

## « Shakespeare et son théâtre » / Northrop Frye

Micheline Cambron

Number 48, 1988

Échos shakespeariens

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28349ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Cambron, M. (1988). Review of [« Shakespeare et son théâtre » / Northrop Frye]. *Jeu*, (48), 88–90.

# «shakespeare et son théâtre» northrop frye

Étude de Northrop Frye, traduite de l'anglais par Charlotte Melançon. Montréal, Boréal, 1988, 269 p.

## le parti pris du récit: shakespeare selon northrop frye

La lecture du texte de Northrop Frye sur Shakespeare, publié en traduction sous le titre *Shakespeare et son théâtre*, est une expérience déroutante, à mille lieues des conventions critiques du post-modernisme. La langue est simple, claire, d'une familiarité transparaissant à travers une traduction qui a bien du mérite à tenter de rendre compte du caractère oral du texte; le lecteur ne trouvera là aucune des coquetteries systématizantes qui marquent habituellement le discours savant<sup>1</sup>. Il trouvera cependant une série de lectures d'oeuvres de Shakespeare faites dans une perspective qui, sans être originale, est rare parce qu'elle est difficile :

Enfin, en lisant la pièce, on doit essayer de reconstituer mentalement une mise en scène, faire comme si on était metteur en scène et qu'on avait à choisir les comédiens pour tel ou tel rôle, à les placer sur scène, à les faire entrer et sortir. C'est difficile, bien sûr. Au début, on se trompe, mais au bout du compte la pièce se met à vivre de sa propre vie, et on a le sentiment d'avoir donné vie à quelque chose de très personnel. (p. 27)

Ce «quelque chose de très personnel» est précisément ce qui fait du livre de Frye un texte vivant et profond, et justifie le titre anglais, *Northrop Frye on Shakespeare*, dont on peut déplorer que notre ignorance du prestige mérité du professeur torontois en ait forcé l'abandon au profit d'un banal *Shakespeare et son théâtre*.

Le livre comporte une introduction, puis une suite de chapitres<sup>2</sup> portant chacun sur une pièce de Shakespeare, sans que cela ne forme système ni ne soit coiffé d'une commune conclusion: apparemment Frye n'a donc pas de thèse à défendre au sujet de la dramaturgie shakespearienne dans son ensemble. Il semble plutôt suivre à la trace le déroulement des pièces et se livrer à des *commentarii* manifestant une connaissance de l'oeuvre de Shakespeare telle, que celle-ci nous paraît soudain proche, familière.

Cette familiarité est accrue par la désinvolture avec laquelle Frye traite les personnages et les événements. Ainsi, au sujet de *la Tempête* et de l'événement qui est à la source du récit, le naufrage provoqué de Prospéro et Miranda, Frye explique:

Gonzalo, gentilhomme milanais, est chargé de gréer le bateau, de fournir à Prospéro et à Miranda des vivres, de l'eau, des vêtements, et surtout quelques livres. Comme il pouvait difficilement n'avoir remis des livres à Prospéro que pour lire pendant qu'il se noierait, il semble avoir agi avec l'intuition que le bateau pourrait, après tout, ne pas sombrer. (p. 254)

Cette désinvolture peut sembler naïve parce qu'elle nous rappelle les évidences portées

1. Il s'agissait à l'origine d'une série de cours destinés à des étudiants du premier cycle universitaire, une sorte d'initiation exigeant cependant, de la part des élèves, un minimum de connaissances de l'oeuvre de Shakespeare.

2. *Roméo et Juliette*, *Songes d'une nuit d'été*, *Le cycle de Bolingbroke: Richard II, Henry IV, Hamlet, Le Roi Lear, Antoine et Cléopâtre, Mesure pour mesure, Le Conte d'hiver, La Tempête*.

par le récit dramatique, en deçà de toute théorisation. Pourtant, ce faisant, elle place le récit dramatique (la fiction) et les conventions qui le régissent au centre du discours critique, adoptant ainsi une sorte de distance ludique éclairant sans relâche le caractère théâtral du texte shakespearien. D'ailleurs, Frye affirme que «Shakespeare donne toujours préséance à ce qui est théâtral, à ce qui peut se jouer» (p. 15), et il prend un malin plaisir à présenter le dramaturge sous les traits d'un praticien soumis aux contraintes de la salle:

La première scène (dans *Roméo et Juliette*) montre un Shakespeare qui domine la situation à sa façon coutumière: il commence par un dialogue bavard qui ne contribue pas beaucoup à l'action mais qui règle le problème des retardataires et calme très vite l'assistance par des blagues paillardes, comme le gros public les aime. (p. 30)

Il fait en quelque sorte de Shakespeare un personnage, à la fois historique et contemporain, et, bien qu'il marque des correspondances et remette des choses en perspective — par exemple, il récuse la véracité d'allusions que l'on prétend découvrir dans les textes: «Nous n'avons heureusement pas à nous demander ce que serait devenue la carrière de Shakespeare si la reine avait cru qu'on la représentait ayant une liaison amoureuse» (p. 62) —, il n'accorde guère au «personnage de Shakespeare» plus d'importance qu'aux autres personnages, laissant toute la place au théâtre lui-même, c'est-à-dire à la représentation d'un récit sur scène.

Parallèlement au ton familier qu'il adopte à l'égard des textes et de l'auteur, Frye déploie une érudition considérable. Cela va des problèmes d'édition («Le premier Quarto de *Roméo et Juliette* est techniquement un mauvais quarto, mais c'est un bon mauvais quarto; le second Quarto est techniquement un bon quarto, mais [je m'attends que vous suiviez ceci bouche bée] c'est un mauvais bon quarto, et le travail d'édition devient par conséquent assez compliqué.» [p. 24]) aux études de sources (pour *la Tempête*, par exemple, Frye parle de la *commedia dell'arte*, des brochures sur les voyages aux

Bermudes et de Montaigne), en passant par de brillants exposés sur la vie à l'époque élisabéthaine et sur les théories ayant alors cours sur la nature du Roi, le sens de l'Histoire et de la Fortune, la fonction du langage, pour ne parler que des plus importantes. Mais cette érudition est aimable, au sens où Frye semble conserver à son endroit la même distance («je doute», «peut-être», ...) qu'il pratique à l'égard de l'oeuvre de Shakespeare, se gardant bien de tomber dans le piège positiviste qui consiste à croire que la vérité de l'oeuvre réside dans un puzzle d'informations qu'il suffirait de rassembler. L'appareil critique sert ici d'accompagnement à la lecture, il permet de développer les possibles du texte dramatique et semble entièrement soumis à des questions, à des problèmes qui généraient la compréhension du récit représenté.

Pour Frye, en effet, le récit constitue l'essentiel d'une oeuvre dramatique et il subordonne l'inoubliable poésie des tirades shakespeariennes, tout comme la complexité des grands personnages, à la situation dramatique elle-même. Cette prééminence du récit, Frye la fait reposer sur un principe plus étendu:

Toute société a son idéologie et sa littérature en porte la trace. Mais je ne pense pas que toute culture soit réellement fondée sur une idéologie. Je pense qu'on commence par fabriquer des histoires dont on tire ensuite des idées et des hypothèses. [...] Je pense que si Shakespeare reprend les grands thèmes de l'idéologie de son époque, ce n'est que de manière fortuite, et qu'on doit toujours considérer la structure de l'histoire qu'il raconte plutôt que ce qu'il dit en passant. En fait, en tant que dramaturge, il exprime la priorité de la mythologie sur l'idéologie dont je viens de parler. (p. 209)

Son souci de coller à l'*histoire* des pièces n'est donc pas lié aux règles de la vulgarisation, quoique la lecture du texte de Frye soit grandement facilitée par l'espèce de progression naturelle adoptée — si tant est qu'on puisse employer un tel terme pour qualifier le déroulement d'une pièce de théâtre, dont la structure même repose sur des conventions.

Les analyses de Frye demeurent donc constamment attachées aux divers récits dramatiques, récits dont il s'agit d'*appréhender* les significations dans leur complexité plutôt que d'en *comprendre* le sens. Ainsi, parlant de Hamlet ou de Lear, Frye ne cherche pas à expliquer des comportements mais plutôt à saisir à quelle logique dramatique ressortissent les paroles et les actions, superbement indifférent aux paradoxes qui subsistent. Le parti pris de Frye pour la dimension proprement théâtrale des oeuvres lui interdit d'ailleurs tout recours à une logique extérieure aux récits eux-mêmes car si, «dans une pièce de théâtre, la réalité et l'illusion sont une seule et même chose» (p. 263), alors le discours critique ne peut guère prétendre départager réalité et illusion sans détruire l'objet même de sa quête, le récit dramatique. Le critique est donc réduit à poser aux oeuvres des questions qui constituent autant de lieux de saisie de l'oeuvre de Shakespeare. Quel statut Hamlet accorde-t-il au Spectre? Pourquoi la pièce *Roméo et Juliette* est-elle une tragédie alors que les mêmes quiproquos font du *Songe d'une nuit d'été* une comédie? D'où les rois tiennent-ils leur pouvoir dans le cycle de Bolingbroke? Quel rôle joue Prospéro dans sa propre mise en scène? Pourquoi, dans *Mesure pour mesure*, trouvons-nous sympathiques les personnages qui sont moralement mauvais, et antipathiques les plus vertueux? Pourquoi Cléopâtre est-elle une véritable héroïne?

Tenter de répondre à ces questions, c'est entrouvrir un abîme de nouvelles questions qui font à la fois le procès du théâtre et de la vie, de l'illusion et de la réalité. Aussi Frye s'en tient-il humblement à observer la vigoureuse imagination de Shakespeare sans chercher à en tirer des leçons ou des préceptes, fussent-ils esthétiques. Mais cette humilité est jointe à un formidable entêtement, Frye persistant à croire que dans ce non-sens de l'oeuvre dramatique shakespearienne s'exprime tout de même l'essentiel de l'aventure humaine. Un entêtement semblable à celui de Gonzalo, ce person-

nage de *la Tempête* qui est à la recherche d'une communauté idéale et qui acquiesce à l'idée d'emporter l'île de Prospéro dans sa poche pour la donner à son fils en guise de pomme afin que celui-ci sème les pépins dans la mer pour faire pousser d'autres îles. Northrop Frye ajoute:

Mais nous, en sortant du théâtre, nous l'avons [l'île] peut-être dans notre poche comme une pomme; peut-être nos enfants en sèmeront-ils les pépins dans la mer et feront-ils pousser cette île que le monde cherche depuis l'aube des temps, cette île qui est à la fois la nature et la société humaine rendues à leur forme originelle, où il n'y a pas de souveraineté et où pourtant chacun de nous est roi. (p. 269)

Cette pomme que Frye emprunte à Gonzalo pour la partager avec nous, lecteurs, j'en ai trouvé quelques pépins au fond de ma poche. La mer est un peu loin, mais je crois bien que déjà l'île commence à pousser...

**micheline cambron**

