



GABRIELA DRAGNEA HORVATH

À LA RECHERCHE DU SENS PERDU

Walter Whiter et la doctrine de Locke
sur l'association des idées

À la fin du XVIII-ème siècle, certains critiques anglais s'inspirent à la théorie de John Locke sur l'association des idées pour analyser les oeuvres littéraires. Les représentants de cette orientation appliquent les concepts de Locke dans un contexte culturel déjà lointain de l'empire de la raison, en tant que norme et valeur partagées, intéressés en échange à emphatiser l'approche subjective à la réalité, en repensant la littérature en fonction de l'imagination et du sentiment. Il s'agit donc plutôt d'une adaptation de la doctrine lockienne, car elle n'est pas considérée intégralement et d'autre côté on y apporte des modifications à fin de pouvoir en faire un instrument capable d'expliquer la créativité. En ce moment historique, en relation surtout à la figure représentative de Shakespeare, des concepts tels que raison ou compréhension venaient d'être remplacés par le génie, discuté dans un' ambiance d'orgueil national accru.

Cette orientation, définie par Jean I. Marsden expérimentale¹ est illustrée par trois noms : Martin Morgann, Archibald Alison et Walter Whiter. Tandis qu'à leur époque ils n'étaient pas considérés parmi les voix influentes, aujourd'hui chacun d'eux est réputé par les spécialistes américains précurseur d'un concept ou d'une méthode qui s'est affirmée dans le XX-ème siècle. Pour Martin Morgann (*An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff*, 1777), apprécié en tant qu'anticipateur de la notion d'unité organique des parts, l'impression a telle valeur (« *the Impression is the Fact* »), qu'il définit la littérature même comme une série d'impressions articu-

1 J. I. Marsden, *British Theory and Criticism, 2. Late Eighteenth Century*, in *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, edited by M. Groden and M. Kreiswirth, http://www.press.jhu.edu/books/hopkins_guide_to_literary_theory/british_theory_and_criticism_2.html, p.3.



lées dans un entier. Alison e Whiter traitent de manière différente l'imagination associative : Alison en fait le concept central de sa théorie esthétique (*Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790), tandis que Whiter transforme l'association des idées en méthode critique en l'appliquant aux textes de Shakespeare dans un essai au titre complexe : *A Specimen Commentary on Shakespeare ; Containing an Attempt to Explain and Illustrate Various Passages in a New Principle of Criticism, derived from Mr.Locke's Doctrine of the Association of Ideas*².

Redécouvert à la fin des années soixantes par Alan Over et Mary Bell, éditeurs de la deuxième publication du *Specimen* (la première date du 1794) Whiter est regardé comme « forerunner (mostly unacknowledged) of several schools of Shakespearean criticism and the criticism of literature generally : image critics, the early psychoanalytic critics, literary computer programs for studying texts, and even the neuropsychological theorists of language³ ».

Notre brève recherche ne juge pas la veridicité de ces assertions, pas encore confirmées par une reconstruction historico-philologique, mais propose une lecture du *Specimen* à la lumière de la pensée de Locke, renvoyant à une autre occasion l'enquête sur les propositions de Whiter dans le contexte des études shakespeariens.

Après avoir fait ses études aux Clare College de Cambridge, Walter Whiter (1758-1832) a publié trois livres : le déjà mentionné *Specimen of Commentary on Shakespeare* (1794), un *Etymologicon magnum or Universal Dictionary* (trois éditions 1800, 1811 et 1822) et une *Dissertation on the disorder of death* (1819), une enquête sur

2 Whiter, Walter, *A Specimen of Commentary on Shakespeare ; Containing an Attempt to Explain and Illustrate Various Passages in a New Principle of Criticism, derived from Mr. Locke's Doctrine of the Association of Ideas*, Garland Publishing, Inc., New York 1970. Édition consultée : Shakespeare, William, *Complete Works*, The Oxford Edition, edited with a glossary by W. J. Craig, Oxford University Press, Oxford 1969.

3 N. N. Holland, The First Psychological Critic : Walter Whiter (1758-1832), in « PsyArt : A Hyperlink Journal for the Psychological Study of Arts », article 040209, http://www.clas.ufl.edu/ipsa/journal/2004_holland07.shtml, 2004.

la mort apparente et sur les techniques de réanimation⁴. Si les titres publiés font désumer que Whiter pouvait être un esprit curieux, son approche à la littérature et aux langues se base sur la méticulosité du philologue et sur la prémisse de la liaison parole-idée d'indoutable inspiration lockienne.

Tandis que le *Specimen* fait des références précises au philosophe, soutenues par des citations, *l'Etymologicum magnum* paraît en avoir été aussi influencé, car Whiter y compare un nombre considérable de langues indoeuropéennes et orientales⁵, à fin de démontrer que toutes contiennent la même idée fondamentale, c'est à dire, qu'elles sont dérivées de la terre, des opérations, des cas et des propriétés qui y appartiennent (« languages contain the same fundamental idea ; and that they are derived from the earth, and the operations, accidents, and properties belonging to it »)⁶.

Bien que sa conclusion peut être fantasieuse, le présupposé que les mots fondamentaux de chaque langue expriment des idées dérivées par l'expérience, donc par les perceptions des sens et les opérations mentales effectuées avec ces données, est bien en accord avec la théorie de Locke (Book III, *Essay Concerning Human Understanding*)⁷. En plus il paraît aussi vouloir illustrer un commentaire du philosophe sur le rôle des *common sensible ideas* dans la génération des mots.

4 Ivi : *A dissertation on the disorder of death ; or that state of the frame under the signs of death called suspended animation ; to which remedies have been sometimes successfully applied, as in other disorders, in which it is recommended, that the same remedies of the resuscitative process should be applied to cases of natural death, as they are to cases of violent death, drowning, &c. under the same hope of sometimes succeeding in the attempt*, by Walter Whiter, Printed for the author, sold by S. Hayes, London 1819.

5 N. N. Holland, *op. cit.* : « the Teutonic dialects, English, Gothic, Saxon, German, Danish, &c.&c.- The dialects of Slavonic, Russian, &c. &c. – The Eastern languages, Hebrew, Arabic, Persian, Sanscrit, Gipsy, Coptic [...] ».

6 Ibidem.

7 Édition consultée : J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, edited with a Foreword by Peter H. Nidditch, Clarendon Press, Oxford 1984.

And I doubt not, but if we could trace them to their sources we should find, in all Languages, the names, which stand for Things that fall not under our Senses, to have had their first rise from sensible *Ideas*. By which we may give some kind of guess, what kind of Notions they were, and whence derived, which filled their Minds, who were the first Beginners of Languages ; and how Nature, even in the naming of Things, unawares suggested to Men the Originals and Principles of all their Knowledge.⁸

Le *Specimen of Commentary on Shakespeare* propose une nouvelle méthode pour découvrir *the secret and subtle operations of genius* (vii), à partir de la doctrine de Locke sur l'association des idées. Il est évident que dans cette oeuvre de jeunesse Whiter éprouve la nécessité d'un support théorique autorisé, donc dans l'Introduction, aussi que à l'intérieur de son discours, il tient à souligner les mérites de la doctrine de Locke, définie 'métaphysique' suivant les critères du temps :

the principles of this theory are capable of affording a conviction which the art of criticism cannot of itself be expected to produce. To the ordinary resources of the critic we have applied an additional confirmation, derived from the most indubitable principle in the doctrine of metaphysics.⁹

On doit informer le lecteur tout d'abord, que le livre de Whiter a des critères de rigueur bien différents par rapport à ceux d'aujourd'hui et qu'il est principalement construit sur l'accumulation des exemples, accompagnés par des notes élaborées, la méthode étant brièvement énoncée seulement au début de la deuxième partie et concernant la répétition de certains mots et de certaines figures rhétoriques, ainsi que les sources de ces objets d'investigation.

Au delà de sa propre vocation philologique Whiter s'apprête à examiner le style de l'auteur au niveau capillaire du langage à cause d'une exigence critique : dans la première partie de son oeuvre il dévoile à travers une patiente analyse comparée des interprétations de Shakespeare que le texte original des oeuvres complètes (qu'il appelle *Old*

8 Ivi : Book III, ch. I, par. 5, p. 403.

9 W. Whiter, *op. cit.*, p. 73.

Copy)¹⁰, a été malentendu par beaucoup de commentateurs, même prestigieux, et ainsi manipulé. Des critiques tels que Dr. Samuel Johnson (1709-1784), William Warburton (1698-1779), Edward Capell (1713-1781), Edmund Malone (1741-1812), Lewis Theobald (1688-1744), et d'autres à peine mentionnés dans les histoires de la littérature anglaise d'aujourd'hui ont démontré de mal connaître l'idiome élisabéthain et son contexte historico-culturel et de fantasmer, quelque fois de manière présomptueuse sur les raisons de l'auteur et les significations de ses figures de style. En plus, en qualité d'éditeurs des oeuvres shakespeariennes ils ont porté des échanges au texte original (*emendations*), à fin de corriger les 'fautes' de la métrique ou la propriété du langage. Bien surpris par l'intention de la critique de refaire le texte du poète au lieu d'essayer simplement de l'expliquer, Whiter souligne avec ironie l'effet négatif de leur intervention sur l'harmonie des vers :

With regard to the metre of our Poet, we may observe in general, that whenever the rhythm of a disputed verse is defective to our ear, we have good reason to suspect it is corrupted ; so, on the contrary, when the line is smooth and easy, it will not be necessary for us to disturb the text on the authority of our fingers. As the poet did not write with such a process, so he ought not to be tried by such a test. In short the controversy about the metre of Shakespeare is merely a dispute of *words*.¹¹

La dispute autour des mots fait allusion à la propension des commentateurs de les chosifier, agissant une rupture au niveau de la compréhension, pendant que Whiter les perçoit en tant qu'émblèmes des idées de Shakespeare et de ses émotions, démontrant que le texte peut reacquérir sa transparence seulement dans cette perspective. Bien que la sensibilité artistique ne rentre pas dans le champ d'intérêt de Locke son insistance sur une communication efficace et sur la complexe dynamique entre choses, idées et mots fait qu'il voit la tendance des mots à se rendre autonomes du sens du discours comme une déviation de leur but essentiel :

10 Il s'agit probablement du *First Folio*, 1623, première publication, presque complète des oeuvres, éditée par John Hemming et Henry Condell, vieux amis e compagnons de théâtre de Shakespeare.

11 W. Whiter, *op. cit.*, p. 23.

[...] it often happens that Men, even when they would apply themselves to an attentive Consideration, do *set their Thoughts more on Words than Things* [...] But so far as Words are of Use and Signification, so far is there a constant connexion between the Sound and the *Idea* ; and a Designation that the one stand for the other ; without much Application of them, they are nothing but so much insignificant Noise.¹²

Le respect de Whiter pour l'édition originale et sa réaction contre le « context of critical perversion¹³ » est aussi en ligne avec un principe lockien, selon le quel, quoiqu'ils soient un moyen de communication conventionnel, les mots expriment les idées de celui qui les utilise : « Words are the sensible Signs of his *Ideas* who uses them¹⁴ » « They in every Man's Mouth, stand for the *Ideas* he has, and which he would express by them¹⁵ ». Un tel principe justifie la réaction de Whiter contre la mistification des oeuvres et son attention aux mots de Shakespeare, devenus signes de ce qui se trouve derrière le texte, c'est à dire les « deep and unequivocal traces of the age in which he lived, of the employments in which he was engaged, and of the various objects which excited his passions and arrested his attention¹⁶ ».

Voir la littérature comme un miroir de l'expérience de vie de l'écrivain, de son interaction avec son milieu culturel, mais aussi tel que expression de sa sensibilité, signifie avoir comme référence la rationalité du XVIII-ème siècle et aussi bien la conception romantique émergente qui aurait promu l'écriture créative en tant qu'extériorisation du sentiment et du travail interne de l'imagination. L'ambivalence de l'approche de Whiter devient évidente en appliquant la pensée de Locke au texte shakespearien. Déjà dans la parole au lecteur il définit la doctrine du philosophe le fondement infallible de sa méthode, mais il est également conscient de l'originalité de son apport personnel : « As these powers of the imagination have never, I believe, been adequately conceived, or systematically discussed ; I may perhaps be

12 J. Locke, *op.cit.*, Book III, Ch. II, par. 7, pp. 407-408.

13 W. Whiter, *op. cit.*, p. 25.

14 J. Locke, *op.cit.*, p. 404

15 Ivi, p. 406.

16 W. Whiter, *op. cit.*, p. 73.

permitted, on this occasion, to adopt the language of science and to assume the merit of DISCOVERY¹⁷ ». Après un bref résumé de la théorie de Locke où il rappelle la distinction opérée par le philosophe entre la liaison naturelle des idées et leur insolite association, générée par le cas ou par l'habitude¹⁸, Whiter justifie l'emploi des concepts lockiens dans un discours à propos de Shakespeare : « If, in the ordinary exertions of the understanding, the force of such an association has been found so powerful and extensive, it may surely be concluded that its influence would predominate with absolute authority over the vigorous workings of a wild and fertile imagination¹⁹ ».

Comme première nouveauté on peut signaler le champ d'application de la doctrine de Locke : les opérations mentales du génie créatif *in the ardor of invention*²⁰, pas seulement ignorées par le philosophe, mais qu'il aurait retenu contraire au but de la compréhension. Tandis que tous les efforts de Locke se concentrent à fin d'établir des paramètres acceptables pour le sens commun (*common sense*), suivant les fonctions logiques ordinaires de la raison, Whiter est intéressé par la créativité d'un poète hors du commun. Pour Locke l'association des idées peut être un phénomène à valence négative, qui devrait être traité avec beaucoup d'attention :

This wrong Connexion in our Minds of *Ideas* in themselves, loose and independent one of another, has such an influence, and is of so great

17 Ivi, p. VII.

18 Ivi, p. 64 : « In the theory of Mr. Locke, by the term *association* is not understood the combination of ideas *naturally* connected with each other ; for these (as he observes) <it is the office and the excellency of our reason to form and preserve in that union and correspondence, which is founded on their peculiar beings>. On the contrary, it is understood to express the combination of those ideas, which have no natural alliance or relation to each other, but which have been united only by chance or by custom. Now it is observable that no task can be imposed on the understanding, of greater difficulty than to separate ideas thus accidentally combined ; as the mind is commonly passive in admitting their original formation, and often totally unconscious of the force and principle of their union ».
Renvoi au Ch. XXXIII, Book II, J. Locke, *op.cit.*

19 W. Whiter, *op. cit.*, p. 64.

20 Ibidem.

force to set us awry in our Actions, as well Moral as Natural, Passions, Reasonings, and Notions themselves, that, perhaps, there is not any one thing that deserves more to be looked after.²¹

Préoccupé par le conditionnement mental que l'association des idées peut induire, jusqu'à le définir une sorte de folie (*Madness*)²², Locke le juge responsable des limitations de la pensée, par exemple dans les cas du sectarisme religieux ou philosophique²³, en lui attribuant même « the foundation of the greatest, I had almost said, of all the Errors in the World ; or if it does not reach so far, it is at least the most dangerous one, since so far it obtains, it hinders Men from seeing and examining²⁴ ».

En tant qu'admirateur de Shakespeare, Whiter sait bien que l'association inattendue des idées, des images ou des mots confert substance et valeur à l'écriture. Donc, sans faire aucune allusion à ces passages de l'*Essay*, il propose une opération intéressante, revalorisant le conditionnement mental en tant que force inspiratrice du poète, et conférant à l'association des idées un nouvel contenu :

I define therefore the power of this *association* over the genius of the poet, to consist in supplying him with words and with ideas, which have been suggested to the mind by a principle of union unperceived by himself, and independent of the subject, to which they are applied. From this definition it follows, [...] that as these words and sentiments were prompted by a cause, which is concealed from the poet, so they contain no intentional allusion to the source from whence they are derived ; and 2ndly, That as they were forced on the recollection of the subject, so they have no necessary resemblance in this secondary application to that train of ideas, in which they originally existed.²⁵

Le procès créatif se développe donc selon un principe d'union duquel le poète est inconscient, et en effet Whiter emploît termes tels que *unconscious* et *unconsciously*, à fin de souligner le côté

21 J. Locke, *op.cit.*, p. 397.

22 Ivi, p.395.

23 Ivi, p. 400.

24 Ivi, p. 401.

25 W. Whiter, *op. cit.*, pp. 68-69.

irrationnel du travail poétique, ce qui nous explique pourquoi certains spécialistes américains contemporains voient Whiter comme le précurseur de la critique psychanalytique. Au même temps il faut rappeler que l'éloge du Romantisme naissant de l'irrationalité, à partir des passions irreprimables jusqu'à la liberté de l'imagination *sauvage et fertile*, pour garder les termes de Whiter, est une forme de détachement de l'empire de la raison.

En extrapolant la théorie de Whiter de son contexte, la supposition que le poète aurait manqué d'intention en associant certains mots ou images devient discutable, justement à cause d'un principe de Locke encore valable et parfaitement applicable à l'écriture créative :

To think well, it is not enough that a Man has *Ideas* clear and distinct in his Thoughts, nor that he observes the agreement, or disagreement of some of them ; but he must think in train, and observe the dependence of his Thoughts and Reasonings, one upon another : And to express well such methodical and rational Thoughts, he must have words to shew what *Connexion, Restriction, Distinction, Opposition, Emphasis*, etc. He gives to each respective *part of his Discourse*. To mistake in any of these is to puzzle, instead of informing, his Hearer [...].²⁶

Après le travail dicté par l'inspiration, il est impensable que Shakespeare n'ait pas organisé son matériel suivant des intentions expressives, évaluant attentivement chaque élément du texte et du contexte où il allait être joué. Le théâtre élisabéthain était écrit pour la confrontation immédiate avec son public, et il est bien évident que les auteurs censuraient leurs œuvres soit pour le contenu idéologique, soit pour les effets dramaturgiques sur les spectateurs.

En revenant à la théorie de Whiter, même si la fantasia du poète est envahie par des idées autonomes qui tend à se fondre en d'autres nouvelles, ce processus se base sur l'expérience avec la réalité : ça veut dire que le mystère de la création consiste seulement en règles combinatoires, appliquées aux éléments parvenues à la mémoire par connaissance directe :

26 J. Locke, *op.cit.*, p. 472 (Book III, Ch.8).

An impression on the mind of the writer, arising from something which is frequently presented to his senses, or which passes the sphere of his ordinary observation, will supply him with the union of words and sentiments, which are not necessarily connected with each other, and which are combined only from the powerful influence of external impressions on the faculties of understanding.²⁷

La matière première de la créativité selon Whiter coïncide avec celle de la connaissance exposé par Locke dans la doctrine de l'*Essay* :

Whence has it (the Mind) all the materials of Reason and Knowledge ? To this I answer, in one word, From Experience : In that, all our knowledge is founded ; and from that it ultimately derives it self. Our Observation employ'd either about *external, sensible Objects* ; or about the *internal Operations of our Minds, perceived and reflected on by ourselves, is that, which supplies our Understandings with all the materials of thinking*. These two are the Fountains of Knowledge, from whence all the Ideas we have, or can naturally have, do spring.²⁸

Le *train of ideas* de Locke, séquence logique des idées, critère nécessaire pour une pensée ferme et cohérente dans ses prémisses et ses conclusions, change le contenu pour Whiter, dénotant une série de mots répétée dans le même texte dramatique, ou bien dans des textes différents du même auteur. Témoins silencieux des sources d'inspiration, les *trains of ideas*, interchangeable dans le discours de Whiter avec les *trains of lively and various imagery*²⁹, deviennent les emblèmes d'un style et un objet nécessaire de l'investigation critique :

But the commentators have not marked those *indirect* and *tacit* references, which are produced by the writer with *no* intentional allusion ; or rather they have not unfolded those trains of thought, alike pregnant with the materials *peculiar* to his age, which often prompt the combinations of the poet in the wildest exertions of his fancy, and which

27 W. Whiter, *op. cit.*, pp. 70-71.

28 J. Locke, *op. cit.*, Book II, Chapter I, *Of Ideas in general, and their Original*, p. 104.

29 W. Whiter, *op. cit.*, p. 78.

conduct him, unconscious of the effect, to the various *peculiarities* of his imagery or his language.³⁰

Le résultat immédiat de l'étude de ces répétitions devait être, selon Whiter, un critère ferme et efficace pour distinguer un texte authentique des éventuels faux ou manipulations. Bien qu'il fasse lui-même une attribution erronée, datant au XV^e siècle certains poèmes écrits en réalité par le jeune Thomas Chatterton³¹, sa proposition n'est pas sans intérêt et sans histoire : les automatismes de la pensée, à voir les tics stylistiques, réfléchis au niveau sémantique ou syntactique, appartiennent depuis bien de temps aux normes historico-philologiques pour la datation ou l'attribution d'un manuscrit. Dans le XX^e siècle la critique littéraire va trouver dans les images répétées, les *images clusters*, une caractéristique significative du style de chaque auteur et on peut certainement établir des affinités entre le concept de *trains of ideas*, dans l'acception de Whiter, et celui de *image clusters*, utilisé par la critique imagistique.

Whiter et Locke ont des opinions différentes sur les fonctions du langage. Tandis que pour Whiter l'art poétique de Shakespeare représente le niveau plus élevé de la créativité linguistique³², pour Locke les mots ont seulement deux fonctions : mnémonique et communicative³³. La fonction communicative a seulement deux utilisations *Civil* et *Philosophical*³⁴. Dans l'act de communication par contre, Locke attribue au langage trois buts :

[...] the *ends of Language in our Discourse with others*, being chiefly these three : *First, To make known one Man's Thoughts or Ideas* to another.

30 Ivi, pp. 71-72.

31 Cf. N. N. Holland, *op. cit.*

32 « It was reserved for the knowledge of the present age, to discover that Shakespeare has enriched and ennobled our poetry with new forms of language, rhythm, fiction, and imagery, which we know that he first invented, and believe that he has finally completed », W. Whiter, *op. cit.*, p. 75.

33 « First, One for the recording of our own Thoughts. Secondly, The other for the communicating of our Thoughts to others », J. Locke, *op.cit.*, Book III, Ch. IX, *Imperfection of Words*, p. 476.

34 Ibidem.

Secondly, To do it *with* as much ease and *quickness*, as is possible ; and *Thirdly*, Thereby *to convey* the *Knowledge* of Things. Language is either abused, or deficient, when it fails in any of these Three³⁵.

Selon les critères de Locke on pourrait attribuer au texte drammatique la fonction communicative, aussi bien que celle mnémonique, et éventuellement « the use and force of Language as subservient to Instruction of Knowledge³⁶ », mais son but final, l'émotion ou le plaisir esthétique serait contraire aux objectifs du philosophe, qui aurait sans doute classifié le théâtre parmi les *Arts of Fallacy*, parce que à son avis, « all the artificial and figurative application of Words Eloquence hath invented, are for nothing else but to insinuate wrong *Ideas*, move the Passions and thereby mislead the Judgement³⁷ ».

Engagé à rendre la juste compréhension d'une oeuvre littéraire que enflamme les passions à travers le pouvoir des mots, Whiter met de côté ces considérations du philosophe, sans faire aucune allusion aux amples observations qu'on trouve dans l'*Essay* sur les insufficences des mots en tant que véhicules de la connaissance³⁸. Par exemple, Locke soutient que l'ambiguïté peut rendre les mots inaptes à exprimer des idées claires et distinctes : « [...] Another abuse of Language is, an affected Obscurity, by either applying old Words, to new and unusual Significations ; or introducing new and ambiguous Terms, without defining either ; or else putting them so together, as may confound their ordinary meaning³⁹ ». Dans *Le Specimen*, l'équivoque est une source expressive pour l'écriture de Shakespeare, réfléchissant le goût du public élisabéthain et l'esprit d'une époque où l'ambiguïté et le double jeu faisaient partie du quotidien et venaient souvent exorcisés sur la scène. En outre Whiter est bien conscient du magnetisme sonore des mots en tant qu'origine de l'équivoque (par exemple, *dear et deer*)⁴⁰, et de la subtile duplicité mise en jeu entre le son et les signifiants :

35 Cf. J. Locke, *op.cit.*, p. 504.

36 Ivi, p. 404.

37 Ivi, p. 508. (Book III, Ch. IX)

38 Ivi, Ch. IX : *Imperfection of Words* ; Ch. X : *Abuse of Words*.

39 Ivi, p. 493.

40 W. Whiter, *op. cit.*, pp. 93-95.

Certain terms containing an equivocal meaning, or sounds suggesting such a meaning, will often serve to introduce other words and expressions of a similar nature : This similarity is formed by having in some cases a coincidence in sense, or an affinity arising from sound ; though the signification, in which they are really applied, has never any reference and often no similitude to that, which caused their association.⁴¹

Dévoiler *the secret and subtle operations of genius*⁴² devient pour Whiter enquêter l'expérience de connaissance qui a fixé dans la mémoire de Shakespeare une certaine séquence des mots ou une certaine image : « The remembrance of a similar phraseology, of a known metaphor, or of a circumstance, *not* apparent in the text, will often lead the writer into language or imagery derived from these sources ; though the application may be sometimes totally different from the meaning and spirit of the original⁴³ ». Suivant les traces des mots Whiter cherche à retrouver les idées de l'auteur « impregnated with the objects peculiar to his age⁴⁴ ». La finalité de son analyse sont les choses vues comme point du départ du procès créatif. Par exemple, il utilise ses amples connaissances linguistiques et historiques pour expliquer des mots aujourd'hui indécifrabable tel que *quintaine*, un tronc d'arbre qui symbolise un porteur, ou le sarrasin dans les exercices avec la lance, disparu après l'introduction des armes à feu⁴⁵. Une autre expérience cognitive considérée par Whiter importante pour Shakespeare sont les lectures, c'est à dire ce qu'on appelle aujourd'hui les sources : Ses allusions à John Florio (1553 ?-1625), particulièrement à son *Seconde Fruits*⁴⁶ (1591) anticipent une ligne

41 Ivi, p. 70.

42 Ivi, p. VII.

43 Ivi, p. 70.

44 Ivi, pp. 75-76.

45 Ivi, pp. 9-11.

46 Le sens ironique du mot *peascod*-gousse (*bacello*) dans un commentaire de Touchstone sur la femme qu'il courtise *And I remember the wooing a Peascod instead of her*, dans *As You Like It* est expliqué par Whiter à travers un proverbe italien traduit par Florio en anglais : « Se la donna fosse così picciola com'è buona, / Il minimo bacello le farebbe una veste & una corona. / If women were as little as they were good, / A Peascod would

de recherche commencée seulement dans le XX-ème siècle avec les contributions de Frances Yates⁴⁷ et approfondie par Michael Wyatt dans *The Italian Encounter with Tudor England : A Cultural Politics of Translation*⁴⁸. Les séquences des mots et des images individuées par Whiter, comme par exemple la série *dress-petition-plant* avec la variante *weed-suit-services-fashion*⁴⁹ ou la combinaison *binding-book-love*⁵⁰ peuvent aider à mieux comprendre la vision de Shakespeare de l'amour ainsi que certains faits et coutumes de son âge.

Considérant l'invention littéraire seulement en tant qu'élaboration incosciente de l'expérience, Whiter arrive inévitablement à soutenir que les images de Shakespeare doivent avoir eu un support concret, donc qu'ils seraient le résultat d'un transfert des représentations qu'il aurait vu. Les deux sources visives majeurs indiquées par l'auteur du *Specimen* sont : « The universal custom in those days of covering the walls of their chambers with arras or tapestry hangings, which represented the celebrated stories of ancient or modern times ; and the frequent exhibition of masques, pageants and processions⁵¹ ». L'hypothèse de Whiter est très intéressante : il juge que Shakespeare pouvait avoir eu accès aux personnages de l'ancienne mythologie, par exemple Hélène, Lucrèce, Atalante ou Cléopâtre pas seulement à travers les textes écrits, mais aussi bien par l'iconographie codifiée de l'époque, qu'on aurait pu admirer dans les galeries d'images des palais, chez les habitations du peuple sous la forme de simples copies, ainsi que dans le décor des spectacles théâtrales, ou on parlait de ces personnages. À soutien de cette possibilité, Whiter cite

make them a gown and a hood » (John Florio's *Second Frutes*, London, Thomas Woodcock, 1591, p. 174). Cf. W. Whiter, *op. cit.*, p. 17.

47 F. A. Yates, *John Florio : the Life of an Italian in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1934 ; édition consultée Octagon Books, New York 1968.

48 Wyatt, Michael, *The Italian Encounter with Tudor England : A Cultural Politics of Translation*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

49 Dans *As You Like it*, *Henry V* e *Coriolanus*, Cfr. W. Whiter, *op. cit.*, pp. 83-90.

50 Dans *Winter's Tale*, *Romeo and Juliet*, *Love's Labour Lost*, *Much Ado About Nothing*, *The Twelfth Night*, *Othello* et *King John*, Ivi, pp. 107-115.

51 Ivi, p. 77.

l'*Histoire de la Poesie Anglaise* de Thomas Warton (1728-1790)⁵², ainsi qu'un fragment du *Don Quichotte* de Cervantès, où l'héro retrouve des scènes communes à l'époque tel que le rapt de Hélène et la lamentation de Didon abandonnée, peintes sur des vieux rideaux dans une maison de campagne. L'analyse de la concise caractérisation de Hélène, Lucrèce, Atalante et Cléopâtre dans *As You Like It*⁵³, démontre une parfaite correspondance avec l'iconographie et avec la description de ces héroïnes faite par autres écrivains du temps.

L'impacte des cortèges historiques, des parades et des processions sur la fantasia de Shakespeare est expliqué par Whiter d'une manière hautement pertinente :

In these wild and motley spectacles, the illustrious personages of history, romance, and mythology ; the tales and fictions of every period, whether they were of Grecian, Gothic, Roman, Saracen or Christian origin ; the creatures of the imagination and the living characters of the world, were all blended and counfounded by the licentious fancy or the ignorance of the inventor.⁵⁴

En fin on expose une autre possible source vive de certaines répliques ou images du texte dramatique : la scénographie et la régie des spectacles, sousestimées en général par les experts du théâtre élisabéthain, attirés plutôt par les textes et la structure symbolique de la scène. Le coutume de décorer la scène avec des portraits ou peintures mythologiques est justifié par le texte même. Par exemple, cette réplique de Hamlet adressée à la mère Reine n'aurait pas de sens sans la présence de portraits sur la scène : « I have not the smallest doubt but that this practice suggested to Shakespeare the idea in Hamlet of presenting before the Queen the portraits of her two husbands : Look here upon this picture and on this, /The counterfeit presentment of two brothers⁵⁵ ». Une grande partie de la démonstration

52 « It is well-known and acknowledged, that our old Poets derived many of their allusions and descriptions from pictures and representations in Tapestry, which were then equally familiar to themselves and to their readers », W. Whiter, *op. cit.*, p. 34.

53 Ivi, pp. 31-53.

54 Ivi, pp. 78-79.

55 Ivi, pp. 36-37.

du *Specimen of Commentary* concerne l'utilisation du mot *heavens*, cieux, signifiant le paradis, mais aussi la possible représentation à couleurs des sphères ptolémaïques de l'air et du feu sur le plafond du théâtre, qui venait en suite recouvert de noir lorsqu'on jouait une tragédie⁵⁶. La diffusion des représentations inspirées par la littérature et par la pensée classique est significative dans un pays qui avait expérimenté la destruction des images sacrées en tant qu'idoles, au temps d'Henri VIII, comme si l'imaginaire collectif aurait eu besoin de nouvelles icônes, de nouveaux modèles mythologiques.

Les considérations de Whiter sur la technique du spectacle, partiellement confirmées par les recherches du XX^e-ième siècle, dévoilent l'utilisation d'effets spéciaux et de complexes machines pour la scène, probablement rassemblant celles inventées par Leonardo pour les spectacles à la cour des Sforza. L'importance des sources visives soulignée dans le *Specimen* suggère un discours complexe centré sur le mot oratoire *ut pictura poesis* : dans ce contexte il faudrait se rappeler que la liaison texte-image devient une méthode critique dans la recherche historique seulement dans le XX^e-ième siècle, avec l'école fondée par Aby Warburg. D'après Whiter on peut conclure que le théâtre élisabéthain a été écrit pour une structure scénique spécifique, mais aussi avec un bien défini art du spectacle, fondé sur un code d'images-symboles d'origine classique et chrétienne qui se transfère de manière naturelle dans le texte dramatique.

Les portraits, les gobelins, les personnages allégoriques des cortèges et des processions aussi bien que la structure et la scénographie du théâtre auraient offert au jeune Shakespeare, dès son arrivée à Londres, un patrimoine de connaissances mythologiques, littéraires et cosmologiques qu'on retrouve dans les drames⁵⁷. Il s'agit d'une

56 Ivi, pp. 153-173.

57 « When we discover in our poet, familiar allusions to the opinions and customs of the ancients, we need not always imagine him to have acquired his information by the toil of study or the perusal of books ; we have only to suppose him present at these classical exhibitions, and to detail the knowledge, which there glided before his eyes. But these spectacles not only supplied the *poet* with imagery and knowledge : they suggested ideas likewise to the player, for the mechanical apparatus of the Theatre ; and we may trace among the properties of our ancient Stage,

ipothese à garder dans la controverse sur la formation de Shakespeare. Les spécialistes n'ont pas réussi à juxtaposer la densité de symboles culturels de ses textes au profil de l'auteur de province, qui aurait suivi seulement la *grammar school* ; donc ils jugeaient qu'il fuisse un autodidacte ou qu'il aurait fait partie d'un groupe ésotérique⁵⁸.

Whiter partage aussi l'idée de l'historien littéraire Thomas Warton, que les origines du théâtre élisabéthain ne seraient peut-être pas à rechercher dans les représentations religieuses (*miracles and mysteries*), mais plutôt dans la tentative de donner aux pauvres des spectacles équivalents des processions et des *masques* qui se déroulaient à la cour des riches :

...it seems probable, that the PAGEAUNTS, which being shewn on civil occasions, derived great part of their decorations and actors from historical fact and consequently made profane characters the subject of public exhibition dictated ideas of a regular Drama, much sooner than the MYSTERIES, which being confined to Scripture stories, or rather the legenderay miracles of sainted martyrs, and the no less ideal personifications of the Christian virtues, were not calculated to make so quick and easy a transition to the representations of real life and rational action.⁵⁹

Après la fermeture des théâtres⁶⁰, la Guerre civile et la victoire puritaine, qui promouvait le Livre et le mot écrit en tant qu'instruments principaux de la culture, les drames de Shakespeare arrivent à la postérité en tant que de simples textes denuées de leur contexte. A l'évolution de la langue anglaise et au profond changement des

a poor and humble imitation of the splendid machinery of the Pageant ». Cfr. W. Whiter, *op. cit.*, pp. 201-202.

58 Sur la formation de Shakespeare : F. Kermode, *On Shakespeare's Learning*, Center for Advanced Studies, Wesleyan University, Middletown 1965 ; F. A. Yates, *Shakespeare's Last Plays. A New Approach*, Routledge&kegan Paul, London 1975 ; S. Greenblatt, *Will in the World*, W.W.Norton & Company, New York, London 2004.

59 Cf. W. Whiter, *op. cit.*, p. 202. (Thomas Warton, *History of Poetry*, vol. ii, p. 202).

60 1642-1660.

mœurs s'ajoute aussi la mutation de la pensée préfigurée au début du XVII-ème siècle par les écrits programmatiques de Francis Bacon, à savoir la perte d'autorité de la poésie à faveur de l'intelligence critique, adressée surtout au côté empirique de la réalité. Il y a donc une fracture entre savoir et imagination. Une figure de style utilisée par Bacon dans le final de son *Advancement of Learning* est vraiment emblématique : en echo et au même temps en contraste avec le monde elisabéthain, il fait référence à *a globe of the intellectual world*⁶¹ soutenant ainsi un monde intellectuel suffisant à soi-même.

Whiter est un critique à la recherche des causes et des effets, selon la bonne tradition baconienne⁶² ; son appel à la doctrine de Locke dévoile la nécessité de poser un fondement rationnel à l'imagination devenue une valeur à son âge. De plus sa recherche du concret, des choses qui se cachent derrière les idées, l'amène à reconstruire le théâtre en tant que manifestation vivante et complexe et à recontextualiser les mots écrits, leur redonnant le souffle vital, ce qui lui permet de récupérer ainsi une partie des sens perdus.

Peu systématique dans l'ensemble du texte, mais exigeant dans les détails, Whiter est ainsi un abile interprète de la doctrine de Locke, qu'il met au service de l'imagination créative de l'auteur et de celle interprétative du lecteur, en dépit des principes mêmes du philosophe. Du reste, quasi préfigurant les limites de sa rigueur, après avoir proposé des remèdes contre les abus et les imperfections des mots, Locke donne voix au scepticisme :

61 F. Bacon, *The Advancement of Learning*, Clarendon Press, Oxford 1891, p. 268.

62 « The evidence arising from a principle, which shall conduct us even to the very mind of the writer, and discover to us the causes and effects of its internal operation, unknown even to himself ; which shall exhibit to us the train of his ideas impregnated with the objects peculiar to his age, and which shall enable us, when we again review the composition itself, to mark the deep and distinct traces of the *same ideas*, though under a *new modification*, with all the kindred peculiarities of the original impression », Cfr. W. Whiter, *op. cit.*, pp. 75-76. « On an art not capable of demonstration, surely no principle can be engrafted more sure and infallible than that, which is derived from some acknowledged powers in the understanding, roused and controlled as they are by an active and a regular influence », *ibid.*, pp. 69-70.

Since Wit and Fancy finds easier entertainment in the World, than dry Truth and real Knowledge, *figurative Speeches*, and allusion in Language, will hardly be admitted, as *an* imperfection or *abuse* of it. [...] I cannot but observe, how little the preservation and improvement of Truth and Knowledge, is the Care and Concern of Mankind ; since the Arts of Fallacy are endow'd and preferred [...] *Eloquence*, like the fair Sex, has too prevailing Beauties in it, to suffer it self ever to be spoken against. And 'tis in vain to find fault with those Arts of Deceiving, wherein Men find pleasure to be Deceived.⁶³

La dialectique de Whiter démontre que la vérité peut être atteinte même avec les *Arts of Fallacy* et que l'application de la force de la raison dans le domain évanescent de la fantasie poétique peut devenir une expérience cognitive digne des plus hautes aspirations de John Locke.

63 J. Locke, *op.cit.*, p. 508.