

‘If it be now, ‘tis not to come. If it be not to come, it will be now’ (Shakespeare, Hamlet, V.2.166-67): le kaïros ou la fortune hybride de la Renaissance

Sophie Chiari

▶ **To cite this version:**

Sophie Chiari. ‘If it be now, ‘tis not to come. If it be not to come, it will be now’ (Shakespeare, Hamlet, V.2.166-67): le kaïros ou la fortune hybride de la Renaissance. Jonathan Pollock. Pratiques du hasard. Pour un matérialisme de la rencontre, Presses Universitaires de Perpignan, p. 77-93, 2012, 10.4000/books.pupvd.6069 . hal-01721384

HAL Id: hal-01721384
https://uca.hal.science/hal-01721384

Submitted on 2 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sophie Chiari

« If it be now, 'tis not to come. If it be not to come, it will be now » (Shakespeare, *Hamlet*, V.2.166-67): le *kaïros* ou la fortune hybride de la Renaissance

« Le temps opportun ; le moment propice pour l'exécution d'une action ou l'avènement d'un nouvel état », telle est la définition que l'*Oxford English Dictionary* donne du mot *kaïros*[1]. La première occurrence proposée aux lecteurs du dictionnaire, étonnamment, ne date que de 1936[2]. On note donc d'emblée un premier paradoxe, découlant du fait qu'une notion déjà commune sous l'Antiquité ne soit pas recensée avant le XXe siècle dans la langue anglaise. Le *kaïros* serait-il donc considéré comme un concept tout récent, ou serait-il au contraire jugé si ancien qu'on ne pourrait remonter à ses origines ? Mon propos ne sera pas ici d'analyser le terme tel qu'il était compris dans l'Antiquité où, à l'évidence, il revêtait déjà une certaine importance, mais de comprendre ses implications dans une culture donnée, celle de la Renaissance anglaise. Après quelques brefs rappels historiques, je souhaiterais donc montrer pourquoi et comment ce concept, bien que rarement nommé en tant que tel, habite en profondeur le théâtre élisabéthain et jacobéen, et comment il se distingue de, ou se confond avec, ceux du Temps et de la Fortune. Ces derniers, plus aisément reconnaissables, font partie des préoccupations existentielles d'un Lear ou d'un Hamlet, et si Shakespeare puise dans les viviers mythologiques dont il dispose pour les évoquer, il dispose également de stratégies inventives qui lui permet de mettre en scène des personnages maîtres et victimes du temps, qui se distinguent par un scepticisme grandissant au fil des ans. Le *kaïros* serait-il une opportunité, ou une impossibilité ?

Le *kaïros* dans le contexte de la Renaissance

On a souvent allié *kaïros* et *chronos*, avant de les opposer, l'un désignant le mauvais temps, et l'autre, par opposition, le bon. Frank Kermode avait par exemple observé que la

[1] « Kairos », *OED*, Oxford, Oxford University Press, 2e édition, 1989 : « Fullness of time; the propitious moment for the performance of an action or the coming into being of a new state ».

[2] E. L. Talmey tr. *Tillich's Interpretation of Hist.* II. ii. 129: « We call this fulfilled moment, the moment of time approaching us as fate and decision, *Kairos*. In doing this we take up a word that was, to be sure, created by the Greek linguistic sense, but attained the deeper meaning of fullness of time, of decisive time, only in the thinking of early Christianity and its historical consciousness ».

différence entre *chronos* et *kairos* était celle qui existait entre l'ordre et le chaos[3] avant d'écrire plus récemment que

> [la] notion d'accomplissement est essentielle. Le kairos transforme le passé, valide la typologie et les prophéties de l'Ancien Testament, établit la concorde entre l'origine et la fin. La distinction entre chronos et kairos est donc pertinente lorsqu'il s'agit des intérêts d'ordre typologique de certains théologiens, et de certains critiques littéraires modernes[4].

Cette distinction est en réalité complexe autant que nuancée. Le mot *kaïros* apparaît pour la première fois dans l'*Iliade*, où il désigne un lieu, un endroit du corps vulnérable, aisément blessé, et sujet aux attaques ennemies qui voient là un point sensible. Chez Hésiode en revanche, dans *Les travaux et les jours*, le terme est associé à la bonne mesure, à la juste proportion[5]. Dès l'Antiquité, une ambivalence extrême est donc à l'œuvre entre lieu et temps, vulnérabilité et mesure.

Le temps, la fortune, l'occasion, et le *kaïros* sont en réalité quatre représentations distinctes au départ mais qui viennent à se confondre à la Renaissance. Comme l'a montré Erwin Panofsky dans ses *Essais d'iconologie*, on trouve à la fin du XVIe siècle de nombreuses représentations du temps comme *kaïros* (par opposition à l'*aion*, « principe créateur éternel et inépuisable »), « c'est-à-dire comme cet instant décisif qui marque un tournant dans la vie des êtres humains ou l'évolution de l'univers ». Toujours selon Panofsky, « ce concept était illustré par la figure que l'on connaît communément sous le nom d'Opportunité ». La figure du *Kaïros*, ou de l'Opportunité, ou encore de l'Occasion, tend elle-même à se superposer à celle de la Fortune, « fusion facilitée du fait que le mot latin pour *kaïros*, *occasio*, est du genre féminin, comme *fortuna* »[6].

Qu'il nous suffise ici d'évoquer deux représentations. La première est une gravure tirée de la version française du *Livret des Emblèmes* d'André Alciat publiée peu de temps après l'original, en 1536[7]. Elle accompagne un texte dont le *motto* s'intitule « In occasionem » et met donc en scène une figure très rare dans l'iconographie médiévale, mais jouissant d'une

---

[3] Frank Kermode, *Modern Essays*, Londres, Collins, 1970, p. 64.

[4] Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction: with a New Epilogue*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 48: « The notion of fulfillment is essential; the kairos transforms the past, validates Old Testament types and prophecies, establishes concord with origins as well as ends. The chronos-kairos distinction is therefore relevant to the typological interests of some modern theologians, and also some modern literary critics ».

[5] Phillip Sipiora, *Rhetoric and Kairos : Essays in history, theory and praxis*, Introduction: « The Ancient Concept of *Kairos* », New York, State University of New York Press, 2001, p. 2.

[6] Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard (1939), 1967, p. 126-27.

[7] Voir le site qui reproduit l'emblème : http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALa016

popularité nouvelle à la Renaissance[8], à savoir la jeune femme Occasion, qui aurait été sculptée par Lysippe (« Je suys Occasion que Lysippus forma »), artiste grec du 4e siècle avant Jésus-Christ. Sa tête a la particularité d'être chauve et de ne posséder qu'une seule mèche de cheveux sur le front, ce qui signifie qu'une fois passée, on ne peut plus l'attraper, et qu'il faut la saisir lorsqu'on la voit venir. Ses pieds sont ailés, car elle se hâte, et elle tient en outre un rasoir à la main, signe qu'elle taille tout ce qu'elle attrape.



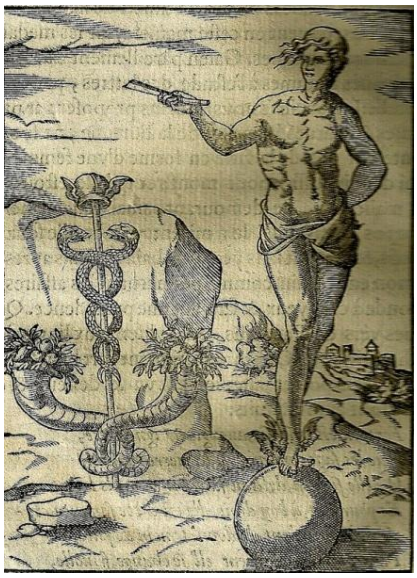
« Occasio », *Livret des emblemes*, 1536.

Ajoutons que le texte de l'emblème cite et s'inspire des *Adages* d'Érasme, dont l'édition définitive paraît à Bâle, en 1533. Or, ce n'est autre que le *kaïros* qui constitue le sujet de l'adage 679, « Nosce tempus » (« Trouve le moment »), et l'on voit cette notion se muer en valeur chrétienne. Le *kaïros*, pour Érasme, est un moment privilégié qui mue un homme usé en homme nouveau. Il est une épiphanie et s'apparente « à l'instant où l'éternité de Dieu et le temps des hommes entrent en contact, l'instant qui figure un point d'éternité, et où la vérité se révèle de manière fulgurante et absolue »[9].

La seconde représentation, extraite de la traduction française des *Imagini de i dei de gli antichi* (1556) et reproduite ci-dessous, pourrait être intitulée « le *kaïros* », mais sa légende la désigne plutôt comme l'incarnation de « la bonne Fortune », autrement dit, de la chance. Cette image, qui ne se veut pas originale mais familière, ressemble pourtant beaucoup à l' « Occasio » du *Livrets des emblemes*, dont elle emprunte de toute évidence les principales caractéristiques. Elle vient donc s'insérer dans toute une série de gravures qui témoigne du

[8] Voir à ce sujet Florence Buttay-Jutier, *Fortuna: usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses Paris-Sorbonne, 2008, p. 115.
[9] Jean-Claude Margolin, *Recherches érasmiennes*, Genève, Librairie Droz, 1969, p. 61.

goût marqué du public renaissant pour les allégories relatives au temps, ce temps qu'il est nécessaire de personnifier pour qu'il devienne moins abstrait et, par là-même, moins effrayant.



« La bonne Fortune », *Les images des dieux des anciens*, 1581.

Le personnage de la « bonne Fortune » tient un rasoir et ses pieds reposent sur une roue ailée. Ses cheveux sont très nettement ramenés vers le haut de son front. On croirait voir une illustration de l'Occasio. Le traducteur Antoine du Verdier reconnaît lui-même que si l'Occasion et la Fortune « ne sont pas une même chose, elles sont neantmoins fort semblables […] »[10]. À la fin du XVIe siècle, il devient donc difficile de séparer ces allégories qui se contaminent mutuellement, à tel point que les mythographes eux-mêmes semblent renoncer à les différencier.

Une autre complexité provient des liens tissés entre Chronos, Saturne et le *kaïros*. Selon Jean-Paul Brisson, en vertu d'une étymologie que les modernes contestent, les Anciens rattachaient le nom de Saturnus à *sata*, « les semences ». Il se pourrait que ce rapprochement soit le fruit de l'assimilation au Grec Chronos, époux de Rea assimilée à la Latine Ops, déesse de l'abondance[11]. Pour les poètes contemporains de Shakespeare, Chronos, ou son équivalent romain le dieu Saturne, président traditionnellement aux choses du temps. Les illustrateurs, en revanche, ne font pas nécessairement converger l'image du dieu Saturne et la représentation

[10] Vincenzo Cartari, *Les images des dieux des Anciens*, traduit par Antoine Du Verdier, Lyon, 1581, p. 555 (la gravure reproduite dans l'article apparaît à la page 554). Titre original : *Imagini dei dei degli antiqui* (1556).
[11] Article *Encyclopedia Universalis* consulté à partir du site: http://www.universalis-edu.com.rproxy.univ-provence.fr:2048/encyclopedie/saturne-religion-romaine/

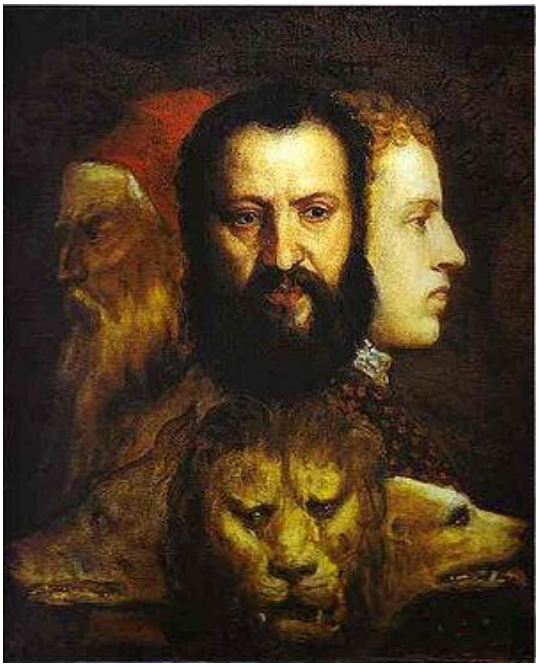
du temps proprement dite. Alors que la chevelure du dieu Saturne est dépeinte comme abondante, à la Renaissance, on montre parfois le Temps coiffé d'une seule mèche de cheveux. Cette caractéristique était en réalité empruntée à la représentation du *kaïros*, ou de l'*Occasio*, qu'il fallait saisir par cette mèche dès qu'elle se présentait. De temps à autre, on attribue même à la figure du Temps des pieds ou des épaules, attributs illustrant directement la maxime « tempus fugit », mais provenant en réalité directement des représentations classiques de l'*Occasio*, une fois encore[12]. Dans les *Images des dieux des anciens*, le mythographe Vincenzo Cartari se fait quant à lui le relai d'une autre tradition, qui considère le « Dieu Caerus » (ou Kaïros) comme « un homme ieune, en son aage florissant, beau, & agreable, par les cheueux esparpillez au vent, & par tout le reste ». Mais il ajoute aussitôt :

> Il nous faut donc estre attentifs & promps à mettre les mains sur les choses, quand l'Occasion nous les monstre : car elle se destourne incontinent, & monstre les talons à ceux qui n'ont sçeu l'empongner par les cheueux qui luy pendent sur le front[13].

On retrouve tout à coup la mèche de cheveux que l'on croyait perdue. Ce « Dieu Caerus » semble donc avoir de multiples visages, à la Renaissance, et l'iconographie est d'ailleurs trop riche pour que l'on puisse s'y attarder dans le cadre d'une simple communication. On peut toutefois, à titre d'exemple, évoquer une peinture désormais célèbre. En effet, dans l'allégorie de la Prudence, peinte dans les années 1560, Le Titien s'attache à mettre en scène les trois âges de l'homme et semble réaliser son œuvre pour souligner conjointement un *kaïros* exceptionnel et la présence diffuse de la mort qui ne manquera pas de rattraper très vite le vieux maître à l'exceptionnelle longévité[14]. Le tableau est accompagné de la devise « informé du passé, le présent agit avec prudence, de peur qu'il n'ait à rougir de l'action future ».

---

[12] Samuel L. Macey, « Father Time », *Encyclopedia of Time*, Taylor and Francis 1994, p. 209.
[13] Vincenzo Cartari, *Les images des dieux des Anciens*, p. 556-57.
[14] Sur la peinture du Titien, voir également Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau : essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997, chap. 7, p. 110-11 : « Assimilé assez rapidement à l'*eukairia* grecque, le Kaïros avait été interprété par les Latins comme l'équivalent de l'*Occasio* et on voit à travers lui au XVIe siècle un réseau rapportant le Temps d'une existence à son Destin : le *Tempus* se manifeste sous forme d'*Occasio* (ou Kaïros). L'*Occasio* est assimilée à la Fortuna (bonne ou mauvaise selon qu'on sait la saisir). La Fortuna scelle le Fatum. […] Le champ thématique ouvert par ces rapprochements met […] au jour ce qui pourrait bien avoir été l'un des propos majeurs de l'image. […]. On est dès lors tenté de supposer que ce tableau, peint dans les années 1560, hanté par les modalités du Temps et portant, en son registre central, l'image des 'Trois Âges de l'homme', a été réalisé pour une bonne *Occasio*, pour souligner un Kaïros exceptionnel ».



Le Titien, *Allégorie de la Prudence* (1565-1570), National Gallery, Londres.

Plus de doute ici par conséquent : le *kaïros*, interprété par les Latins comme l'équivalent de l'*occasio*, ou, comme le dit Daniel Arasse, « [la] succession de moments précis à venir », est donc connu de et valorisé par la Renaissance[15]. Il devient même familier aux contemporains grâce à des associations mythologiques qui le mettent en scène avec des personnages connus et souvent représentés dans les gravures de l'époque. Dans cette logique, Vincenzo Cartari, qui précise que le « Dieu Caerus des Grecs & l'Occasion des Latins estoient donc une mesme chose, duquel Caerus Posidippe fait un epigramme », affirme même que Caerus, ou Kaïros, serait d'après les Anciens, « le plus jeune des enfants de Saturne »[16]. On voit déjà que se tissent à l'époque des liens très particuliers entre le Temps, l'Occasion et le Destin (*Fatum*), cela d'autant plus que Jean Cousin, en 1568, voyait dans les Parques des servantes de la Fortune[17], déesse aveugle qui se plaît à briser le destin des puissants. On peut, au passage, s'interroger sur le glissement qui fait de Fortune, à l'origine divinité de la naissance « appartenant à la grande famille des déesses-mères méditerranéennes »[18], une déesse présidant à la destinée et, de ce fait, à la mort des individus. Cette Fortune-là, plus effrayante que rassurante, aurait-elle quelque affinité avec le *kaïros* ou l'*occasio* ? Il semble qu'à partir de la fin du XVIe siècle, on en fasse en France un usage abusif et inexact. C'est en tout cas ce que l'on peut conclure de l'agacement d'Estienne, se plaignant que « [m]aintenant

[15] Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau : essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997.
[16] Vincenzo Cartari, *Les images des dieux des anciens*, p. 556.
[17] Voir R. Wittoker, « Chance, Time and Vertue », *Journal of the Courtauld Institute*, I, 1937, p. 315.
[18] Florence Buttay-Jutier, *Fortuna : usage politique d'une allégorie morale à la Renaissance*, p. 35.

tout est plein de Fortune beaucoup plus encore qu'alors »[19]. À la même époque en Angleterre, il en va sans doute de même, comme le montre la très large définition que le lexicographe Randle Cotgrave propose du mot « fortune » en 1611 : « Fortune; also, hap, chaunce, luck, lot, hazard, aduenture; also, destinie, fatall necessitie ».

Peut-elle être perçue comme l'équivalent profane de la notion de Providence ? Randle Cotgrave ne le dit pas. Ce qu'elle a en commun avec le *kaïros* et la providence, c'est sans nul doute que, comme eux, elle infléchit le destin de l'individu. Giordano Bruno, dans *L'infini, l'univers et les mondes*, publié à Londres en 1584[20], soutient que notre univers est infini, que tout n'est que changement perpétuel dans l'univers. Parce que nous ne craignons que les bornes, les fins, les limites, alors qu'elles n'ont pas lieu d'être dans ce monde, nous sommes prisonniers « de la quête effrénée du plaisir et du sentiment aveugle de la peine », alors qu'il nous faudrait tout simplement profiter du présent. Bruno explique encore que

> […] cette Providence, ce Destin ou ce Sort qui détermine les vicissitudes de notre être particulier ne désire ni ne permet que nous sachions plus de l'un que nous ignorions de l'autre, si bien que nous connaissons d'emblée le doute et la perplexité. Mais lorsque nous considérerons plus profondément l'être et la substance de cet univers où nous nous trouvons immuablement, nous découvrirons que ni nous, ni quelque substance que ce soit ne souffrons de la mort ; car rien n'est en fait diminué substantiellement, mais tout, parcourant l'espace infini, change d'aspect[21].

Imaginer le Destin, le Sort, la Providence, serait donc du pareil au même, et contribuerait à faire de nous des êtres malheureux, à la quête du *kaïros* qui nous permettrait de prendre notre destin en mains pour connaître la fin le plus tard possible. Or, pour Giordano Bruno, tout se vit au présent, tout n'est que métamorphose perpétuelle et, dans ces conditions, inutile de se projeter et de vouloir devancer le temps. Il faut, au contraire, vive avec, en accord avec lui, sans crainte, sans peur de mourir.

La mise en scène du *kaïros*

Nombre de personnages du théâtre élisabéthain et jacobéen sont quant à eux habités par l'idée de la mort, et sans doute est-ce la raison pour laquelle, malgré la désapprobation des

---

[19] Cité par Florence Buttay-Jutier, *ibid.*, p. 43. Voir H. Estienne, *Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé* (1578), Genève, 1970, II, p. 142.
[20] Même si la page de titre indique que l'ouvrage a été publié à Venise.
[21] Giordano Bruno, *L'infini, l'univers et les mondes*, Traduit de l'italien, présenté et annoté par Bertrand Levergeois, Paris, Berg international, 1987, p. 52-53.

puritains[22], ils passent une bonne partie de leur temps à jouer : aux cartes, aux boules, aux dés, au trictrac, aux armes, à la musique. Ils vont aussi à la chasse et au théâtre. Ces jeux rentrent dans les quatre catégories proposées par Roger Caillois[23]. Certains reposent sur la compétition (*agôn*), d'autres sur le simulacre (*mimicry*) ou sur le hasard (*alea*), et d'autres encore ont pour objet de procurer une impression de vertige (*ilinx*). Tous, en revanche, qu'ils induisent le rire ou les larmes, servent à oublier que le sablier se vide un peu plus chaque seconde, et à permettre aux joueurs d'apprendre à saisir le *kaïros* le temps d'une partie. Dans la tragédie domestique de Thomas Heywood, *Une femme tuée par la bonté* (1607), Frankford réunit quatre personnages pour une partie de cartes alors qu'il vient d'apprendre que son épouse Anne, qu'il croyait fidèle, le trompe[24]. Mari, femme et amant se retrouvent autour de la table, et Frankford profite du jeu pour provoquer un dialogue sur le registre de la « mimicry » qui confondra les amants par la ruse. Dans ce cas-là, le jeu en cache un autre, plus cruel. Dans le jeu apparent, il faut se saisir du *kaïros* pour gagner la partie. Dans le jeu sous-jacent, il faut se saisir du *kaïros* pour condamner les coupables et changer leur fortune, qui avait jusque-là été clémente.

En ce qui concerne les personnages de Shakespeare, certains finissent hors-jeu : après avoir joué à la vie, ils se retrouvent perdants, et leur mort a lieu hors-scène. On ne joue plus, l'heure est grave, le *kaïros* est défait par Chronos. S'ils n'échappent pas à l'ivresse du jeu, ils savent bien que ce dernier n'a qu'un temps. Aussi invoquent-ils souvent directement la Fortune païenne pour dénoncer leurs malheurs et conjurer le sort, tout en laissant parfois de côté la providence chrétienne, dont ils semblent douter. Certes, la Providence en tant que telle est décelée par de nombreux critiques prompts à souligner les valeurs religieuses qui structurent le théâtre élisabéthain en général, sous le vernis des mythes et des légendes qui alimentent bon nombre de ses intrigues. Au XVIIe siècle, on réécrit même des pièces pour mettre l'accent sur cette notion de Providence, et l'Irlandais Nahum Tate n'hésitera pas à réécrire en partie et parfois même à modifier les titres de pièces comme *Richard II*, *Le roi Lear*, ou même *Coriolan*, en 1682.

Shakespeare, lui, préfère s'emparer de la Fortune, aveugle comme l'Amour, pour l'opposer fréquemment au *kaïros*. Natale Conti écrit pourtant dans le livre IV de ses

---

[22] Voir par exemple Stephen Gosson, *The Schoole of Abuse*, 1579, éd. Arthur Freeman, réimpression de fac-similé, coll. Garland Publishing, New York, 1973, sig. D4r°: « Dicers and carders because their abuses are commonly cryed out on, as usually shewen, have no neede of a needelesse discourse, for every manne seeth them, and they stinke almost in every mans nose ».

[23] Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1957.

[24] Thomas Heywood, *A Woman Killed with Kindness*, éd. Brian Scrobie, coll. The New Mermaids, Londres, A. & C. Black, (1985), 1991, viii.118-197.

Mythologies que la Fortune n'existe pas. En effet, si la Fortune, autre nom donné à la divine Providence, reçoit nos complaintes et nos invectives plus que toute autre divinité, c'est qu'elle a été inventée par les hommes qui cherchaient un bouc émissaire à insulter au lieu de s'en prendre à eux-mêmes. Les hommes sages savent que les bonheurs, comme les malheurs, proviennent de Dieu. Les autres préfèrent s'en remettre à la Fortune quand tout va mal, et ils la trouvent alors inconstante et aveugle. Ceux-là ne voient pas leur propre folie[25]. En ce sens, Natale Conti n'est pas très loin de Calvin qui, dans ses *Institutiones*, dénonce tous ceux qui pensent être malmenés par les caprices de la fortune et qui, de ce fait, émettent des idées qui ne sont pas dignes d'un chrétien[26].

Le traité de Calvin, traduit par Thomas Norton dès 1561, eut une grande influence en Angleterre[27]. Quant à l'ouvrage de Natale Conti, on sait qu'il circulait dans les « grammar schools » élisabéthaines. On ne doit donc pas être vraiment surpris que les personnages shakespeariens qui insultent la Fortune aient souvent une raison défaillante et puisent l'énergie du désespoir dans un monde païen. Dans la tragédie éponyme, le roi Lear, flatté puis bafoué par ses filles, s'en remet à la Nature, qu'il croit maîtriser, et lutte corps et âme avant d'accepter les revers de la fortune en prenant petit à petit la place de son fou. Il finit même par reconnaître qu'il n'est que « le jouet de Fortune » (4.6.187)[28]. Une tragédie s'accomplit, et la roue tourne (« The wheel is come full circle » 5.3.172) : nous retrouvons alors une conception médiévale de la Fortune selon laquelle les quatre places susceptibles d'être occupées par un souverain, explicites dans la formule latine « *regnabo, regno, regnavi, sum sine regno* », correspondent aux quatre positions permises par la roue de la déesse : la position ascendante, dominante, déclinante ou bien celle du roi déchu.[29] Et c'est cette dernière qui sied à Lear. On

---

[25] John Mulryan et Steven Brown, *Natale Conti's Mythologiae*, vol. 1, ACMRS, Livre 4, chapitre 9, p. 282.

[26] Thomas Norton, *The institution of Christian religion*, Londres, 1587: « how many a one is there that doeth not more thinke that men are rather whirled about & rowled by blinde unadvisednesse of fortune, than governed by providence of God? » (I.v.10). Pour d'autres extraits, voir William R. Elton, King Lear *and the Gods*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1966, p. 18.

[27] Sur la traduction de Norton, voir Marie Axton, « Norton, Thomas (1530/32–1584) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004 : « For his prose translation of Calvin's final edition of the *Institutiones* (1559), *The Institution of Christian Religion* (1561), Norton used a dignified iambic pentameter blank verse to render Calvin's quotations from Virgil's *Aeneid*, vi, and from *Georgics*, iv. In this he may have been prompted by Surrey's experiments with two books of the *Aeneid*. For Calvin's borrowings from Horace, *Satyre* I, Norton chose fourteeners. Calvin's prose was most difficult because he packed 'great plentie of matter in small rome of wordes … so circumspectly and precisely ordered, to avoid … cavillations … in this matter of faith and religion'. In translating Calvin and drawing the psalms into English verse Norton observed 'howe perilous it was to erre in matters of doctrine' (*Institution of Christian Religion*, 1582, sig. A2*r*). Every sentence in his translation was read against the Latin by David Whitehed before printing ».

[28] Shakespeare, *King Lear*, éd. R. A. Foakes, Londres, Thomas Nelson & Sons, 1997, rept. Thomson Learning (The Arden Shakespeare), Londres, 2000.

[29] La conception médiévale de la Fortune a notamment été explicitée par Raymond Chapman, « The Wheel of Fortune in Shakespeare's Historical Plays », *The Review of English Studies*. New Series. Vol. 1, n° 1, Jan. 1950, p. 1-7.

comprend donc que, dans le théâtre élisabéthain, les plus fous ne sont pas ceux que l'on croit. Lear n'est ainsi jamais aussi clairvoyant que lorsqu'il sombre dans la folie. Il peut en outre être considéré comme un emblème vivant, représentation de Saturne dévorant ses enfants (car les fantasmes de dévoration sont nombreux dans la pièce), ou du vieillard Temps, chenu et triste, demeurant en un lieu froid et glacé. Cette description correspond en tous points à celle de Vincenzo Cartari qui affirme de Saturne que, malgré sa vieillesse, il « semble neantmoins qu'il puisse retourner enfant » (p. 38). S'il est une caractéristique de Lear, dont nous savons qu'il a quatre-vingts ans passés (IV.7.61), c'est celle du retour à l'enfance, alors qu'il cherche à se faire materner par ses filles, sur lesquelles il n'exerce que peu d'autorité.

Fortune ne se confond pas avec *Occasio*. Elle est plutôt celle qui vient après l'occasion manquée et elle détruit tout sur son passage si elle n'est pas contrée par quelque puissance surnaturelle comme dans *Le songe d'une nuit d'été*, *La tempête* ou *Le conte d'hiver*. Si l'*Occasio* se saisit par la mèche, la Fortune ne s'apprivoise jamais et fait tourner sa roue sans que personne ne puisse intervenir pour l'arrêter. Son aveuglement donne justement des sueurs froides à la plupart des personnages de Shakespeare. « La fortune en somme / Va me sauver ou me damner parmi les hommes »[30], s'exclame Maroc qui, dans *Le marchand de Venise* (1596-97), convoite la belle Portia et s'apprête à tenter sa chance dans l'épreuve des trois coffrets. Maroc, quelques vers plus loin, ouvre le coffret d'or, et s'exclame: « Enfer ! Qu'y-a-t-il là ? » (II.7.62). La roue de la Fortune a tourné, et le mauvais choix du prétendant le mène à la forme de damnation symbolique qui est exprimée par la tête de mort qu'il trouve dans le coffret, vanité lui rappelant sa propre finitude. Bassanio, en revanche, opérera un choix plus judicieux et se jouera de la fortune en sachant bénéficier du *kaïros*. Il faut dire que Portia, amoureuse et riche héritière, souhaite ardemment que son prétendant réussisse en choisissant la clé qui ouvrira le coffret de plomb, ceinture de chasteté métaphorique. Dans une Venise libertine, la jeune femme rêve de jouissance avec l'élu de son cœur : « Que la fortune aille en enfer pour ça, moi pas ! » (III.2.20-21), s'exclame-t-elle. L'ironie, ici, vient de ce qu'en anglais, le mot désignant l'enfer, « hell », désigne également le sexe de la femme dans la langue de Shakespeare. Portia, secrètement, voudrait bien jouer le rôle de Fortune, et c'est ce qu'elle s'efforce de faire en mettant ses prétendants à l'épreuve, à l'aveugle, tandis qu'elle ne peut que sortir victorieuse d'un jeu cruel. Pour Bassanio, en revanche, l'héritière fait davantage figure d'Opportunité que de Fortune. C'est ainsi qu'en optant pour le plomb, se

[30] Shakespeare, *Le marchand de Venise*, traduction et édition de François Laroque, Paris, Le livre de poche, 2008, II.2.45-46.

saisit en réalité de l'or des cheveux de la jeune femme, et attrape *Occasio* par la mèche. Il ne la lâchera plus.

À l'opposé de la cité des Doges, de ses tentations et de ses occasions, on peut évoquer le Danemark, contrée plus rude et plus austère, où la Fortune tire son épingle du jeu et l'emporte sur le *kaïros*. *Hamlet*, pièce probablement écrite en 1601, est une tragédie de vengeance pervertie. Pour qu'il y ait vengeance, en effet, le vengeur doit profiter du bon moment pour accomplir ses actes. C'est précisément parce qu'Hamlet ne parvient pas à saisir le moment opportun pour venger son père, et passe son temps à retarder l'action, que la Fortune se saisit de son destin.

Dans la tragédie, on a relevé soixante-douze occurrences du mot « now » (« maintenant »), ce qui prouve à quel point les circonstances présentes, le bon moment, la force de l'instant préoccupent les personnages, Hamlet le premier[31]. Le jeune prince sait, après avoir vu et entendu le fantôme de son père lui raconter son propre meurtre, qu'il doit agir rapidement contre son oncle, usurpateur et assassin, tout en épargnant Gertrude, sa mère, afin de pouvoir recommencer à vivre avec le sentiment de la justice accomplie. Hamlet, en d'autres termes, doit devancer la Fortune, et se saisir du *kaïros*, qui combine l'éternel et le temporel. Il sait d'ailleurs très bien définir le *kaïros* alors qu'il est appelé à combattre contre Laërte qui, fou de douleur, cherche à venger sa sœur Ophélie : « Il y a une providence particulière dans la chute d'un moineau. Si c'est maintenant, ce n'est pas à venir. Si ce n'est pas à venir, ce sera maintenant. Si ce n'est pas maintenant, pourtant, cela viendra. Le tout c'est d'être prêt... »[32], affirme-t-il.

Il faudrait donc, idéalement, être ouvert, « prêt » à agir dans la spontanéité. Le mot « providence » possède en outre un double sens dans ce contexte, puisqu'il renvoie aussi au fait de prévoir, d'anticiper. Voilà ce qu'implique le *kaïros*, défendu aux mélancoliques, et qu'Hamlet, contrairement à Laërte, ne peut saisir parce qu'il est dans la méditation plus que dans l'action. C'est précisément parce qu'il en a conscience que sa responsabilité, très lourde, lui pèse d'emblée :

Le temps est disloqué. Ô destin maudit,

---

[31] Sharon A. Beehler, « Confederate Season: Shakespeare and the Elizabethan understanding of Kairos », *Shakespeare matters: history, teaching, performance*, éd. Lloyd Davies, University of Delaware Press, 2003, p. 74.

[32] « There's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come. If it be not to come, it will be now. If it be not now, yet it will come. The readiness is all » (V.2.165-68). Voir William Shakespeare, *Hamlet* in *The Complete Works*, éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 653-90. La traduction française est ici celle de Jean-Michel Déprats. Voir Shakespeare, *Hamlet*, Édition bilingue sous la direction de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. Folio Théâtre, 2004.

Pourquoi suis-je né pour le remettre en place ! (I.5.185-86)[33]

John Donne, dans son *Anatomie du monde* (1611), emploiera la même expression (« Quite out of joint ») renvoyant à la dislocation du temps dans un contexte de scepticisme philosophique. C'est empreint du même scepticisme que le prince du Danemark tente malgré tout de suivre les recommandations d'un spectre, qu'il est le seul à voir, tout en feignant la folie. Ophélie représente pour lui l'incarnation amoureuse du *kaïros*, celle qu'il devrait enlacer avant qu'il ne soit trop tard. Au lieu d'agir, Hamlet « s'abîme à scruter [son] visage » (II.1.89), soupirant et hochant la tête. Ce nouvel *innamorato* semble totalement paralysé et sa mélancolie ne paraît pas être celle de l'artiste, qui est positive et créatrice. Si le jeune homme n'est pas capable de se saisir du moment opportun pour rendre ses amours florissantes, c'est qu'il fait partie des contemplatifs. Or, dans *Sordidissimes*, Pascal Quignard écrit :

> Quand nous contemplons la nature nous ne contemplons pas ce qui est devant nous ; mais ce qui est en arrière de nous, en amont, en jadis, qui nous porte, qui ruisselle au travers de nous, qui nous enfouit encore en lui alors qu'il nous contient[34].

Hamlet contemple ce qui est derrière lui, « en jadis », et ne peut donc pas devancer le temps. D'une part, il semble céder à la tentation de la régression et entretient avec sa propre mère des rapports troubles et troublés. D'autre part, il se trouve presque littéralement enfermé dans le labyrinthe de sa propre mémoire, *locus memoriae* métaphorisé par les multiples et sombres corridors du château d'Elseneur. Polonius dit de lui que « parfois plusieurs heures durant / Il marche ici dans la galerie » (II.2.158-59). Le souvenir de son père, obsédant, voire hallucinatoire, l'englue et l'empêche d'agir. Hamlet, paradoxalement, ne fait rien alors même qu'il n'accepte pas les aléas de la Fortune et s'en ouvre à son ami Horatio :

> […] bienheureux
> Ceux dont le sang et le jugement sont si bien mélangés
> Qu'ils ne sont pas sous les doigts de la Fortune une flûte
> Où elle joue la note qui lui plaît. […] (III.2.64-67)[35]

Hamlet semble se méfier des musiciens qui jouent à leur guise et sont souvent imprévisibles. Ils sont, en quelque sorte, l'incarnation de cette Fortune si capricieuse, redoutée par le jeune homme. Si Shakespeare surprend ici le spectateur en omettant toute allusion à la roue, pour mettre en avant l'image étonnante de la flûte de la Fortune, ses contemporains érudits devaient en revanche comprendre que cette Fortune-là dérivait sans doute du manuel

---

[33] Hamlet : « The time is out of joint. O cursèd spite / That ever I was born to set it right ! » (I.5.189-90).
[34] Pascal Quignard, *Sordidissimes. Dernier royaume, V*, Paris, Gallimard, 2005, p. 227
[35] Hamlet : « […] and blest are those / Whose blood and judgement are so well comeddled, / That they are not a pipe for Fortune's finger / To sound what stop she please ».

de Cesare Ripa, *L'iconologie* (1593). Dans l'emblème n° 4, la flatterie y est en effet dépeinte sous les traits d'une jeune femme jouant de la flûte[36].



Cesare Ripa, *L'Iconologie* (1593). Emblème n° 4 : La Flatterie.

Fortune, flatterie, et musique sous une certaine forme (on pense encore ici au chant des sirènes), toutes imprévisibles, toutes convoitées, sont ainsi amalgamées et, au final, elles semblent nuire à l'humanité. La fortune, mauvaise, mène à la mort, la flatterie provoque, elle aussi, une mort sociale tandis que, dans la pièce, la musique est intimement liée à la folie d'Ophélie. Dans un article consacré aux chansons et aux blessures de l'être, Francis Guinle a d'ailleurs souligné que la folie, « qu'elle se nomme *folly*, *lunacy* ou *madness*, […] est conventionnellement représentée sur la scène Tudor par l'entrée d'un personnage chantant des bribes de ballades, en apparence sans queue ni tête, mais qui, par l'usage qui en est fait dans le contexte, paraissent tout à coup en harmonie avec celui-ci ». Dans *Hamlet*, par le biais du mode chanté, « la jeune fille […] passe sans transition du deuil à l'obscénité, de la mort à la

[36] Voir le site : http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa001b.htm

'petite mort' ; ainsi la folie d'Ophélie, annonciatrice de sa propre mort, dénonce-t-elle l'apparence raisonnable du Royaume et de ses habitants »[37]. La musique dans la pièce fait en outre référence à la chanson du fossoyeur qui fredonne un air alors qu'il est en train de creuser une tombe. Sa chanson aborde les rapports problématiques de l'être et du temps :

Du temps où je faisais l'amour, dans ma jeunesse,
Le temps me paraissait trop court pour mes prouesses
Ça ne pouvait durer toujours dans l'allégresse (V.1.55-58)[38]

Il reprend de plus belle :

Mais la vieillesse, à pas furtifs,
M'a grippé dans sa griffe,
Et embarqué pour l'aut'côté,
Adieu l'jeu'freluquet ! (V.1.64-67)[39]

Nous sommes ici en présence d'un emprunt à une ballade ancienne, parue pour la première fois dans un recueil célèbre publié en 1557, *Tottel's Miscellany*, sous le titre « The aged lover renounceth love » (« Le vieil amoureux renonce à l'amour »). Le Temps, Chronos, est ici opposé à l'*Occasio*, au *kaïros*. On ne peut ni le saisir, ni le devancer, et c'est lui qui l'emporte sur l'amour. Vieillir n'empêche pas d'aimer, mais il est trop tard pour consommer. L'occasion est passée. Lorsqu'il évoque une Fortune personnifiée jouant de la flûte, le prince du Danemark associe donc la Fortune à la folie et à la mort par le biais de la musique. Parce qu'il ne sait manier ni la flatterie ni la musique, Hamlet est donc voué dès le départ à être une victime de la Fortune. Il perd son temps à traquer l'erreur qui trahirait et accuserait son oncle, et n'est pas susceptible de jouir du *kaïros*. Cette traque permanente de l'erreur est par ailleurs très répandue à la Renaissance[40], période où l'on aime corriger, rectifier, reproduire, amplifier les faux-pas d'autrui. Ce faisant, on saisit le bon moment, la bonne occasion, pour transformer une faute en *felix culpa*. Ce *kaïros*-là fait défaut à Hamlet.

Conclusion : le *kaïros*, de la fatalité à l'éternité

On peut donc dire que, dans le théâtre de Shakespeare et plus particulièrement dans ses tragédies, mais pas uniquement, le *kaïros* prend le visage d'une fortune hybride, écartelé entre

[37] Francis Guinle, « Les chansons de la folie, la blessure de l'être », in *Théâtre aujourd'hui* n° 6 : Hamlet, La nuit des rois. *La scène et ses miroirs*, CNDP, 2e trimestre 1998, p. 36-42 (p. 37).
[38] Clown : « In youth when I did love, did love, / Methought it was very sweet / To contract-O-the time for-a-my behove, / O methought there-a-was nothing-a-meet ».
[39] Clown : « But age with his stealing steps / Hath clawed me in his clutch, /And hath shipped me into the land, / As if I had never been such ».
[40] François Rigolot, « The Renaissance Fascination with Error: Mannerism and Early Modern Poetry », *Renaissance Quarterly*, vol. 57, n° 4, Hiver 2004, p. 1219-34 (1222).

l'occasion, la destinée et le temps. On parle de la Fortune avec résignation, elle apparaît comme une fatalité. Parce qu'on la craint, on a donc besoin de se rassurer. John Norden, dans *The Mirror of Honor*, assure ainsi que les hommes chanceux, heureux de leur bonne fortune, mais qui n'ont pas l'assentiment de Dieu, ne seront pas ceux qui, en fin de compte, l'emporteront[41]. En d'autres termes, la seule bonne fortune qui existe, c'est celle attribuée par Dieu[42]. Au XVIIe siècle, alors que l'empirisme et l'observation de la Nature prendront peu à peu le pas sur les forces de la magie, et que les admirateurs de John Dee, mathématicien, astronome et astrologue de la reine Élisabeth, feront place à ceux de John Locke, philosophe, économiste, écrivain, le *kaïros* reprendra toute sa signification et ne sera plus confondu avec Fortune, Occasion, Temps ou Destinée. À cette époque en effet, les perceptions sensorielles mènent l'homme sur la voie de la raison et l'expérience nourrit la science. Pour cela, il est nécessaire d'être en alerte chaque seconde et surtout, il est indispensable de savoir saisir le *kaïros* pour mieux comprendre le monde. Il faudra encore quelques années pour qu'au XVIIIe siècle, la fonction du hasard, comprise comme la fonction du *kaïros*, permette à un Casanova empirique et libertin, admirateur des écrits de Locke, de savourer heure après heure les événements d'une existence mouvementée, de faire feu de tout bois, et d'aimer chacune de ses conquêtes comme si elle était la dernière. C'est l'avènement de l'anti-Hamlet, et la revanche de l'opportunisme. Le *kaïros*, à ce jeu-là, rime avec éternité. Et si tout n'existait que dans l'instant ?

[41] John Norden, *The Mirror of Honor*, Londres, 1597, p. 6.
[42] Paul A. Jorgensen, « A Formative Shakespearian Legacy: Elizabethan Views of God, Fortune and War », *PMLA*, vol. 90, n° 2, mars 1975, p. 222-33.