

Comment lire *William Shakespeare* de Victor Hugo ?

Florence NAUGRETTE
Université Paris-Sorbonne
CELLF 19-21

Pour Guy Rosa

Si *William Shakespeare* a une réputation d'œuvre « inclassable », c'est non seulement parce qu'elle pratique le mélange des genres (on peut montrer aisément qu'elle est à la fois un essai, une biographie, une autobiographie, un manifeste et un pamphlet), mais surtout parce qu'elle relève d'un effort utopique pour échapper au genre. Dans son geste, sa posture éthique et sa pragmatique, c'est un cri dans la nuit de l'exil¹. Un cri s'entend, mais ne se lit pas. Aussi *William Shakespeare* est-il une des œuvres de Hugo qu'on lit le moins. C'est que pour l'apprécier il faut accommoder son œil ou son oreille à de brusques variations du régime de lecture et d'écoute, variations présentes à tous ses degrés d'existence : sa genèse biscornue ; son titre trompeur ; son genre composite ; l'ouverture tous azimuts de son propos et de sa portée (littéraire, esthétique, politique, philosophique). Hugo alterne les registres : lyrique, élégiaque et nostalgique quand il évoque sa vie personnelle ; docte, conteur ou militant quand il parle d'histoire ou de théorie littéraire ; apologétique, satirique et prophétique quand il juge la vie publique. En résulte, à l'ultime niveau d'existence de l'ouvrage, une absence de pacte générique qui oblige le lecteur à se forger lui-même, en permanence, son propre *modus legendi*.

On envisagera le caractère variable, ambigu, ou indécidable de ce texte aux trois stades de son existence : sa genèse chaotique, sa polyphonie générique, son pacte de lecture indécidable. Ce qui est inclassable dans cette œuvre, ou en quoi elle est inclassable, il faudra déjà en dresser le constat ; mais dans la mesure où ce constat ne peut pas ne pas relever d'abord d'un jugement, on interrogera les critères mêmes qui régissent ce jugement. Constaté qu'une œuvre est « inclassable », c'est en effet toujours déjà juger qu'« on ne peut pas » la classer. Soit parce qu'elle ne peut pas être classée, ou ne veut pas l'être, ou n'a pas vocation à l'être, ou y est réfractaire ; soit parce que soi-même on n'arrive pas à la classer. Il faut donc évaluer en même temps la nature monstrueuse intrinsèque de l'œuvre inclassable et les présupposés parfois inconscients d'eux-mêmes de celui qui veut classer, pour une pragmatique propre : le libraire qui cherche à disposer l'œuvre dans le rayon approprié ; le professeur ou le critique qui cherche à la situer sous l'intitulé de cours idoine ou dans la rubrique bibliographique appropriée ; le lecteur qui cherche à régler au plus près son meilleur régime (ou pacte) de lecture.

¹ C'est à Guy Rosa, dans une conversation personnelle, que je reprends cette qualification de *William Shakespeare* comme « cri ».

La première ambiguïté du livre est à chercher dans ses causes finales : dans les raisons qui, en amont, ont poussé Hugo à l'écrire, et en aval constituent donc son horizon pragmatique ; dans les réponses à la question du *pourquoi* et du *pour quoi* de l'écriture d'un livre de circonstance à portée générale dont les libraires et les professeurs, qui le classent spontanément parmi les essais, valorisent la portée générale, et non les circonstances. Pourquoi ? Parce qu'il est le seul livre de réflexion sur la littérature publié par son auteur. Hugo a certes écrit de nombreux autres textes théoriques ou critiques parus en préfaces à des livres dont ils n'étaient que le paratexte (à commencer par la préface de *Cromwell*), ou en recueil d'articles subsumés sous des titres fédérateurs, comme *Littérature et philosophie mêlées*, ou sous forme de notes ensuite mises au net, comme *Journal de ce que j'apprends chaque jour*. Mais *William Shakespeare* se présente comme un Livre Intégral, d'emblée conçu comme un tout. Un tout qui de surcroît excède démesurément les attentes générées par son titre. Car le propos n'est pas, au bout du compte, de parler de Shakespeare. Il en est question, certes, et souvent, et de manière récurrente, structurante, même, tout au long du livre. Mais comme dit l'Avant-propos, à cette « occasion » Shakespeare, Hugo a ressenti la nécessité de traiter de « toutes les questions qui touchent à l'art ». Traiter ces questions, c'est expliquer « la mission de l'art », le « devoir de la pensée humaine envers l'homme ». « De cet agrandissement du point de vue est né ce livre². » Le génie, tel est le véritable sujet du livre. Sa première partie en définit la nature, la seconde en prescrit la fonction, la troisième en prophétise l'avènement.

Dans le livre I de la première partie, « Shakespeare, sa vie », après un chapitre autobiographique situant dans l'exil insulaire anglo-normand les circonstances d'écriture du livre, Hugo présente Shakespeare comme un des « hommes-océans », raconte le peu qu'on sait de sa vie à grands traits, déplore l'infortune de sa réception auprès des princes et de la critique. Le livre II, « Les Génies », définit Dieu comme « l'infini vivant », et le poète comme « le trépied de Dieu », puis énumère les grands génies de l'humanité : Homère, Job, Eschyle, Isaïe, Ézéchiël, Lucrèce, Juvénal, Tacite, Jean, Paul, Dante, Rabelais, Cervantès et Shakespeare, sans oublier le génie anonyme des épopées collectives (indiennes, par exemple), qui expriment l'âme des peuples. Le livre III, « L'Art et la science », oppose la science, mue par le progrès, à l'art, qui ignore celui-ci, les génies étant égaux entre eux. Le livre IV, « Shakespeare l'ancien », rend hommage à Eschyle. Le livre V, « Les Âmes », s'interroge sur la nature divine du génie : y a-t-il des âmes plus grandes que les autres ?

La deuxième partie définit sa fonction. Le livre I, « Shakespeare, son génie », dresse la liste de ses contempteurs et règle son compte à Voltaire qui « tirait à Shakespeare comme les paysans tirent à l'oie³ ». Hugo retourne au crédit de Shakespeare les défauts de style dont on l'accuse, et lui prête pour qualités ce qu'on reproche au romantisme, comme l'usage de l'antithèse, « faculté souveraine de voir les deux côtés des choses⁴ ». Le livre II, « Shakespeare – Son œuvre – Les points culminants », montre que le génie a le pouvoir de créer des prototypes humains : Prométhée pour Eschyle, Hamlet, Macbeth, Othello, Lear pour Shakespeare. Ce pouvoir supérieur effraie les médiocres. Hugo le montre dans les livres III et IV « Zoïle aussi éternel qu'Homère » et « Critique » : « Quand on a dit, ce géant est petit, on peut se figurer qu'on est grand⁵. » Lui préfère exercer une critique des beautés, et prend pour

² Victor Hugo, *William Shakespeare* [1864], éd. Bernard Leuilliot, *Critique*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 241.

³ *William Shakespeare, op. cit.*, p. 341.

⁴ *Ibid.*, p. 345.

⁵ *Ibid.*, p. 381.

principe de tout admirer en bloc : « Quant à moi, qui parle ici, j'admire tout, comme une brute⁶ » : les sublinités, mais aussi the *buttock of the night, empty the jordan*, et l'œil crevé de Gloucester⁷. Le livre V, « Les Esprits et les masses », justifie la nécessité de traduire Shakespeare : il fait partie de ces grands génies qui, donnant « [t]out pour tous⁸ », transforment la foule en peuple. Car, et c'est ce que montre le livre VI, « Le Beau serviteur du vrai », il n'y pas de progrès dans l'art, mais l'art est au service de la vérité, donc du progrès. C'est pourquoi le génie est martyrisé par les forces réactionnaires et la tyrannie.

La troisième partie, « Conclusion », annonce l'avènement du génie. Le livre I, « Après la mort – Shakespeare – L'Angleterre », déplore le manque de reconnaissance de l'Angleterre à l'égard du sien auquel elle n'a guère consacré de monument. Le monument, c'est bien ; lire, c'est mieux. Mais pour que le peuple accède à l'œuvre, il faut qu'il commence par admirer le monument : grâce au tricentenaire de la naissance de Shakespeare, ce sera chose faite. Le livre II, « Le Dix-neuvième siècle », prophétise l'accès du peuple aux œuvres des génies (mission du XIX^e siècle, fils de la Révolution, ce « tournant climatérique de l'humanité⁹ ») : adviendra alors la civilisation, qui mettra fin à la guerre¹⁰. Pour ce faire, l'écrivain doit s'engager dans son siècle : penser, aimer, agir et souffrir. Alors, et c'est le titre du livre III, dans « L'histoire réelle – Chacun [sera] remis à sa place », c'est-à-dire que l'on n'aura plus besoin des grands chefs de guerre : « Les sublimes égorgés d'hommes ont fait leur temps¹¹. » L'histoire, qui jusqu'à présent se souvient des tyrans sanguinaires, et non pas des découvreurs, devra désormais retenir les noms des savants et des génies.

Apparemment, l'œuvre est bien structurée et déroule un propos progressif, ce qui légitime son classement par les libraires et les professeurs dans la catégorie des essais, des traités ou des manifestes. Mais deux principes de désorganisation interne minent ce plan. Le premier, invisible, mais révélé par l'édition génétique procurée par Guy Rosa, qui permet de comparer les états évolutifs du texte dans un tableau synoptique, fait apparaître clairement les ajouts successifs : Hugo a procédé, dans ce livre plus systématiquement encore que dans les autres, par intercalations massives, « bourrant » son livre « de savoir, multipliant avec ivresse références, anecdotes, noms et dates, citations et allusions¹² » à l'intérieur de ce qu'il avait déjà écrit. Le second, visible, c'est que si chaque partie commence certes par parler de Shakespeare, le sujet dérive rapidement vers la question du génie.

Aussi Shakespeare est-il moins le sujet du livre que son occasion. Mais une occasion parmi d'autres. Il s'agit en effet d'un livre de circonstances. Deux d'entre elles sont spécifiques, et directement liées à Shakespeare : les célébrations françaises du tricentenaire de sa naissance, et la publication de ses œuvres complètes traduites par François-Victor, le fils Hugo. Une autre, spécifique elle aussi, est liée à sa propre œuvre : la réception houleuse des *Misérables*. Deux autres sont plus larges : l'exil, et

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 382. « *The buttock of the night* » (« les fesses de la nuit ») se trouve dans *Coriolan*, « *empty the jordan* » (« videz le pot de chambre ») dans *Henry IV*, et l'œil crevé de Gloucester dans *Le Roi Lear*.

⁸ *Ibid.*, p. 394.

⁹ *Ibid.*, p. 432.

¹⁰ Voir David Charles, Ludmila Charles-Wurtz, Claude Millet, « La Légende du siècle », *L'Invention du XIX^e siècle*, t. I, *Le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999.

¹¹ *William Shakespeare, op. cit.*, p. 440.

¹² Guy Rosa, présentation de *William Shakespeare*, éditions courante, critique et génétique, site du groupe Hugo, 2015, en ligne : <http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Default.htm>.

l'âge mûr. En quoi chacune de ces cinq circonstances influence-t-elle l'orientation générique de l'ouvrage ?

La date de parution du livre est concertée : le 14 avril 1864, juste à temps pour l'anniversaire (26 avril 1564 pour sa naissance / 23 avril 1616 pour sa mort). Hugo est alors au centre d'une affaire politique qui se joue autour des célébrations françaises : un Comité Shakespeare fondé par ses amis et admirateurs organise un banquet, qui doit avoir lieu le 23 avril à Paris sous la présidence de son fauteuil vide. Le clan Hugo fait donc de la célébration française de Shakespeare une manifestation républicaine, dont se moque Baudelaire dans un article anonyme publié dans *Le Figaro* le jour de la sortie du livre : « Tout ce qu'il peuvent aimer en littérature a pris la couleur révolutionnaire et philanthropique. Shakespeare est socialiste. Il ne s'en est jamais douté mais il n'importe¹³. » Deux jours plus tard, le banquet est interdit. Hugo publie une lettre ouverte où il accepte cette présidence symbolique et proclame la liberté du grand écrivain et du grand artiste et affirme sa supériorité sur tous les autres types d'hommes illustres, politiques ou militaires... Cette première circonstance explique certains accents du livre, qui instrumentalise la vie et la carrière de Shakespeare pour protester contre le pouvoir tyrannique, la censure inique, et le goût bourgeois bégueule. Elle explique la dimension pamphlétaire de l'ouvrage. Mais pour le lecteur d'aujourd'hui, bien sûr, cette circonstance est dépassée et ne peut plus à elle seule susciter le pacte de lecture pamphlétaire, sauf à réactiver à nouveaux frais, en fonction d'une actualité récente, et avec de nouveaux ennemis contre lesquels il est toujours nécessaire de se défendre, le thème de la liberté d'expression des artistes¹⁴.

La deuxième circonstance est la publication des *Œuvres complètes* de Shakespeare par François-Victor, dont le premier tome est paru chez Pagnerre en 1859, et dont le dernier paraîtra l'année suivante en 1865. *William Shakespeare* est l'extension d'un projet de préface rétrospective qui devait accompagner le dernier tome. Cette destination première de l'ouvrage se perçoit encore dans quatre types de discours qu'on aurait attendus précisément dans une préface, mais qui vont se retrouver redistribués autrement. Le premier de ces discours, c'est une biographie de Shakespeare, qui occupe tout un chapitre du livre. Le deuxième, ce sont les commentaires herméneutiques sur l'œuvre de Shakespeare, disséminés, surgissant de manière imprévisible, souvent au service d'une tout autre démonstration. Le troisième, c'est la légitimation d'une retraduction de Shakespeare après Letourneur : elle s'autonomise dans la préface que Hugo composera pour le dernier tome de François-Victor en 1865 ; si Hugo reporte à cette future préface la comparaison stylistique entre la traduction de son fils (hardie, moderne, romantique, utilisant le mot propre et ne reculant pas devant les audaces anglaises) et celle de Letourneur (classique et gourmée), il fait néanmoins débiter le livre par un vibrant hommage au travail de bénédictin accompli par François-Victor pendant de longues années. Le quatrième discours, c'est une réflexion sur l'acte de traduire, dans ses dimensions poétique (le travail du génie de chaque langue) et politique (la connaissance de l'étranger au service de l'ouverture du goût et de la concorde entre les peuples). Cette réflexion intitulée « Les Traducteurs » est restée dans le reliquat de *William Shakespeare*, aujourd'hui publié dans l'ensemble des *Proses philosophiques*. Mais on en retrouve la teneur à l'intérieur du livre, qui milite aussi pour la nécessité d'ouvrir le goût et l'esprit français à d'autres formes de beauté, de faire tomber les œillères nationalistes par l'ouverture intellectuelle des frontières. Cette

¹³ Lettre à « Monsieur le Rédacteur en chef du Figaro », où elle fut publiée sans date ni signature le 14 avril 1864.

¹⁴ Prononcée le 12 novembre 2015, la veille des attentats de Paris, la communication faisait ici allusion à l'assassinat des dessinateurs et journalistes de *Charlie hebdo* perpétré le 7 janvier 2015.

deuxième circonstance de l'écriture du livre rend compte de certaines de ses orientations génériques : la biographie, la critique et la théorie littéraire.

La critique et la théorie littéraire ne sont pas seulement tournées vers les autres. La défense de Shakespeare cache en effet une autodéfense. Jean-Marc Hovasse l'a montré¹⁵, à la naissance de ce livre et des proportions qu'il a prises, il y a la volonté de réagir aux reproches faits aux *Misérables* parus en 1862 (troisième circonstance). Cette autodéfense s'effectue par des plaidoyers plus ou moins directs ou cryptés, et oriente le pacte de lecture vers la controverse et le manifeste.

La quatrième circonstance d'écriture de *William Shakespeare*, plus générale, est l'exil. Hugo a consacré à la condition morale du proscrit qui s'oppose au tyran un petit texte bouleversant, « Ce que c'est que l'exil », qu'il publiera en 1875 dans *Actes et paroles*¹⁶. Ses échos se font entendre aussi dans *William Shakespeare*, par la dénonciation de toutes les formes de tyrannie subies de tout temps par les grands génies, et par l'hommage à l'Angleterre qui a accueilli Hugo dans sa proscription. L'ouvrage lui est ainsi dédié : « À l'Angleterre. Je lui dédie ce livre, glorification de son poète. Je dis à l'Angleterre la vérité ; mais, comme terre illustre et libre, je l'admire, et comme asile, je l'aime. Victor Hugo. Hauteville-House, 1864¹⁷. » Cette quatrième circonstance oriente le livre dans deux autres directions génériques régissant chacune un pacte de lecture différent : le pamphlet et l'élégie d'exil.

Une élégie d'exil d'un ton particulier qui démarque Hugo de cette longue tradition littéraire remontant à l'Antiquité, puisqu'en 1864, Hugo est exilé depuis douze ans (cinquième circonstance), mais volontairement depuis cinq ans, ayant refusé de profiter de l'amnistie qui lui eût permis de rentrer en 1859. Rester en exil est donc de sa part un geste politique assumé, celui de résister jusqu'à la mort, puisqu'au moment où il écrit ce texte, il ne peut pas savoir qu'il rentrera en France six ans plus tard, à la chute du régime. Le livre est hanté par l'idée, jamais exprimée, mais présente entre les lignes, qu'il ne reverra jamais sa patrie et mourra en sol étranger. D'où la dimension testamentaire, d'Outre-Manche mais aussi d'Outre-tombe, de ce livre à lire, telles les *Contemplations* d'après leur préface, « comme on lirait le livre d'un mort¹⁸ ». Elle s'entend par exemple à la tonalité crépusculaire de son incipit à la troisième personne :

Il y a une douzaine d'années, dans une île voisine des côtes de France, une maison, d'aspect mélancolique en toute saison, devenait particulièrement sombre à cause de l'hiver qui commençait. [...] Le vent d'ouest, soufflant là en pleine liberté, faisait plus épaisses encore sur cette demeure toutes ces enveloppes de brouillard que novembre met entre la vie terrestre et le soleil. [...] Ceux qui habitaient cette demeure étaient un groupe, disons mieux, une famille. C'étaient des proscrits. Le plus vieux était un de ces hommes qui, à un moment donné, sont de trop dans leur pays. Il sortait d'une assemblée ; les autres, qui étaient jeunes, sortaient d'une prison¹⁹.

Ce début n'est qu'un ancrage autobiographique, qui scelle le pacte, certes – parce qu'on reconnaît immédiatement Hugo derrière le vieux, et ses fils derrière les jeunes gens sortant de prison²⁰ –, mais qui le scelle à la troisième personne, parlant de lui-même comme d'un autre.

¹⁵ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, t. II *Pendant l'exil I (1851-1864)*, Paris, Fayard, 2008, p. 787 et suivantes.

¹⁶ On recommande la présentation inspirée de Guy Rosa à l'édition séparée qu'il procure de ce texte : Victor Hugo, *Ce que c'est que l'exil*, Éditions des Équateurs, coll. « Parallèles », 2008.

¹⁷ *William Shakespeare*, op. cit., p. 239.

¹⁸ Victor Hugo, *Les Contemplations* [1856], éd. Ludmila Charles-Wurtz, Paris, Le Livre de poche, p. 25.

¹⁹ *William Shakespeare*, op. cit., p. 245-246.

²⁰ Les fils Hugo ne sont pas proscrits, mais ont tous deux fait de la prison politique à la fin de la Seconde République.

D'où la tonalité étrange de ce récit personnel, surtout à cette époque où la plupart des romantiques, restés en France, écrivent leur autobiographie : Dumas, Sand, Berlioz, ont récemment publié leurs souvenirs des années 1830²¹, et Gautier a publié en 1859 son *Histoire du romantisme en France depuis vingt-cinq ans*. L'un des grands poncifs sur Hugo est sa mégalomanie, mais ce prétendument grand narcissique n'aura jamais écrit son autobiographie. Ni même son autofiction (ce qu'ont fait Nerval, avec *Aurélia* et Musset avec la *Confession d'un enfant du siècle*). Sa biographie, il a laissée aux femmes de sa vie le soin de l'écrire à l'écart des sentiers de la gloire : dans le journal intime de sa fille Adèle au début de l'exil, dans le journal épistolaire de sa maîtresse et compagne Juliette Drouet, enfin dans la biographie *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, écrite par sa femme et parue l'année précédente sans nom d'auteur. Ce livre de 1863 forme avec *William Shakespeare* un curieux diptyque²² qui défie l'opposition canonique entre biographie et autobiographie : dans aucun de ces deux livres parus successivement en 1863 et 1864, le premier qui prend Hugo pour objet mais qu'il n'écrit pas tout en supervisant son écriture, le second dont il est cette fois lui-même l'auteur et où il se raconte mais qui prend Shakespeare pour objet²³, ne se noue jamais véritablement un pacte autobiographique.

Néanmoins, cette dimension du livre est flagrante. Même si, et c'est là l'un de ses charmes puissants, elle se fait souvent par le détour des personnages de théâtre. C'est le cas du passage sur le désespoir de Lear après la mort de Cordelia : « Demeurer après l'enlèvement de l'ange, être le père orphelin de son enfant, [...] tâcher de ressaisir quelqu'un qui était là, où donc est-elle, se sentir oublié dans le départ, [...] c'est une sombre destinée²⁴. » Hugo parle de lui, bien évidemment (en témoigne la brève intrusion « où donc est-elle » qui réussit à faire entendre un cri de deuil sans avoir besoin de dire « je »), mais d'une voix anonyme dans laquelle tout parent orphelin peut se glisser. D'où une dimension plus lyrique qu'autobiographique des souvenirs personnels évoqués par Hugo dans *William Shakespeare*. D'autre part, Bruno Clément l'a montré, « très loin de l'identité, très loin de la conscience de soi », il s'agit, parce que cette théorie du génie est aussi une théorie de la lecture, d'un livre de « la plus grande proximité²⁵ » à l'autre (sa propre proximité et celle du lecteur au génie de Shakespeare et des autres, et la proximité réciproque de Hugo à son lecteur). Ce qui suffirait à désavouer la légende de la mégalomanie de Victor Hugo, de la prétendue hypertrophie de son moi, auquel il s'intéressait sans doute moins qu'à l'âme humaine.

William Shakespeare est inclassable non seulement parce qu'il relève de plusieurs genres, mais aussi parce que chacun de ces genres est assumé de manière contradictoire ou paradoxale. Est-ce une biographie ? Oui, mais une biographie identificatoire, où se dessine, derrière Shakespeare, la silhouette de Hugo et de ses amis romantiques. Est-ce une autobiographie ? Oui, mais une autobiographie où le moi qui se raconte est celui des personnages de théâtre, Lear, Hamlet, Othello, Macbeth, Caliban, Cordelia, et du lecteur qui y trouve le reflet de sa propre condition. Est-ce un livre de critique littéraire ? Oui,

²¹ Dumas, *Mes Mémoires* (1852-1856) ; George Sand, *Histoire de ma vie* (1855) ; les *Mémoires* de Berlioz paraissent en feuilleton de septembre 1858 à septembre 1859 dans *Le Monde illustré*.

²² Anne Ubersfeld et Guy Rosa y ajoutent *Les Misérables* [1862] (les antécédents familiaux, le caractère et le portrait de Marius doivent beaucoup aux souvenirs et à l'image de soi de l'auteur) pour faire du *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* le « pivot d'une grande trilogie autobiographique » (*Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, édition dirigée par Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Paris, Plon, 1985, p. 57).

²³ Bruno Clément nomme « énonciation » ce récit (de soi, en l'occurrence) implicitement porté par le commentaire (ouvrage cité, *passim*).

²⁴ *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 366.

²⁵ Bruno Clément, « “Je lisais. Que lisais-je ?” Victor Hugo lecteur de William Shakespeare », *Le Lecteur et son modèle*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1999, p. 105.

mais un livre de critique sur la critique, et qui refuse pour son propre compte le geste critique. Est-ce un manifeste ? Oui, mais un manifeste non normatif, puisque son *credo* est précisément la liberté du génie à l'égard de toute norme extérieure du goût. Est-ce un pamphlet ? Oui, mais un pamphlet à portée générale, qui ne nomme pas directement son ennemi (Napoléon III, le régime impérial, le clergé corrompu, la bourgeoisie puritaine, les philistins de tout poil), et étend à l'histoire de l'humanité la lutte contre la bêtise, la dénonciation de la censure et la résistance à la tyrannie.

D'où la pertinence de l'idée de Guy Rosa qu'il pourrait s'agir, tout aussi bien, d'un « cri²⁶ ». Elle rend compte de certaines particularités de ce texte. Sa virulence, d'abord. Comme l'écrit Guy Rosa, c'est un « appel à la pensée et à la conscience : qui écouter ? qui admirer ? qu'espérer ? Les idées deviennent urgences. Marchant en gros sabots démocratiques mais droit et loin, *William Shakespeare* s'adresse à l'âme en nous, veut la ressusciter – et y parvient quelquefois²⁷. » La deuxième particularité, c'est son oralité. On reconnaît tout grand écrivain à sa voix ; celle de Hugo est ici particulièrement audible, plus que « lisible » peut-être. Hugo s'adresse à son lecteur, et l'empoigne, pour qu'il l'*entende*. Ce qui rend cette œuvre inclassable et monstrueuse, c'est son puissant effort textualiste pour échapper à la réduction au genre, donc au jugement critique (désorienté). Pour reprendre la fameuse distinction derridienne²⁸, à laquelle Jean-Louis Jeannelle renvoie dans son introduction, *William Shakespeare* récuse toute appartenance, mais se réserve le choix de ses participations.

Paul Ricœur, dans *Soi-même comme un autre*, suggère que l'essai est une forme dégradée de narration. Il remarque que dans les fictions de la perte d'identité (tel *L'Homme sans qualités* de Musil), mais aussi certaines autobiographies (celle de Leiris par exemple) « la décomposition de la forme narrative, parallèle à la perte d'identité du personnage, fait franchir les bornes du récit et attire l'œuvre littéraire dans le voisinage de l'essai²⁹. » Ainsi *William Shakespeare*, récit biographique et autobiographique effiloché, fragmentaire et volontairement empêché, voisine avec l'essai en se mettant au service de l'idée par la désindividuation de son auteur (qui refuse avec pudeur l'autobiographie) et de son personnage (Shakespeare dont on sait peu de choses, évoqué de manière discontinue et rattaché à la grande lignée des génies universels).

Cette relation de voisinage entre les genres dans *William Shakespeare*, qui suppose que chacun d'eux s'arrache à l'attente qu'il fait naître pour se rapprocher d'un autre auquel pourtant il ne s'assimilera pas, fait écho à la situation de l'exilé Hugo, Français arraché à sa patrie, réfugié devenu propriétaire inexpugnable de sa maison³⁰ dans un pays étranger dont il ne parlera jamais qu'imparfaitement la langue et dont les habitants sont ses concitoyens sans être ses compatriotes, *persona grata* toujours un peu suspecte aux yeux de la bonne bourgeoisie puritaine et royaliste de Guernesey mais qu'accueillirent et intégrèrent quelques voisins et amis³¹.

Égalité des génies à travers les siècles, solidarité des proscrits à travers leur diaspora, accueil de l'autre, proximité de l'auteur à son prochain lecteur dans le partage

²⁶ Voir la première note.

²⁷ Guy Rosa, Présentation de *William Shakespeare*, éd. citée.

²⁸ « Un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou plusieurs genres, il n'y pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. » (Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 264.)

²⁹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1990, p. 177.

³⁰ Après avoir été chassé de Jersey en 1855 pour raisons politiques, Hugo est accueilli à Guernesey où il achète Hauteville House en 1856. Devenu propriétaire sur cette île où les Français ont le droit d'acheter une maison (ce qui n'était pas le cas à Jersey), il ne peut plus être expulsé.

³¹ L'ouvrage de Gregory Stevens Cox *Victor Hugo's Guernsey Neighbours* (Guernsey, Toucan Press, 2016) fait l'inventaire de ce voisinage amical tout en soulignant la méfiance que Hugo inspirait à une bonne partie de la population de l'île.

du commentaire, affleurement du récit de soi derrière la biographie d'autrui, grondement du pamphlet politique sous le manifeste littéraire : « William Shakespeare », effigie de tous les génies dont l'identité même est source de fantasmes³², et *William Shakespeare*, œuvre inclassable, sont le nom de tous ces voisinages.

³² Pour une mise au point sur la réactivation récurrente de ces fantasmes, voir le collectif *Shakespeare, combien de prétendants ?*, textes réunis par Dominique Goy-Blanquet et François Laroque, Octets / Thierry Marchaisse, 2016.