus aux yeux du poète qu'une allégorie impalpable d'avril paré comme un beau jeune homme :

From you have I been absent in the spring,  
When **proud pied** April, **dressed in all his trim,**  
Hath put a spirit of youth in everything, (1-3)

Avril, malgré ses atours chamarrés, laisse le poète désespérément seul à ses tristes pensées.

Le *topos* du cycle des saisons, terrain métaphorique d'élection pour les poètes, est déjà présent au sonnet 18. Ce poème sur la finalité de l'art prend comme point de départ une comparaison apparemment fantaisiste et légère : « Shall I compare thee to a summer's day ? » pour aboutir à une réflexion sur l'éternité que procure l'écriture, une éternité au demeurant paradoxalement transitoire, enserrée dans une pérennité humaine. Dans ce sonnet construit sur une série de contrastes, le poète examine l'aspect éphémère des choses terrestres, le tout s'enchaînant à un rythme implacable. Ainsi va le cours des choses, de l'éclat au ternissement, de l'apparat au dépouillement :

---

<sup>2</sup> Robert Ellrodt, in *William Shakespeare Œuvres Complètes*, édition bilingue, Poésies, « Sonnets », Paris, Robert Laffont, 2002.

Sometime too hot the eye of heaven shines,  
 And often is his gold complexion dimmed ;  
 And every fair from fair sometime declines,  
 By chance, or nature's changing course, **untrimmed** : (5-8)

« Ton amour m'est plus cher qu'une haute naissance, / Plus précieux que richesse ou somptueux habits » (« prouder than garments' cost »), clame le poète au sonnet 91, vers 10, soulignant ainsi l'intensité d'un sentiment qui transcende la splendeur allégorique et printanière du sonnet 98, tout comme la notion d'anéantissement programmé de toute entreprise humaine, matière du sonnet 18. L'amour que le poète porte au jeune dédicataire se joue de l'inanité des dernières modes vestimentaires clinquantes, arborées avec orgueil par certains :

Some glory in their birth, some in their skill,  
 Some in their wealth, some in their bodies' force,  
 Some in their **garments**, though **new-fangled ill**, (1-3)

Dans cette épître morale et satirique, où le poète épingle le catalogue des humeurs et des vanités, notamment les « habits (neufs mais de mauvais goût) » (vers 3) et se place au dessus de la mêlée, clamant haut et fort son amour, l'argumentation choisie fait songer à celle du choix platonicien du spirituel sur la matérialité. Or, les sonnets 129 et 147 sont là pour nous le rappeler, le poète ne sacrifie jamais la dimension incarnée et érotique de son attachement amoureux à la spiritualité, mais n'endosse-t-il pas à son tour une livrée tout aussi empreinte de vanité ? D'une façon typique et récurrente, le discours sur essence et apparence se trouve alors sapé à la base. La réalité du sentiment affleure sous l'habit du débat éthique.

Dans le sonnet 66, en revanche, le ton de l'épître morale ne se dément pas :

Tired with all these for restful death I cry :  
 As to behold desert a beggar born,  
 And needy nothing **trimmed in jollity**, (1-3)

L'auteur se livre également à un catalogue raisonné ; cette fois-ci, dans un développement qui rappelle fortement les arguments d'Hamlet en faveur du suicide, il dresse la liste des fléaux de la société qui lui feraient volontiers choisir un monde meilleur. Mais alors que le Prince du Danemark redoute de s'embarquer pour le territoire dont nul voyageur ne revient, le poète du sonnet 66 renonce à quitter le monde

des vivants car cela signifierait se séparer inéluctablement de l'aimé. Parmi les fléaux incriminés, le poète dénonce, au vers 3, « needy nothing trimmed in jollity » glosé par Stephen Orgel comme « a worthless nobody adorned with finery<sup>3</sup> ». Le poète stigmatise « [l']indigne nullité pompeusement parée », les apparences fallacieuses qui donnent du crédit à des non-entités.

La rhétorique de l'apparat trouve son contrepoint naturel dans l'idée du dépouillement déjà mentionnée à propos du sonnet 18. Mais, c'est dans les sonnets 2 et 26 que cette dialectique s'exerce pleinement. Dans le sonnet 2 de la série de poèmes où Shakespeare nous livre sa réécriture sécularisée de l'injonction biblique à la procréation, il insiste également sur les ravages perpétrés par le passage du Temps qui n'épargneront pas l'ami :

When forty winters shall besiege thy brow,  
And dig deep trenches in thy beauty's field,  
Thy youth's **proud livery**, so gazed on now,  
Will be a **tattered weed** of small worth held : (1-4)

Le sonnet 2 explore la notion d'estime de soi dans une perspective individuelle et collective. Seul le fait d'engendrer peut permettre au jeune dédicataire d'échapper au regard désapprobateur de la société. Le poème se déploie selon un schéma métaphorique des plus élaborés mêlant images végétales, vestimentaires et financières. Les ravages du Temps transformeront en « haillon » « sans valeur » « le fier habit de [...] jeunesse » de l'ami, jadis « tant admiré ». Enfin, ainsi que le soulignent John Kerrigan<sup>4</sup> et Stephen Booth<sup>5</sup>, Shakespeare relie les acceptions botanique et vestimentaire du vocable « weed » par le biais d'un jeu de mots. On retrouve d'ailleurs le même cas de polysémie au vers 12 du sonnet 94 : « The basest weed outbraves his dignity ».

Dans le pendant du sonnet 2, le sonnet 26, premier véritable discours épistolaire, le poète revêt le masque du vassal soumis aux désirs de son suzerain et présente son amour sous les traits d'un vagabond en guenilles que l'intervention de sa bonne étoile vient vêtir d'habits neufs :

<sup>3</sup> *The Sonnets*, éd. Stephen Orgel, The Pelican Shakespeare, Penguin Books, 2001.

<sup>4</sup> *The Sonnets and A Lover's Complaint*, éd. John Kerrigan, Penguin Books, 1986.

<sup>5</sup> *Shakespeare's Sonnets*, éd. Stephen Booth, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000 (1977).

Till whatsoever star that guides my moving  
 Points on me graciously with fair aspect,  
 And puts **apparel** on my **tattered** loving, (9-11)

Ce poème, comme bien d'autres, recycle des *topoi* littéraires, d'abord celui de l'amour courtois avec l'image du vassal, et aussi celui, contemporain de Shakespeare, selon lequel les « mots sont les habits de l'esprit ». En d'autres termes, le poète-narrateur n'a pas assez de talent (cf. « wit » au vers 4) pour lui-même revêtir son amour d'une livrée splendide qui le rendrait digne de son seigneur et maître. Mais, ainsi que le souligne Helen Vendler, le lien qui unit les sonnets 2 et 26 signale un retournement ironique :

the speaker who predicted that the beloved's youth would become "a *tottered* weed of small *worth* held" (sonnet 2) has now, in the abjectness of love, become *unworthy* of respect himself because of his "*tottered* loving", looking to a better fortune to enable him to raise his head<sup>6</sup>.

Le sonnet 67, pour sa part, poursuit l'exploration de la notion d'estime de soi dans le regard de la société :

Ah, wherefore with infection should he live,  
 And with his presence grace impiety,  
 That sin by him advantage should achieve,  
 And **lace itself** with his society ?  
 Why should false painting imitate his cheek,  
 And steal dead seeming of his living hue ?  
 Why should poor beauty indirectly seek  
 Roses of shadow, since his rose is true? (1-8)

Ici le poète présente le jeune homme comme une relique vivante d'un âge d'or bien révolu. Ce dernier incarne à lui seul ce que furent jadis la beauté et la vérité. Le poète commence par blâmer l'ami pour ses fréquentations peu recommandables mais ne tarde pas à stigmatiser les piètres attraits artificiels de ses comparses qui, par des « roses d'apparence » (vers 8), singent la beauté naturelle du jeune dédicataire. Au contact de ses mauvaises fréquentations, le jeune homme corrompt sa vertu naturelle et, dans un mouvement de chiasme, ces gens de mauvaise vie « de sa compagnie [se font] un ornement » (vers 4), parant de dentelles leur dépravation.

Le sonnet 68 poursuit l'argument du sonnet précédent :

<sup>6</sup> Helen Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge (Mass.), the Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 150.

Thus is his cheek the map of days outworn,  
 When beauty lived and died as flowers do now,  
 Before these bastard signs of fair were borne,  
 Or durst inhabit on a living brow ;  
 Before the golden tresses of the dead,  
 The right of sepulchres, were shorn away,  
 To live a second life on second head ;  
 Ere beauty's dead fleece made another gay :  
 In him those holy antique hours are seen,  
 Without all ornament, itself and true,  
 Making no summer of another's green,  
**Robbing no old to dress his beauty new ;**  
 And him as for a map doth nature store  
 To show false art what beauty was of yore.

La beauté naturelle du jeune homme transcende la beauté factice que procurent les cosmétiques, corollaire du déguisement vestimentaire. Le sonnet 68, tout comme le 67, apparente le jeune dédicataire à une incarnation vivante de l'âge d'or. L'octave du poème débute avec deux vers qui célèbrent l'épanouissement de la beauté naturelle à l'âge d'or par analogie au flétrissement des fleurs, donc au cycle naturel du royaume végétal (vers 1 et 2). Du vers 3 au vers 8, le poète dénigre les errements de son époque, en particulier les « agréments bâtards » que constituent les cosmétiques, et la mode absurde qui veut que l'on dépouille les tombeaux pour s'emparer de la chevelure des morts et confectionner des perruques « [q]ui de la toison morte emprunte[nt] la beauté » (vers 8). Le poète se veut ici le satiriste sans complaisance de la dégradation des mœurs, « a satire to decay », comme il dit de lui-même au sonnet 100, vers 11. Quant au jeune ami, il demeure « l'emblème », pour reprendre le terme de Robert Ellrodt (cf. vers 1 et 13) de la beauté authentique qui n'a nul besoin d'emprunt afin d'habiller ses attraits de neuf : « Robbing no old **to dress** his beauty **new** » (vers 12).

Le sonnet 110 est le premier d'une série où le poète s'accuse de trahison. Il avoue avoir été infidèle au bien-aimé mais cet éloignement lui a donné un regain de jeunesse et a paré l'objet de ses attentions de traits plus divins encore. Ici le poète endosse le déguisement bigarré d'Arlequin :

Alas, 'tis true, I have gone here and there,  
 And made myself **a motley** to the view,  
**Gored** mine own thoughts, sold cheap what is most dear,  
 Made old offences of affections new. (1-4)

« Motley » désigne l'habit que portait le bouffon et, par transfert métonymique, le bouffon lui-même. Selon toute probabilité Shakespeare fait allusion à son propre métier d'acteur mais avant tout, métaphoriquement parlant, sa *persona* fictionnelle fait référence à son inconstance et au ridicule auquel il s'est exposé aux yeux de la communauté. Le terme « gored », quant à lui, est polysémique. Il s'agit ici d'un godet, autrement dit pièce triangulaire dans un vêtement. L'idée est que le poète a formulé des lambeaux de pensées dans un discours déstructuré.

Le sonnet 22 quant à lui reprend le *topos* pétrarquiste de l'échange des cœurs. Le poète et le jeune homme ont ainsi scellé un pacte d'amour indissoluble :

For all that beauty that doth **cover** thee  
Is but the seemly **raiment** of my heart,  
Which in thy breast doth live, as thine in me ;

(5-7)

Sir Philip Sidney, dans son *Arcadia* livre III, avait déjà exploité ce lieu commun poétique – « My true love hath my hart and I have his, / By just exchange, one for another giv'ne » – mais la force de Shakespeare est de revivifier une expression consacrée. Par une touche de maniérisme visionnaire le poète présente son cœur littéralement emprisonné dans la poitrine de son bien-aimé, habillé de la chair de ce dernier comme d'un vêtement au tissu tout à la fois approprié et séduisant, « seemly raiment ». Tout l'attrait de ces vers provient du fait que la métonymie consacrée du cœur pour le sentiment amoureux se trouve prise littéralement.

Le sonnet 146 se démarque de tous les autres au sens où c'est le seul poème vraiment religieux du recueil. Il ne s'adresse pas à un destinataire humain. Il s'agit d'un dialogue entre l'âme et le corps, tradition spirituelle héritée du Moyen Âge, reprise par Sidney dans son *Astrophel and Stella* (1591) et par Bartholomew Griffin dans son *Fidessa*, poème mineur de 1596. Quelques années plus tard, John Donne revient sur cette idée de conflit entre la chair et l'âme dans le célèbre sonnet x (« Death be not proud ») des *Holy Sonnets*, publiés en 1633 mais composés avant 1615. Grande différence avec le sonnet 146 de Shakespeare, cependant, le ton de Donne est bien plus ouvertement chrétien.

Avec l'accent mis sur la spiritualité, on perçoit ici chez Shakespeare une veine d'homélie. La métaphore vestimentaire du sonnet 146 se déploie du vers 1 à 4 :

Poor soul, the centre of my sinful earth,  
Feeding these rebel powers that thee **array**,  
Why dost thou pine within and suffer dearth,  
Painting thy outward walls so costly gay ?

L'idée centrale développée est celle selon laquelle l'âme est richement revêtue (« array », vers 2) des parois de la chair (« outward walls », vers 4) dont l'apparence luxueuse (« so costly gay », vers 4), ne contribue qu'à engluier l'esprit dans la dimension terrestre et mortelle.

\*\*\*

Les sonnets 53 et 68 présentent le jeune dédicataire comme un palimpseste vivant. Mais alors que le sonnet 68 limite le catalogue de ses attraits à une liste des vertus révolues de l'âge d'or, le jeune homme dans le sonnet 53 se révèle archétype de toutes les formes séculaires de beauté :

What is your substance, whereof are you made,  
That millions of strange shadows on you tend ?  
Since every one hath every one one shade,  
And you, but one, can every shadow lend ; (1-4)

Le jeune homme est seul détenteur de la vraie beauté, supérieure au sens néoplatonicien du terme (cf. l'opposition « substance » / « shadows » des vers 1 et 2). Les autres formes de beauté ne sont que pâles reflets. Dans ce poème ouvertement hyperbolique, le jeune dédicataire captive le regard par ses millions d'ombres séduisantes qui attirent à leur tour des millions d'admirateurs subjugués. Le bien-aimé a, en outre, une beauté androgyne qui l'apparente tant à Hélène de Troie qu'à Adonis, ce qui contribue à redoubler encore le nombre de ses admirateurs, vers 5 à 8 :

Describe Adonis, and the counterfeit  
Is poorly imitated after you ;  
On Helen's cheek all art of beauty set  
And you **in Grecian tîres** are painted new ;

Le jeune homme fédère la pluralité dans l'unicité. Lorsqu'il fait référence à Adonis, Shakespeare a probablement en tête le héros éponyme aux joues vermeilles de son long poème narratif. Les vers 5 et 6 sont ambigus et signifient que quiconque s'essaiera à la représentation d'Adonis obtiendra un résultat approchant, mais sera loin d'atteindre la beauté du jeune dédicataire. Ces vers peuvent aussi vouloir dire que la propre représentation d'Adonis par le poète ne parviendra qu'à une pâle approximation de l'être aimé. Quant à Hélène de Troie, ses traits inimitables et vantés de toute éternité ne sont qu'une somme d'ornements artificiels alors que le jeune homme paré à la grecque offre une vision transcendée de la beauté, concentré d'attraits masculins et féminins – il est bien le « maître-maîtresse », « maîtresse » au sens de « femme aimée et courtisée », mais non « possédée », comme le souligne Robert Ellrodt, à propos de sa traduction du vers 2 du sonnet 20. On observera pour finir que, dans *As You Like It*, pièce clé pour le thème du déguisement et du travestissement, Shakespeare offre une version satirique de son sonnet 53 en faisant expliquer par Orlando comment Rosalind est venue à incarner « The quintessence of every sprite / Heaven would in little show<sup>7</sup> », désignant par là toute la gamme des beautés inférieures :

Therefore Heaven Nature charg'd  
That one body should be fill'd  
With all graces wide-enlarg'd.  
Nature presently distill'd  
Helen's cheek, but not her heart,  
Cleopatra's majesty,  
Atalanta's better part,  
Sad Lucretia's modesty.  
Thus Rosalind of many parts  
By heavenly synod was devis'd,  
Of many faces, eyes, and hearts,  
To have the touches dearest priz'd.  
Heaven would that she these gifts should have,  
And I to live and die her slave. (III.ii.138-51)

L'in-quarto des *Sonnets* en date de 1609 a été publié bien après la grande vogue du genre en Angleterre dans les années 1590. Shakespeare n'invente rien mais, en maître absolu du recyclage formel et thématique, il reprend la forme octave + sestet de Pétrarque et, comme avant lui, Wyatt, Surrey ou Sidney, il exploite la séquence en

<sup>7</sup> *As You Like It*, III.ii.136-7, éd. Agnes Latham, The Arden Shakespeare, 1986 (1975).

trois quatrains et distique. Pour ce qui est du contenu, Shakespeare emprunte à Pétrarque ses considérations sur la méditation solitaire plutôt que ses évocations bien connues des tourments oxymoriques de l'amour qui font se consumer les êtres d'un feu de glace. Chez Daniel, il reprend la préoccupation pour le passage du temps et l'éternité. Autre exemple : Érasme avait déjà écrit des pages sur l'exhortation au mariage et à la procréation qui ont pu inspirer le Shakespeare des sonnets 1 à 17. La réécriture est le principe même de la conception des sonnets, comme l'explique Christine Sukič :

[...] le choix même du sonnet implique le recours à une forme fermée, et qui est par nécessité une réécriture de réécriture, déjà usée, déjà dépensée, comme l'écrit Shakespeare. Le recours à des images pétrarquistes et à une rhétorique pétrarquiste va de soi. Le sonnet est, par nature, un poème de la mémoire et de la réécriture<sup>8</sup>.

En outre, tout comme le jeune homme, et à l'instar de la tradition dans laquelle ils s'inscrivent, les *Sonnets* constituent une forme vouée au palimpseste par définition, ainsi que le démontre Katherine Duncan-Jones<sup>9</sup>. Comment, en effet, douter du fait que Shakespeare ait réécrit ses *Sonnets* plusieurs fois ? Les « Sonnets sucrés », les « sugred Sonnets among his private friends » dont parle Francis Meres dans son *Palladis Tamia*, en 1598<sup>10</sup>, n'ont rien en commun avec les textes denses et ardues, profonds et parfois corrosifs, que nous connaissons. Il a donc bien fallu que Shakespeare, à l'instar de Drayton qui produisit cinq versions de son recueil *Idea* entre 1594 et 1619, ou de Daniel qui élaborait onze éditions de *Delia*, révisât sa collection de sonnets pour parvenir au chef-d'œuvre que constitue l'édition in-quarto de 1609.

C'est une des façons de comprendre et d'interpréter le sonnet 76 d'une teneur explicitement métastylistique qui commence ainsi :

Why is my verse so barren of new pride,  
So far from variation or quick change? (1-2)

<sup>8</sup> « "The title of a poet" : autorité et auctorialité dans les sonnets de William Shakespeare, de Samuel Daniel et de Sir Philip Sidney », *Shakespeare poète*, éd. Pierre Kapitaniak & Yves Peyré, Paris, Société Française Shakespeare, 2006, p. 62. Christine Sukič fait ici référence au sonnet 76, vers 12, « Spending again what is already spent ».

<sup>9</sup> *Op. cit.* p. 15-6.

<sup>10</sup> In Katherine Duncan-Jones, *op. cit.* Introduction, p. 1 : Francis Meres, *Palladis Tamia. Wits Treasury. Being the Second Part of Wits Commonwealth* (1598), fols. 281<sup>v</sup>-2<sup>r</sup>.

Dans ce vers initial du sonnet 76, « new pride » est à comprendre comme « stylish ornament », comme le précise Stephen Orgel. Ainsi que le souligne Helen Vendler, on ne peut réellement comprendre le sonnet 76 qu'en le tenant pour une « apologia<sup>11</sup> », autrement dit comme une défense et illustration, un credo esthétique, pas une « apology », ou excuse, selon l'interprétation de John Kerrigan. Ici Shakespeare se justifie haut et fort :

Why write I still all one, ever the same,  
And keep invention **in a noted weed**,  
That every word almost doth tell my name,  
Showing their birth, and where they did proceed ? (5-8)

Le poète ne peut habiller son discours que des mêmes mots, des mêmes vêtements familiers, banals, et, si ceux-ci en viennent à être usés jusqu'à la corde et font apparaître la signature du poète (vers 7), comment peut-il en être autrement puisque l'ami et l'amour qu'il lui inspire sont une source d'inspiration inépuisable : « O know, sweet love, I always write of you, / And you and love are still my argument » (vers 9-10).

Qu'importe si les vers du poète sont « si peu variés, si pauvres en trouvailles » (vers 2), s'ils n'affichent point « [d']inédites tournures et d'étranges alliances » (vers 4) – jugements à comprendre comme des antiphrases, au demeurant – ils sont vrais et c'est bien là tout ce qui compte. À défaut de ciseler des « mots flambant neuf », « fire-new words », pour reprendre une formule de *Love's Labour's Lost*<sup>12</sup>, puisqu'après tout les ressources lexicales d'une langue, aussi riche soit-elle, sont par définition limitées, il ne reste plus au poète qu'à « habiller de neuf / De vieux mots » – « dressing old words new » (vers 11). Ainsi le poète est-il voué à faire du nouveau avec de l'ancien. Mais le tour de force de Shakespeare, dans le sonnet 76, est de dire des choses nouvelles parées d'une apparence de banalité. On peut le prendre ainsi en flagrant délit de fausse modestie. Ainsi que James Shapiro le souligne habilement :

One of the lessons Shakespeare learned from Marlowe, which he puts to good use in *As You Like It*, is that the most effective way to talk about

<sup>11</sup> *Op. cit.* p. 344.

<sup>12</sup> *Love's Labour's Lost*, éd. Richard David, The Arden Shakespeare, 1980 (1956), I.i.177.

love without sounding clichéd is to turn what others have written into cliché<sup>13</sup>.

C'est ce que Rosalind fait de manière jubilatoire en travestissant et subvertissant le récit marlovien de Héro et Léandre. Le récit de l'épisode de l'Hellespont perd alors sa dimension grandiose et tragique – Léandre s'est noyé saisi d'une vulgaire crampe<sup>14</sup>. Mais au sonnet 76 Shakespeare adopte une stratégie plus habile encore que celle soulignée par Shapiro car ici il ne s'agit plus d'inter- mais d'intratextualité. Le poète utilise deux clichés à la mode à son époque, celui des mots comme vêtements de la pensée – comme l'explique George Puttenham dans son discours codifié des fleurs et couleurs de la rhétorique, Livre III de son opus de référence, *The Arte of English Poesie* – et celui du soleil comme éternel phénix de l'univers (cf. distique rimé final) :

For as the sun is daily new and old,  
So is my love still telling what is told.

Ainsi par le simple agent de coordination « and » Shakespeare scelle pour l'éternité la *coincidentia oppositorum* du nouveau et de l'ancien, oxymore dont l'effet se trouve rehaussé par un polyptote d'une simplicité tout aussi étonnante, « telling » / « told », qui unit le passé de l'écriture et son éternel recommencement. Après Shakespeare l'écriture du genre Sonnet ne sera jamais plus comme avant.

Enfin le message du sonnet 76 est directement, pourrait-on dire, écrit à l'attention de ceux qui étudient le style de Shakespeare. Le poète nous invite à aller au-delà des clichés, stéréotypes et autres *topoi*, ces « figements » dont parle Yves Bonnefoy<sup>15</sup>. Le lecteur des *Sonnets*, le lecteur de Shakespeare en général, doit appréhender avant tout le style de son auteur, il ne doit pas s'arrêter à ses thèmes qui font dire au jeune dédicataire dans ce discours pseudo-dialogique que sa poésie est banale – l'amour toujours l'amour, mais le reste n'est-il pas que silence ?

Le trope du vêtement tant galvaudé trouve ici tout son sens – il est source de renouvellement infini comme le montrent les vers 7 et 8 :

<sup>13</sup> *1599 A Year in the Life of William Shakespeare*, Londres, Faber and Faber, 2005, p. 244.

<sup>14</sup> *As You Like It*, IV.i.95-9.

<sup>15</sup> *Les Sonnets de Shakespeare*, présentation et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, NRF Gallimard, 2007, p. 22.

That every word almost doth tell my name,  
Showing their birth, and where they did proceed ?

Les mots se trouvent implicitement personnifiés, régénérés ; ils désignent alors les enfants spirituels du poète – autre *topos* – et s'étirent dans une lignée infinie comme la descendance de Banquo que le miroir des Sorcières donne à voir à Macbeth.

L'idée même de la confection, du tissage de l'étoffe dont sont faits nos rêves obsède le poète qui y revient en force au sonnet 108. On retrouve ici l'idée de la similitude réfractée à l'infini par le prisme d'un miroir comme dans la scène symbolique de *Macbeth* :

What's new to speak, what new to register,  
That may express my love, or thy dear merit ?  
Nothing, sweet boy ; but yet, like prayers divine,  
I must each day say o'er the very same,  
Counting no old thing old ; (3-7)

Tout semble identique et pourtant, sous la plume du poète, tous les thèmes, même les plus éculés, retrouvent souffle et vigueur. La forme même du sonnet 108, ainsi que le démontre Helen Vendler<sup>16</sup>, est soumise à un schéma de répétition, de concaténation, tout à la fois au plan sémantique et au plan syntaxique. Les mots se font écho de manière obsédante comme dans une incantation (cf. les « prayers divine » du vers 5), par alliances binaires ou ternaires : « What's in the brain » (vers 1) / « What's new to speak » (vers 3), « my true spirit ? » (vers 2) / « thy dear merit ? » (vers 4) / « thy fair name » (vers 8). Et tous ces échos se cristallisent dans la métaphore de l'habit neuf du vers 9 : « So that eternal love, **in love's fresh case**, / Weighs not the dust and injury of age ». Ainsi même le *topos* par excellence, celui de l'amour, celui qui fait couler de l'encre depuis la nuit des temps, même lui : « d'amour frais vêtu, / N'a cure des affronts et des cendre de l'âge ».

Le « figement » amoureux retrouve souffle et vie ; il « prend pour toujours la vieillesse pour page », nous dit le poète au vers 12. On retrouve ici le Shakespeare épris des jeux de mots : « page » c'est bien sûr le serviteur juvénile, mais c'est bien aussi la page blanche, le palimpseste éternel en devenir, noirci de l'encre brillante du poète dont il est question dans le distique du sonnet 65. La « page » du sonnet

<sup>16</sup> *Op. cit.* p. 459-60.

108, c'est aussi celle des « chroniques des siècles abolis » du sonnet 106 (vers 1), imprégnée de l'encre de « [l']antique plume » des auteurs du temps jadis (vers 7). Tous ces sonnets racontent la même histoire – il n'est de mots que de vieux mots. Alors le *hapax legomenon* du sonnet 76 – « dressing » – est également à lire comme un jeu de mots : « So all my best is **dressing old words new** » (vers 11). Non seulement le style renouvelle la parure, la garde-robe du discours mais il érige, au sens du verbe français « dresser<sup>17</sup> », une nouvelle forme de discours. Cette idée de construction, d'élaboration verticale, semble avoir fasciné Shakespeare, qui la reprend au vers 4 du sonnet 123 :

No ! Time, thou shalt not boast that I do change ;  
 Thy pyramids, built up with newer might,  
 To me are nothing novel, nothing strange ;  
 They are but **dressings** of a former sight : (1-4)

Notons-le au passage, le terme « dressings » n'apparaît que deux fois dans toute la production shakespearienne. L'autre occurrence se situe dans *Measure for Measure* où Isabelle dit au Duc : « so may Angelo, / In all his **dressings**, [...] / Be an arch-villain<sup>18</sup> ».

Le sonnet 123, tout comme le sonnet 76, ou encore le sonnet 108, s'articule sur la dialectique du contemporain et de l'antique. Le propos du sonnet 123 sert au poète à démontrer que, lors de notre éphémère séjour sublunaire, le Temps nous dupe et nous fait faussement percevoir les choses anciennes comme nouvelles. À nouveau le poète jure constance éternelle au jeune homme au-delà des aléas du Temps. Les « dressings of a former sight » du vers 4 sont encore à décrypter comme un jeu de mots, à la fois référence aux obélisques d'inspiration antique érigés à la Renaissance et, métaphoriquement parlant, « habillage de choses déjà vues ».

Comme la main du teinturier, marquée de manière indélébile quand il imprègne de couleurs étoffes et soieries, celle du poète, « like the dyer's hand » (sonnet 111, vers 7), est noircie de l'encre de ses écrits qui vantent pour l'éternité la beauté du jeune dédicataire. Projetant sa

<sup>17</sup> Helen Vendler, *op. cit.* p. 345.

<sup>18</sup> *Measure for Measure*, éd. J. W. Lever, The Arden Shakespeare, 1986 (1967), v.i.58-60.

pensée au-delà de la mort même, le poète entrevoit déjà au sonnet 32 le linceul de poussière dont ses os seront drapés : « When that churl death my bones with dust shall **cover** » (vers 2). Tout au long de ses 154 poèmes, Shakespeare renouvelle un genre déjà en passe de devenir suranné à son époque, notamment en instaurant un monologue dialogique, ou un « dialogue of one », pour reprendre l'expression de Lynne Magnusson :

the “dialogue of one” in Shakespeare’s *Sonnets* is artistically innovative partly because of the exciting way – long before novelists invented the artistic form of stream of consciousness narration – in which it adapts social conversation to put complex inward experience into words<sup>19</sup>.

De « vers nombreux et neufs » (sonnet 17, vers 6) en vers qui « ont perdu toute grâce » (sonnet 79, vers 3), Shakespeare laisse l'authenticité de sa voix personnelle affleurer sous les habits de la fiction et du style.

Mireille RAVASSAT  
Université de Valenciennes

---

<sup>19</sup> « *Shakespeare's Sonnets: A Modern perspective* » in *Shakespeare's Sonnets and Poems*, éd. Barbara A. Mowat et Paul Werstine, New York, Folger Shakespeare Library, 2006 (2004), p. 635.