

JOHN FLORIO SOUS LE MASQUE DE SHAKE-SPEARE

MARC GOLDSCHMIT

Chercheur à l'Institut des hautes études
en psychanalyse

John Florio naît à Londres en 1553, il est le fils de Michel Angelo Florio, juif italien et prédicateur calviniste persécuté par l'Église catholique, et il est sans doute le plus grand homme de lettres de la « Renaissance » anglaise : traducteur de Montaigne et de Boccaccio en anglais, auteur de deux livres extraordinaires de dialogues dramatiques (*First Fruits* et *Second Fruits*), d'un dictionnaire italien-anglais de cent cinquante mille mots qui fait renaître la langue anglaise, polyglotte pratiquant sept langues (l'italien, l'anglais, le français, l'allemand, l'espagnol, le grec, l'hébreu), compilateur de six mille proverbes dans son livre *Giardino di ricreatione*, il est l'homme le plus cultivé de son époque, mais aussi le plus connu et le plus admiré de la haute aristocratie anglaise (des comtes de Southampton et de Pembroke jusqu'à la reine Anne), et des milieux artistiques ou intellectuels (de Giordano Bruno, Samuel Daniel ou Ben Jonson).

Il importe aujourd'hui de comprendre comment un tel créateur a pu être oublié par l'histoire de la culture, de l'art et de la pensée européennes, et disparaître dans les abîmes de la mémoire. Cet oubli n'est pas simple, et on peut dire qu'il est de l'ordre d'une occultation ou d'une forclusion si on suit l'extraordinaire travail de frayage de Lamberto Tassinari dans son livre de 2008, *Shakespeare ? le nom d'artiste de John Florio*¹.

L'affirmation de Tassinari, « *John Florio est Shakespeare* », met au jour l'édifice d'une mythologie (Shakespeare comme barde ou cygne de Stratford), dont se sont rendus complices tant de *scholars* en s'appuyant sur une évidence vide. Le mythe de Shakespeare donne lieu à

une véritable religion, avec ses rites et son ordre ecclésiastique, que doit rigoureusement mettre en ruines l'anamnèse de la vie et de l'œuvre de John Florio. L'enjeu de la destitution de ce mythe consiste à libérer une autre pensée du rapport du texte au sujet, et de la littérature aux langues et à la culture européennes.

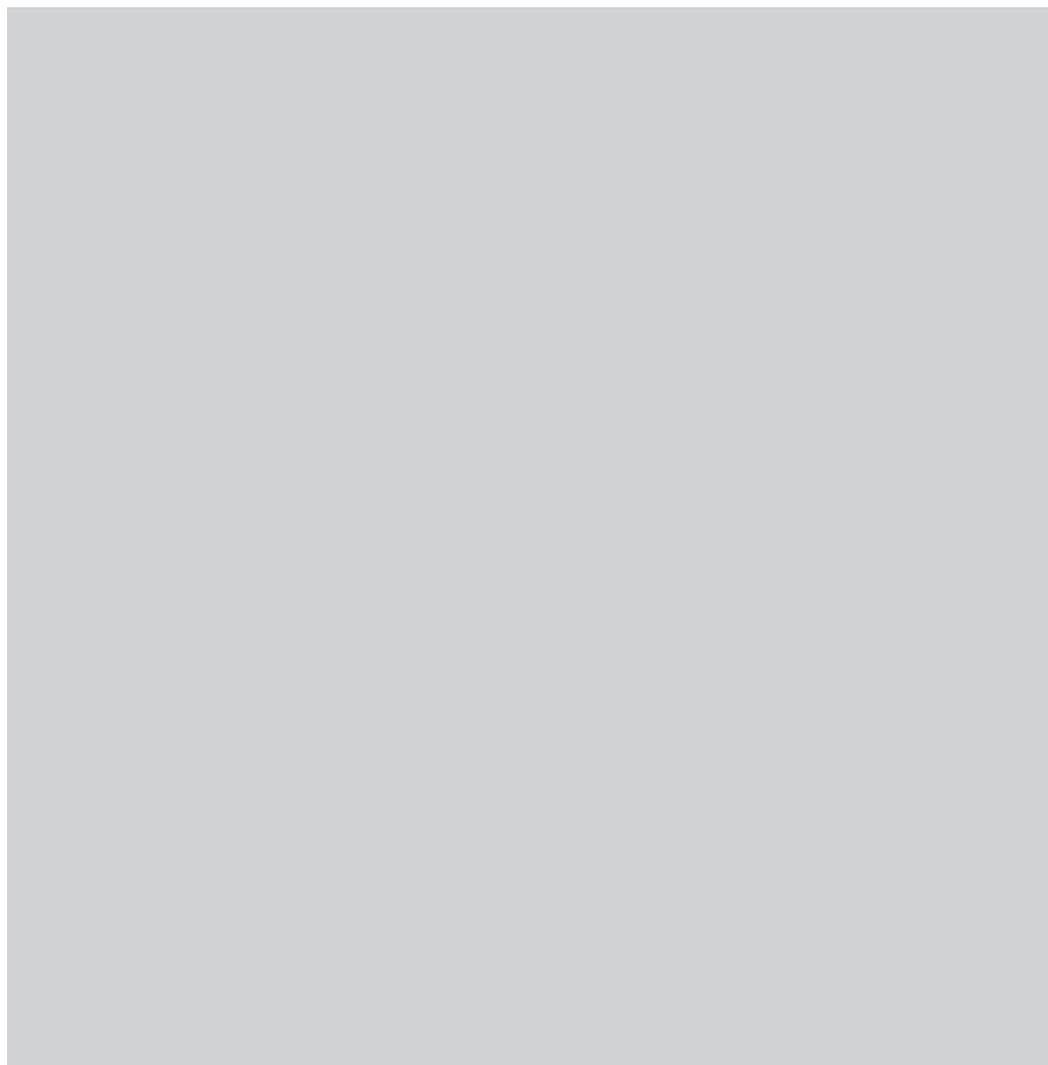
John Florio, par sa vie et son œuvre, donne la substance et la teneur de l'œuvre de Shakespeare, l'un des plus grands démiurges de la littérature européenne après Homère et Dante. La forclusion de Florio dans la mémoire et la culture européennes est inséparable de l'imposture constituée par la figure de Shakespeare, dont la vie et l'œuvre sont celles d'un fantôme.

J'aimerais commencer en expliquant de quelle manière l'affirmation critique de Tassinari, « *John Florio est Shakespeare* », s'est imposée à mon travail et à ma recherche comme un événement libérateur. Les pièces de Shakespeare occupent une place et une fonction décisives dans mon travail à partir de mon livre : *L'hypothèse du Marrane*². Dans cette recherche une figure de la dissimulation juive au cœur du théâtre judéo-chrétien de la pensée européenne, j'ai proposé une lecture du *Marchand de Venise* qui déconstruit le truisme de l'antisémitisme de Shakespeare. Je me suis en effet aperçu qu'il y a dans cette pièce une multiplicité de personnages juifs.

D'abord Bassanio, le personnage qui choisit le coffret de plomb lors de l'épreuve des trois coffrets destinée à lui permettre d'épouser Portia (la belle et riche héritière laissée seule par la mort de son père). Il comprend que ce coffret est celui de l'amour, à la différence des coffrets

¹ *Shakespeare ? Il nome di arte di John Florio*, Giano Books, 2008, traduit en anglais en 2009 et qui paraîtra en français en janvier 2016, dans une version augmentée, aux éditions Le bord de l'eau sous le titre *John Florio alias Shakespeare*. En même temps que la traduction française du livre de Tassinari, Daniel Bougnoux sortira aux éditions Les Impressions nouvelles *Shakespeare, le choix du spectre*, dont j'ai pu lire une bonne partie dans une version préliminaire.

² Éditions du Félin, 2014.



d'argent et d'or. Comme on peut le découvrir en se rendant dans l'ancien ghetto de Venise, Bassanio porte le nom d'une famille de musiciens juifs vénitiens. Il est un héros d'amour et de subtilité, opposé au chrétien Aragon et au musulman Morocco, qui reçoivent chacun insultes et moqueries après leur choix des coffrets d'argent et d'or. Bassanio est aussi l'homme pour lequel son ami Antonio contracte une dette auprès du marchand juif Shylock. D'autre part, le nom de Portia ou Porcia est la « traduction » de l'espagnol « marranos » (porc) servant à désigner et à insulter les Juifs convertis au christianisme (pour échapper aux persécutions et continuer à pratiquer en secret un judaïsme imaginaire). Elle est vraisemblablement une figure juive et marrane. Ce qui est

aussi confirmé par le fait qu'elle aime et épouse le Juif Bassanio (et qu'elle méprise les prétendants chrétien et musulman). L'affrontement entre Shylock et Portia à propos de la loi devient un *agon* entre deux interprétations juives de la loi, et le sens de la pièce est transfiguré si c'est une marrane, déguisée de surcroît en homme et en docteur de la loi, qui sauve la République de Venise par une *hermeneia* juive. Les allégations d'un prétendu antisémitisme de Shakespeare, portées et diffusées par de nombreux interprètes, tombent ici en poussière. C'est à ce moment que la question de la religion de Shakespeare, l'auteur du *Marchand de Venise*, s'est imposée à mon travail comme une nécessité. Tous les travaux des *scholars* semblaient indiquer que la famille de Shakespeare-

de-Stratford était de religion ou de culture catholique, dans un milieu majoritairement protestant. Mais il y avait là à mes yeux quelque chose qui clochait, une anomalie grave, que ne pouvait pas résoudre l'hypothèse d'un Shakespeare catholique : comment aurait-il pu écrire *Le marchand de Venise*, où on peut lire que la vengeance et la haine de Shylock sont l'accomplissement de la haine et de la vengeance chrétienne retournée contre les chrétiens ? Et comment un catholique aurait-il pu non seulement connaître les rites et les gestes religieux des juifs (je donne une esquisse de recension des références de Shakespeare au judaïsme dans *L'hypothèse du Marrane*), mais d'autre part citer à plusieurs reprises, dans ses pièces, des extraits de la Torah en hébreu ou du Talmud (par exemple dans *Comme il vous plaira*, II, 7, à propos des sept périodes de la vie humaine) ? Les spécialistes de la question de la Bible dans le texte shakespearien (notamment Shaheen Naseeb dont je parlerai plus loin) n'hésitent pas à dire que celui-ci est saturé de références bibliques, mais certains d'entre eux expliquent cette surabondance des textes bibliques par un argument maladroit, voire irrecevable : la circulation de la Bible de Genève à l'époque élisabéthaine. Un tel argument ne rend en effet raison ni de la présence de la Bible dans le texte de Shakespeare, ni de la connaissance de détails de la Torah hébraïque. Les *scholars* sont incapables d'expliquer ou de justifier la connaissance érudite de la Bible chez un provincial issu d'une famille illettrée et analphabète, et vivant dans le milieu des comédiens et des affairistes du théâtre londonien. Ils ne dépassent alors pas le recours à une identité magique et mythologique de Shakespeare-de-Stratford, qui sait tout par la seule opération du Saint-Esprit de son « génie ».

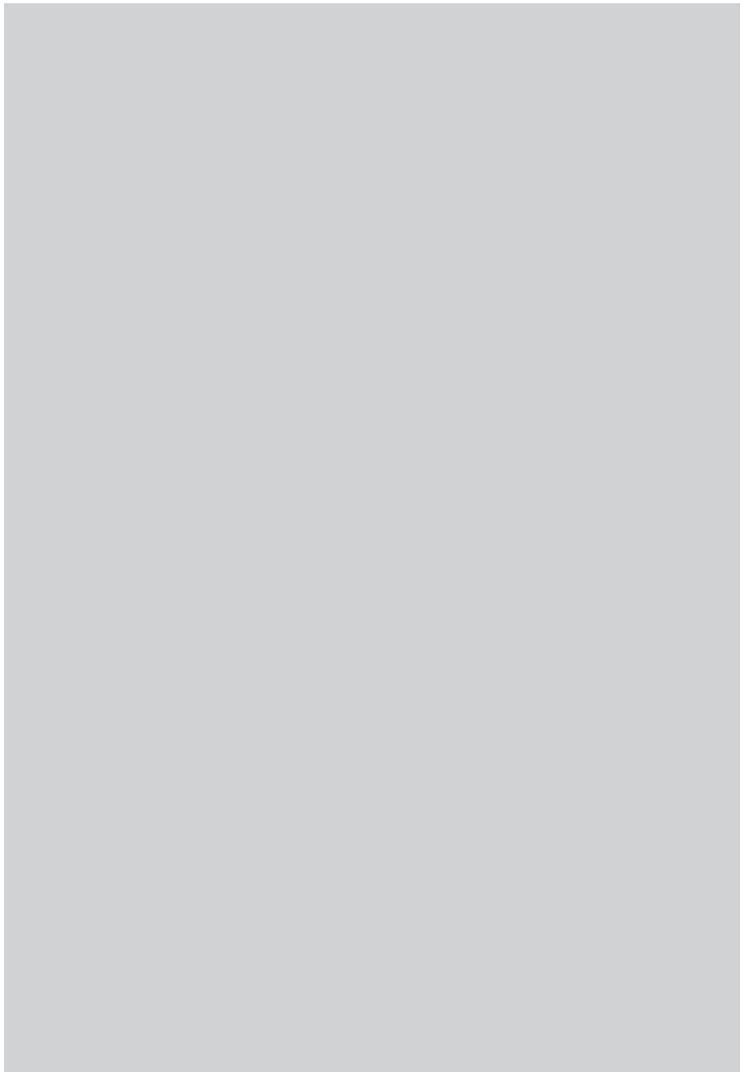
Alors que j'avais considéré, jusqu'à ce moment, que le texte shakespearien était à lui-même son propre sujet et suspendait la question de l'*authorship*, s'imposait désormais à mon travail le problème de la religion de « Shakespeare » comme une des conditions transcendantales

de la compréhension de l'œuvre et des pièces. Je ne pouvais plus en rester à la position de l'autonomie des textes et de la présence spectrale de leur auteur, d'une version même subtile de « la mort de l'auteur ». Le sens, la nouveauté et la force des pièces-textes (*plays*) sont inséparables, solidaires et suspendues à l'écriture de la vie, à la *bio-graphie* du sujet au sens le plus large. Il ne s'agit donc pas de biographisme ou de psychologisme, mais d'une condition transcendantale de possibilité.

Je dois au hasard d'une rencontre avec Daniel Mesguich, dont j'avais suivi l'admirable travail théâtral à Lille (qui m'avait d'ailleurs inspiré mon premier texte sur Shakespeare et la question du spectre dans Hamlet), de m'avoir informé de l'existence de l'hypothèse Florio. Au détour d'une conversation, le matin d'un colloque consacré à Jacques Derrida, connaissant *L'hypothèse du Marrane* (que j'avais exposée au Conservatoire national supérieur d'art dramatique dans un cours de « pensée du théâtre »), Daniel Mesguich m'expliqua que Daniel Bournoux, sur son blog « Le randonneur », donnait la parole à un auteur italien exilé au Canada, Lamberto Tassinari, qui avait découvert la possibilité d'un Shakespeare italien et juif : John Florio.

Cette possibilité convergeait étonnamment avec mon hypothèse et ma lecture du *Marchand de Venise*, et grâce à la liberté de Daniel Bournoux, j'entrais en relation électronique avec Lamberto Tassinari, qui m'envoya généreusement son livre dans sa version italienne. Avec le travail de frayage accompli par Tassinari, la persévérance de sa recherche et la fécondité de sa découverte, j'étais conduit, à mon tour, à refaire le chemin de cette recherche et de cette découverte, pour comprendre l'affirmation ontologique « John Florio est Shakespeare », et la profondeur de cette affirmation pour la pensée de la culture et de la littérature européennes. Je vais retracer ici la manière dont j'ai retraversé et refait le cheminement de Tassinari, et comment j'interprète les enjeux et la nécessité de son extraordinaire découverte.

Le premier de ces enjeux consiste à rendre jus-



Page de titre de l'édition
de 1609 des *Sonnets*.

tice à l'homme le plus cultivé et le plus doué d'esprit de son époque, qui est aussi la principale source de la Renaissance anglaise : John Florio. Il s'agit là d'un travail d'anamnèse inouï pour faire revenir un homme, un écrivain, un penseur, non seulement oublié mais semble-t-il forclus de l'héritage européen. Je comprends, en ce sens, la découverte de John Florio en tant qu'auteur de l'œuvre théâtrale de Shake-speare, comme un travail de remémoration libératrice, c'est-à-dire comme une *catabase*³, voire une *nekuia*⁴ qui retourne et descend dans les profondeurs du monde des morts pour arracher à l'oubli l'auteur peut-être le plus important pour la Renaissance et pour le destin de la culture européenne.

SHAKESPEARE, L'AUTEUR FANTÔME OU LE NOM D'UNE IMPOSTURE

Je désigne l'homme de Stratford-on-Avon sous le nom de «Shakespeare», et John Florio l'auteur de l'œuvre du même nom sous celui de «Shake-speare». Cette différence infime (un trait d'union) peut paraître dérisoire. Mais parmi les quarante-huit éditions in-quarto des vingt et une pièces de Shake-speare, publiées avant les trente-six pièces du «premier folio» de 1623, quinze d'entre elles, soit un tiers, indiquent comme auteur «Shake-spear» avec un trait d'union, comme s'il s'agissait d'un jeu de mots essentiel, d'un prête-nom ou d'un nom de scène, d'un masque. Comme à l'époque les

—
³ Descente aux Enfers.

—
⁴ Titre du chant XI de l'*Odyssee* et rituel qui permet de faire venir les morts.

pièces appartenait aux compagnies de théâtre qui les achetaient, et non plus à leurs auteurs, on peut imaginer que Shakespeare, courtier et responsable commercial de « la troupe du roi », a dû apposer son nom sur les œuvres les plus intéressantes. Ce qui devait d'autre part convenir en partie à John Florio, lié à l'intimité de la reine d'Angleterre, et devant impérativement dissimuler son œuvre théâtrale.

Ce nom composé ou décomposé par un trait médian, marque du signe du doute l'identification de l'auteur des trente-six pièces et des cent cinquante-quatre *Sonnets* avec l'homme-barde de Stratford-on-Avon. Ce doute n'est ni superficiel, ni passager, il est profond et radical, et porte atteinte à l'identité stratfordienne de Shakespeare. Bien que cette identité soit érigée en dogme intangible par la plupart des *scholars*, occupés à édifier le temple d'un savoir encyclopédique sur l'œuvre de Shakespeare, trois mille signatures ont pourtant été recueillies pour une pétition intitulée « déclaration de doute raisonnable sur l'identité de William Shakespeare ».

Des penseurs et écrivains comme Henry James, Jorge Luis Borges, Sigmund Freud, ou encore Orson Welles, ont contesté le dogmatisme des « stratfordiens ». Plusieurs hypothèses ont été aussi émises, proposant des identités alternatives. Les plus fameuses d'entre elles sont celles du philosophe Francis Bacon, du poète Christopher Marlowe et de l'aristocrate Edward de Vere. Ces hypothèses, si elles contiennent toutes certaines faiblesses indéniables, voire quelques fantaisies dignes de savants désœuvrés, et qu'elles restent des positions minoritaires parmi les interprètes de Shakespeare, témoignent malgré tout d'un vrai dynamisme de la recherche sur la question de l'*authorship*. Elles émanent du doute irréductible qui menace l'être même de l'auteur des pièces et des *Sonnets* de Shakespeare.

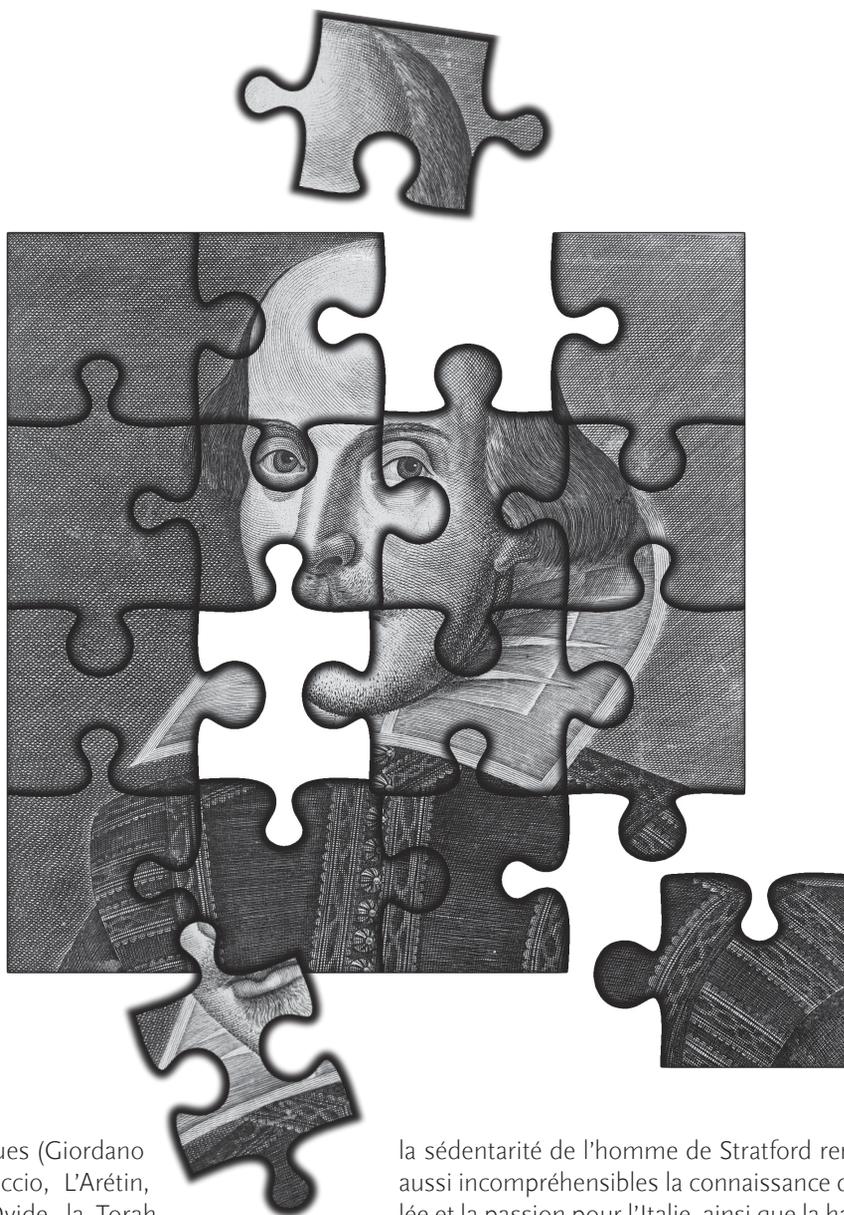
Qu'est-ce qui peut dicter un tel doute ontologique ? En premier lieu l'inconsistance et les impossibilités biographiques concernant Shakespeare-de-Stratford en tant qu'auteur. En effet, ce que nous savons nous livre la figure d'un auteur fantôme, autour duquel certains demihabiles n'hésitent pas, avec la complicité des éditeurs et des journalistes crédules, à inventer des biographies romanesques mais fictives, échafaudées sur du vide. William Shakespeare est né en 1564, il a onze ans de moins que John

Florio, et il meurt en 1616 dans le Warwickshire. Shakespeare a vécu, de sa naissance jusqu'à l'âge de ses dix-huit ans, et de l'âge de quarante-sept à cinquante-deux ans, dans une minuscule ville de mille cinq cents habitants, Stratford (qui se situe à trois jours de trajet de Londres avec les moyens de transport de l'époque). Il a donc passé près de la moitié de sa vie dans une ville de province où le grand « génie » devait se sentir dans une situation de solitude radicale au milieu de provinciaux illettrés et analphabètes.

L'étonnement devant un tel attachement de Shakespeare à un lieu de vie inhabité par l'art et par la pensée, se double d'un second étonnement : l'œuvre de Shakespeare ne contient aucune phrase dialectale, comme le remarque Tassinari, ce qui est une anomalie par rapport à la pratique dominante des auteurs dramatiques qui étaient ses contemporains. L'absence de dialectes anglais dans l'œuvre de Shakespeare est d'autant plus surprenante que les échanges commerciaux, constituant l'essentiel des relations humaines dans le Warwickshire, se faisaient dans le patois local, et non pas dans la « langue de Shakespeare ».

La troisième anomalie biographique tient au fait que le père de Shakespeare signait d'une croix, ainsi que ses deux filles Suzanne et Judith. Son épouse, avec laquelle il s'est marié à l'âge de dix-huit ans en 1582, était illettrée et analphabète comme le reste de la famille. Comment l'auteur de l'œuvre de Shakespeare a-t-il pu avoir une telle famille, alors qu'il est vraisemblablement à son époque l'homme le plus cultivé et le plus intelligent du monde ? Comment a-t-il épousé une telle femme, et surtout pourquoi n'a-t-il rien transmis à ses filles, alors qu'il a écrit une œuvre tissée de centaines de livres et écrite dans la texture de sept langues européennes (l'anglais, l'italien, le français, l'espagnol, l'allemand, le grec, l'hébreu) ?

Quatrième anomalie ou impossibilité, qui n'inquiète aucun des tenants du dogme stratfordien, ressemblant par tous ses traits à une évidence religieuse : William Shakespeare a quitté l'école de Stratford au plus tard à treize ans, et même si la formation dans les écoles anglaises était donnée par des diplômés d'Oxford, on peut raisonnablement douter qu'un jeune enfant y ait reçu l'instruction suffisante pour apprendre ensuite six langues étrangères, et pour savoir lire la plus haute littérature écrite



dans ses langues (Giordano Bruno, Boccaccio, L'Arétin, Montaigne, Ovide, la Torah, etc.). Pour couronner cette anomalie, le nom de William Shakespeare a malencontreusement disparu de l'annuaire de l'école élémentaire de Stratford, ce qui aggrave bien entendu la présupposition d'inculture. Cinquième anomalie ou impossibilité : après un blanc de sept ans dans sa biographie (entre 1582 et 1589), Shakespeare réapparaît à l'âge de vingt-cinq ans parmi les comédiens de Londres, où il était connu comme courtier et actionnaire de théâtre et ensuite comme prêteur. Une telle position sociale suppose que durant une part des sept « années perdues », Shakespeare vivait déjà à Londres, et y travaillait à obtenir sa place dans la société. Si le peu ou l'absence de culture et d'instruction de ce jeune provincial sont incompatibles avec l'écriture des œuvres de Shakespeare (constituées par une culture encyclopédique et polyglotte), le provincialisme et

la sédentarité de l'homme de Stratford rendent aussi incompréhensibles la connaissance détaillée et la passion pour l'Italie, ainsi que la hantise pour l'exil et le bannissement.

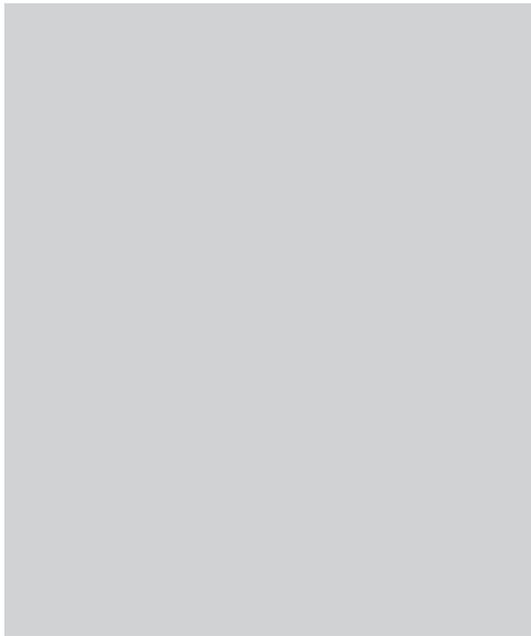
Lamberto Tassinari remarque en effet, avec beaucoup de justesse et d'esprit, que celui qui a écrit les trente-six pièces de Shakespeare était hanté par l'exil et le bannissement, qui sont aux antipodes de la vie et de l'expérience de Shakespeare-de-Stratford. Là encore, la multiplication des personnages et des situations (quatorze des pièces parlent du bannissement, quarante *Sonnets* portent sur l'exil) entrent en contradiction avec la personne de l'homme de Stratford. La passion, l'intelligence et la sensibilité exceptionnelle de cette œuvre à l'exil et au bannissement s'ajustent de manière douteuse avec la sédentarité et le provincialisme de Shakespeare-de-Stratford. Il me semble, de ce point de vue, que Tassinari est lucide lorsqu'il affirme que seul un étranger et un exilé a pu écrire l'œuvre de Shakespeare.

Sixième anomalie digne d'un doute raisonnable : comment un comédien, travaillant dans le milieu du théâtre, qui pratiquait de surcroît des activités commerciales, connaissait-il intimement les us et coutumes de l'aristocratie anglaise (de la fauconnerie au tennis), et ceux de la cour ? Comment a-t-il pu lier des relations de confiance et d'intérêt avec des personnalités aussi importantes et influentes que les comtes de Southampton et de Pembroke ?

Septième anomalie ou impossibilité remarquable : le contenu du testament de 1616, sur lequel Lamberto Tassinari a attiré l'attention avec raison et fait les remarques les plus pertinentes. En effet ce testament, écrit dans un langage administratif, dénué de l'expression du moindre sentiment et de toute manifestation d'esprit (on peut aisément concéder aux stratfordiens qu'un mois avant sa mort, William Shakespeare, sans doute malade, a fait rédiger ses dernières volontés par un homme de loi), présente une anomalie qui exclut que son sujet puisse être l'auteur

de l'œuvre de Shakespeare : aucune lettre, ni aucune pièce manuscrite, n'est léguée à qui que ce soit, et il n'y a pas de traces de carnets de notes, pourtant absolument nécessaires pour écrire des pièces saturées de références et de citations. Anomalie hyperbolique du testament de William Shakespeare : celui-ci ne possède et ne lègue pas le moindre livre.

Cette absence de bibliothèque est à mes yeux, comme à ceux de Tassinari ou de Daniel Bournoux, une preuve incontestable que l'homme de très haute culture qui a écrit les textes attribués à Shakespeare n'est pas et ne peut pas être le Shakespeare-de-Stratford. Nous pouvons considérer que le seul examen des trop nombreuses et trop graves anomalies de la biographie de William Shakespeare, et des impossibilités que celle-ci contient par rapport à l'œuvre du dramaturge du « même » nom, disqualifie la thèse stratfordienne (l'attribution des pièces et des *Sonnets* à l'homme de Stratford).



Portrait de John Florio,
1611. Gravure par
William Hole, figurant
dans la 2^e édition de son
dictionnaire.

LA VIE VOLÉE DE JOHN FLORIO : SUR LES TRACES D'UNE SUBSTITUTION...

Ceux qui acceptent d'élargir leur pensée et d'examiner l'hypothèse Florio seront troublés et frappés par une chose étrange à propos de Shakespeare-de-Stratford : non seulement sa vie est trouée par des blancs, des vides et des absences, mais elle double et mime la vie de John Florio au point qu'il est raisonnable de penser à une usurpation ou à une substitution de personne.

Il faut lire la biographie remarquable de Frances A. Yates, *John Florio. The Life of an Italian in Shakespeare's England* (republiée chez Cambridge University Press), pour prendre la mesure de cette substitution. Pour commencer, John Florio a été inscrit le 9 mai 1563 comme étudiant à l'université protestante de Tübingen (on sait par Frances A. Yates que Florio a été aussi inscrit dans une seconde université allemande), tandis que l'université protestante de Wittemberg contient dans l'annuaire de ses étudiants les noms de deux personnages d'*Hamlet* : Rosencrantz et Guildenstern⁵. Pourquoi Shake-speare fait-il référence à cette université protestante allemande, et par quelle coïncidence extraordinaire a-t-il connaissance des noms de ces deux étudiants (qui ne font pas partie de la même promotion), si ce n'est

parce qu'il y a été lui-même étudiant? Cette «coïncidence» est un premier indice ou signe de la présence de Shake-speare dans un lieu proche et semblable, si ce n'est identique, à celui où se trouve Florio; elle laisse en tout cas interloqué. Lamberto Tassinari suggère, dans son livre à paraître en français, que Giordano Bruno, l'ami de John Florio, allait s'y reposer.

Deuxième indice d'une substitution : Florio quitte Londres en 1578 pour Oxford et y rencontre Giordano Bruno. Les deux hommes prennent part aux débats organisés pour le divertissement du prince Tarski de Pologne, lors de sa visite à la reine. John Florio est mentionné dans le *Banquet des cendres* de Bruno, écrit en 1584, il est dès lors publiquement associé à Bruno. L'université d'Oxford est violemment hostile à Bruno, et une tempête se déchaîne contre lui. Contrairement à ce que prétendent certains tenants du stratfordisme, la pensée de Bruno n'est pas une des textures de la culture de l'époque en Angleterre. Comment expliquer alors la prégnance de la pensée de Bruno et les nombreuses références à sa pensée dans le théâtre de Shake-speare (notamment dans *Hamlet* I, v. 164-165 : «Il y a plus de choses dans les cieux et sur la terre, Horatio, que n'en a rêvé votre philosophie») ?

C'est la vie de John Florio, qui donne sa teneur à celle de Shake-speare et qui permet de comprendre la présence surprenante de la pensée

⁵ Gisèle Venet écrit, dans son article «Giordano Bruno et Shakespeare : la poétique d'une écriture dans l'Europe de la Renaissance» : «Deux étudiants danois qui fréquentèrent cette université entre 1586 et 1595, portaient l'un le nom de Rosenkrantz et l'autre de Gyldenstjerne», in *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* (22, 2005, «Shakespeare et l'Europe de la Renaissance»).

6 Traduction en français de Michel Vaïs.

7 Nous renvoyons aux travaux de Saul Frampton, et au compte rendu du journal *The Guardian*, daté du 12 juillet 2013. Frampton écrit notamment, à propos de *Hamlet* : « Si nous regardons *Hamlet*, par exemple, nous remarquons que l'éditeur du Folio introduit un certain nombre de mots inhabituels dans le texte. Ainsi, dans l'Acte I scène 5, *Hamlet* demande à son père de le porter "swiftly up" à la vengeance. Le Folio change le *quarto* de "swiftly" en "stiffely", un mot jamais utilisé ailleurs par Shakespeare, mais familier de Florio, qui l'utilise quatre fois. Dans l'Acte V scène 2, "breed" est remplacé par "beavy" (*bevy*), à nouveau un mot jamais utilisé ailleurs par Shakespeare mais que Florio utilise trois fois. Et la même chose peut être dite d'un certain nombre d'ajouts inhabituels dans la pièce : des mots comme "pratlings", "checking", "detecting", "quicknesse", "diddest", "daintier", "hurling" et "roaming". Dans l'Acte II scène 2, Polonius raconte comment *Hamlet* était "repell'd" par Ophélie. Le Folio change "repell'd" en "repulsed", celui-ci est maintenant un mot familier, mais jamais utilisé ailleurs par Shakespeare, ou Marlowe ou Jonson. Mais une telle substitution apparaît naturellement chez Florio, qui utilise "repulsed" quatre fois, et définit l'italien Ripulso par "repulsed, repelled" ».

de Bruno dans l'œuvre du dramaturge de langue anglaise. Bruno et Florio partent en effet l'un et l'autre, ensemble ou séparément, pour Londres en 1583, année où Florio devient un des employés importants de l'ambassade de France à Londres. Florio a son bureau à l'ambassade où Giordano Bruno réside, et il y est enregistré comme « attorney ». On peut donc affirmer que Florio et Bruno étaient amis et proches, du moins entre 1583 et 1585. Les cinq livres de Bruno sont cités dans le dictionnaire de Florio et les *Second Fruits* de 1591 font de nombreuses références à l'œuvre de Bruno.

Troisième indice : en 1593, Shake-speare dédie *Vénus et Adonis* au comte de Southampton au service de qui Florio entre en 1594. Ce dernier devient le tuteur de Southampton et lui dédie le dictionnaire de 1598. Il est aussi question du comte (Henry de Wriosthesley) dans les *Second Fruits* qui parlent de « John et Henry ». On peut comprendre que John Florio vit la vie de celui qui écrit l'œuvre de Shake-speare : cette œuvre déploie une écriture qui provient de la vie de John Florio. Shakespeare-de-Stratford est d'autre part le seul homme de culture et de lettres de son temps, l'unique dramaturge à qui n'est adressée aucune dédicace, auquel aucune correspondance ni aucune œuvre ne fait allusion ; le seul, et l'unique exception, qui n'a ni reçu ni envoyé aucune lettre : le nom d'un fantôme sans corps et sans vie.

John Florio est employé de la chambre privée de la reine Anne du Danemark (le pays dont *Hamlet* est le prince). Il est salarié de la reine et son secrétaire particulier. À ce titre il est pris dans le cercle de ses relations intimes, notamment à travers sa correspondance. On comprend aisément la nécessité impérieuse, pour Florio, de masquer son nom d'auteur de théâtre, cet art mal famé et sous la surveillance des puritains. Florio, qui écrivait les lettres les plus confidentielles de la reine, ne pouvait sous aucun prétexte compromettre sa réputation avec un spectacle et un milieu fréquentés par les gens de « mauvaise vie ».

Quatrième indice d'une substitution : Florio introduit à la cour ses amis Samuel Daniel (il a épousé la sœur de celui-ci) et Ben Jonson, qui sont à l'époque parmi les plus célèbres fabricants et fournisseurs de masques de Londres. Jonson, qui préface le *First Folio* de l'œuvre de Shake-speare publié en 1623, admire Florio, il a étudié

ses manuscrits et vraisemblablement pris des cours avec lui. Il lui adresse cette dédicace : « *To his loving Father and worthy Friend / M^r John Florio : the ayde of his Muses / Ben Jonson seales this testimony of Friends and Love.* » Shake-speare suit, ici comme ailleurs, Florio à la trace pour le doubler, lui voler sa vie et s'approprier ses amis. Une telle proximité systématique entre Florio et Shake-speare frappe de non-sens la thèse stratfordienne : jamais Florio et Shakespeare-de-Stratford n'échangent le moindre signe public, aucune lettre, aucune allusion, aucune trace de leur rencontre. Une telle absence de traces prend tout son sens si on affirme au contraire que Florio est Shake-speare, l'auteur de l'œuvre attribuée par erreur et crédulité à Shakespeare-de-Stratford.

Cinquième indice, en 1623, l'année de la publication des trente-six pièces du *First Folio*, alors que Florio n'a plus aucun livre en cours d'écriture, aucun nouveau manuscrit trouvé dans son testament, il écrit une lettre à Lord Cranfield retrouvée dans les papiers de Lord Sackville, où il déclare : « *and enable me to finish my greate and laborious work, for which my contrie and posteritie (yea, hapilie your chirdren), so long as English is spoken, shall have to thank, and remember your Lordship Honorable name, that fostered the Muse of your / most humble pore servant, Jflorio* ». « [...] et permettez-moi en terminant de publier mon œuvre immense et laborieuse, pour laquelle mon Pays et sa postérité (oui, heureusement vos enfants), aussi longtemps que l'on parlera l'anglais, devront être reconnaissants, et se souviendront de l'Honorable nom de votre Seigneurie qui a favorisé la Muse de votre très humble et pauvre serviteur JFlorio⁶ ».

Comme l'attestent des travaux universitaires récents⁷, qui s'appuient sur la différence du champ sémantique des éditions in-quarto de Shake-speare et du *First Folio*, les corrections du volume de 1623 sont faites dans la langue singulière de Florio et de ses livres. John Florio serait ainsi le principal correcteur, peut-être l'unique, de la première édition complète des œuvres de Shake-speare. Cette mise en évidence éclaire d'un jour extraordinaire la lettre de Florio à Cranfield qui ne fait aucune mention de « Shake-speare » et semble parler du *First Folio* non du point de vue de son correcteur, mais de celui de son unique auteur (« *mon œuvre immense et laborieuse* »).

Continuons à interroger les indices bio-graphiques qui ont valeur de preuve tant ils sont nombreux et concordants. Sixième indice : en 1619, John Florio achève la traduction du *Décameron* de Boccaccio en langue anglaise, dont l'imprimeur est le même que celui du *First Folio*, Isaac Jagaard. Cette traduction est dédiée à Philipp Herbert, alors que le *Folio* des œuvres de Shakespeare est dédié à Philipp et William Herbert, les deux comtes de Pembroke, publié en 1623 d'après la compilation de Heminge et Condell. En 1625, environ un an avant sa mort de la peste (que Frances A. Yates date d'entre août 1625 et avril 1626), John Florio lègue par testament l'ensemble de ses manuscrits et sa bibliothèque au comte de Pembroke et à son frère, qui sont les commanditaires du *First Folio*. L'œuvre de Shakespeare a donc le même imprimeur, les mêmes éditeurs et les mêmes dédicataires que certaines œuvres de Florio. Thomas Thorpe, l'éditeur des *Sonnets* de Shakespeare, un an après leur publication, dédie un livre qu'il publie (de John Healey) à John Florio : «*To a true favorer/of forward spirits, Maister/John Florio.*»

On comprend ici que Shakespeare, l'homme de Stratford, acteur, courtier, intermédiaire commercial chargé de la circulation, des ventes et des achats des pièces de théâtre, suivait John Florio à la trace, au point de partager avec lui les mêmes amis, les mêmes protecteurs, les mêmes éditeurs, et les mêmes imprimeurs. Mais hormis la préface équivoque de Ben Jonson au *First Folio*, aucun de ceux-là ne mentionne l'homme de Stratford, ne le cite, ne le nomme, ni ne lui adresse une dédicace ou une lettre.

En face du portrait de Shakespeare peint par Droeshout qui figure à l'ouverture du *First Folio*, on peut lire le texte suivant écrit par Jonson : «*This Figure, that thou here seest put,/ It was for gentle Shakespeare cut;/Wherein the Graver had a strife /With Nature, to out-do the life : /O, could he but have drawn his wit /As well in brass, as he hath hit /His face; the Print would then surpass /All, that was ever writ in brass. /But, since he cannot, Reader, look /Not on his Picture, but his Book.*» «*Cette figure, que tu vois ici mise, /était découpée pour le doux Shakespeare; /Ici le Graveur a lutté /Avec la nature,*



pour surpasser la vie : /O, pourrait-il, avoir dessiné son esprit /aussi bien qu'en laiton, comme il a frappé /Son visage; L'impression aurait alors surpassé /Tout, ce qui n'a jamais été écrit dans le laiton. /Mais, puisqu'il ne le peut pas, lecteur, regarde /Non pas son image, mais son livre. » Ben Jonson dit ici clairement qu'on ne trouvera pas l'esprit de Shake-speare en regardant le portrait de Shakespeare-de-Stratford, mais en lisant le livre. On peut alors aisément imaginer un coup monté par Jonson et Florio, qui sont proches et amis, au moment où Florio travaille à l'édition du *Folio*.

John Florio, nécessairement proche de Shake-speare-de-Stratford, si celui-ci avait écrit l'œuvre de Shake-speare, ne lui accorde par le moindre signe. Dans la vie de la haute culture londonienne, parmi les gens de lettres, Shakespeare-de-Stratford n'a aucune existence, pas même celle d'un fantôme, et partout où il apparaît, c'est en doublant la vie de Florio. John Florio est non seulement le sujet de l'auteur des œuvres de Shake-speare, mais la texture de ces œuvres est contenue dans le travail et les livres de Florio.

LES LIVRES DE FLORIO, TENEUR DES PIÈCES DE SHAKE-SPEARE

En 1595-1596, *Love's labour's lost*, *Peines d'amour perdues*, est une des premières comédies attribuées à Shake-speare. L'expression si originale qui sert de titre à la pièce, se trouve pourtant dix-sept ans plus tôt dans le premier livre de John Florio, *First Fruits* : « *We need not speak so much of love, all books are full of love, with so many authors, that it were labour lost to speak of love.* » Shake-speare lisait donc attentivement John Florio, dès ses débuts de dramaturge. Ce qui est corroboré par la présence, dans la même comédie, d'une citation d'un autre livre de Florio, *Giardino di ricreatione*, collection d'environ 6 000 proverbes italiens datée de 1591. On trouve en effet dans *Peines d'amour perdues* le proverbe « *Venezia, chi non ti vede, non ti prese* » (en anglais) et dans le recueil de Florio, quatre ans plus tôt, « *Venezia, chi non ti vede, non ti pretia, ma chi ti vede, ben gli costa* ». On aperçoit déjà ici que Shake-speare savait lire l'italien, le traduire, et le modifier. De plus, l'utilisation surabondante de proverbes dans les textes du

dramaturge est tout à fait caractéristique de la manière de John Florio, elle est un principe de son enseignement euphuiste⁸.

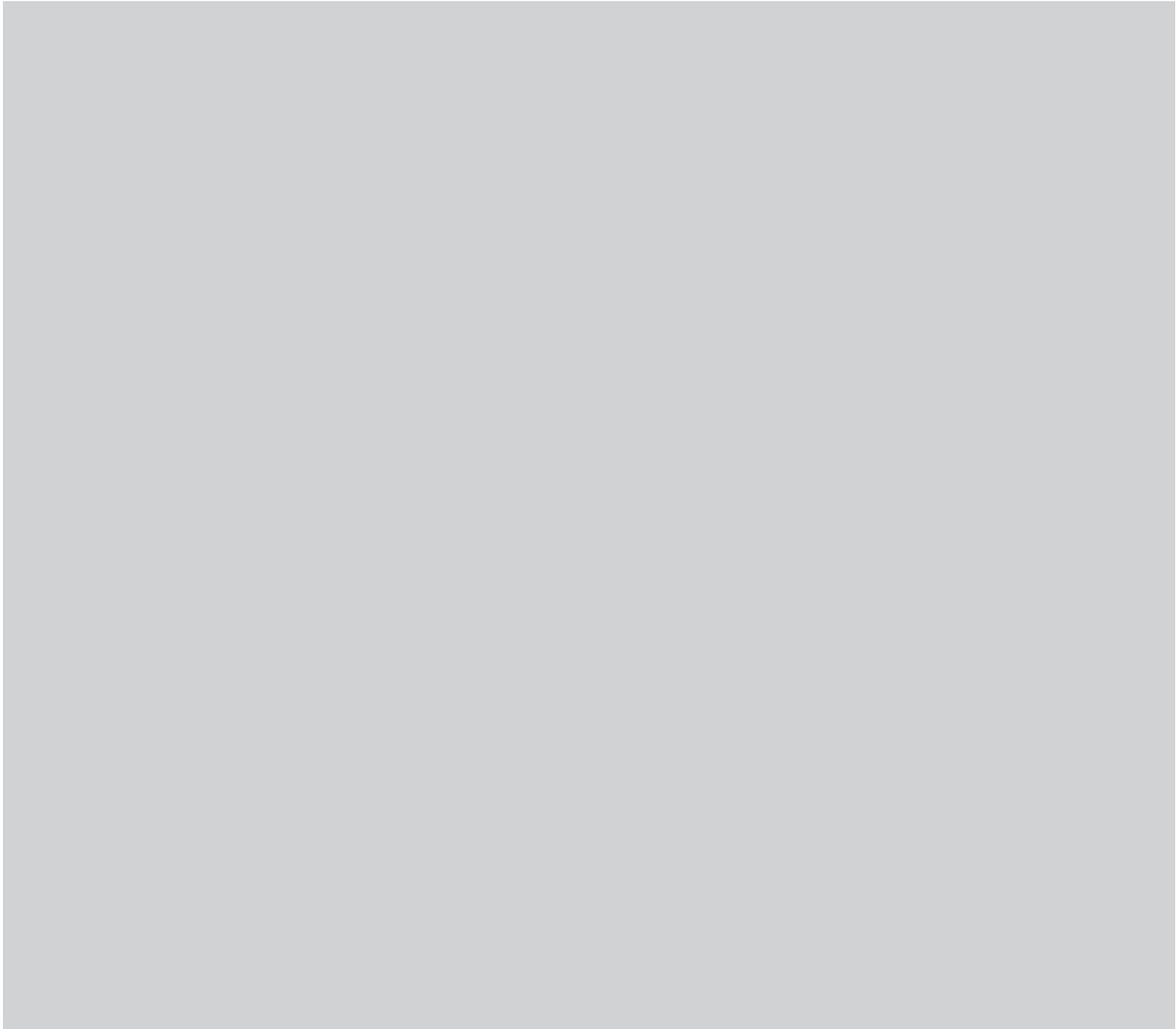
D'autre part, Shake-speare puise abondamment dans les traductions de Florio, notamment dans celles du *Décameron* de Boccaccio et des *Essais* de Montaigne publiés en 1603. G. C. Taylor, dans son étude *Shakespeare's debt to Montaigne*, relève cent correspondances proches, plus de cent affinités et au moins sept cent cinquante mots venus de la traduction de Florio dans les pièces postérieures à 1603. Comme le remarque avec justesse Frances A. Yates, on assiste à une véritable expansion sémantique de l'œuvre de Shake-speare avec l'apparition du trésor de mots constitué par le chef-d'œuvre qu'est la traduction de Montaigne par Florio en 1603.

Il est loisible d'affirmer que Shake-speare écrivait avec les livres de Florio ouverts sur sa table de travail. Les « emprunts » sont si nombreux qu'ils ne peuvent être puisés dans une mémoire sans écriture. Frances A. Yates fait une autre remarque qui nous intéresse ici : « *Si l'influence de Montaigne dans les pièces écrites avant 1603 peut être retracée [...] cela doit signifier soit que Shakespeare avait accès au manuscrit de Florio, soit qu'il a lu Montaigne en français*⁹. » Mais aucune des deux hypothèses de Yates n'est possible : Shakespeare-de-Stratford est absent de la vie et des relations de Florio, il ne possédait aucun livre en aucune langue ni aucun manuscrit (ce qu'on sait par son testament). Et le provincial du Warwickshire, qui a quitté l'école élémentaire à l'âge de onze ou treize ans, qui « *connaissait peu de latin et encore moins de grec* » (Ben Jonson), avait peu de chance de connaître suffisamment la langue française pour lire les *Essais* de Montaigne.

En 1598, John Florio publie son extraordinaire dictionnaire italien-anglais, avec quarante-six mille définitions. La seconde version du dictionnaire paraît sous le titre *Queen Anna's New World of Words*, avec soixante-quatorze mille définitions, citant deux cent quarante-neuf livres que Florio possède dans sa bibliothèque (notamment l'Arétin, la Bible, Boccaccio, les cinq livres de Bruno, Cicéron, Machiavel, Ovide, Pétrarque, Platon, Pline, Tacite, Tasso, et un très haut pourcentage d'œuvres dramatiques). Ceux qui consultent ce dictionnaire, aujourd'hui comme à l'époque de sa circulation, peuvent y découvrir l'invention d'une nouvelle

⁸ Disons, par économie, que l'euphuisme est un style littéraire, mis à la mode en 1580 par John Lyly et son livre *Euphuës*.

⁹ John Florio. *The Life of an Italian in Shakespeare's England*, p. 240.



langue. Florio et Shake-speare sont alors les deux démiurges de la renaissance de la langue anglaise; ils mettent en œuvre les mêmes procédés, notamment celui de la juxtaposition de mots ou de racines. Si l'anglais de Florio et celui de Shake-speare sont similaires dans leur extraordinaire singularité, Shake-speare doit son français à Florio, mais aussi son italien. Ben Jonson exprime publiquement sa gratitude envers Florio pour le don qu'il lui fait de la langue italienne, mais Shake-speare ne dit pas un mot de reconnaissance ou de gratitude.

Alors que l'immense majorité du public anglais ne connaît rien de l'Italie, ni non plus la langue italienne, sauf la haute aristocratie, Shake-speare déploie une connaissance détaillée de l'Italie, de ses villes et de sa géographie (connaissance si

subtile que certains *scholars* ignorants n'hésitent pas à tourner en ridicule les notations shakespeariennes)¹⁰. Il fait même un usage de la langue italienne plus subtil et plus rare que tous ses contemporains.

Il s'agit de tous les noms des personnages italiens (Leonardo, Stefano, Lorenzo, Lodovico, Emilia, Lucetta), qui n'existent pas dans les pièces servant de sources à celles de Shake-speare, ils ont donc été insérés par Shake-speare. Il est remarquable aussi qu'aucun des prénoms italiens les plus courants ne soit jamais utilisé. D'autre part, Shake-speare use des règles de la grammaire italienne pour modifier les noms en signifiants : Corbaccio le sale corbeau, Petrucchio le petit Pierre, Salerio le salaire, Cambio l'échange ou le changement.

¹⁰ Je renvoie ici le lecteur aux moqueries d'Henry Suhammy, sur le blog de Daniel Bougnoux, à propos de la possibilité de rejoindre Milan en bateau depuis Vérone, à travers les terres. Suhammy semble tout ignorer de la géographie italienne de l'époque, et de l'existence de nombreux canaux dans l'Italie du Nord.

Il met aussi dans la bouche des personnages des interjections italiennes : « *basta* » dans *The Taming of the Shrew* I, « *Ay me* » prononcée par Roméo, puis par Juliette, « *go to, via* » dans *The Merry Wives of Windsor* III, 2, 145, « *mi perdonato* » dans *Love's labors lost* I, 1, 125, « *con tutto il cuore ben trovato* » dans la même pièce en I, 2, 24, « *Petrucchio, I shall be your benvenuto* » en I, 2, 280.

Certains *scholars*, qui connaissent la langue italienne¹¹, reconnaissent que Shake-speare a écrit son propre italien, l'a réécrit et réélabore en anglais comme s'il était natif italien. Par exemple, le fameux « *Virtue? A fig* » de Iago dans *Othello* I, 3, 320, qui constitue une transcription de *fico* (figue) et de *fica*, juron notamment présent dans *L'enfer* de Dante, au chant XXV ; faire la figue est un geste insultant consistant à tendre le poing vers l'autre en plaçant le pouce entre le majeur et l'index.

Tout aussi troublant et surprenant, la connaissance intime de l'Italie, inconcevable pour un anglais de passage dans le pays. Comment en effet le comédien londonien, si attaché à son petit village de province, pouvait-il savoir, sans être lui-même italien ou exilé à Venise, qu'*Othello* appartenait à une grande famille vénitienne, les « Moro » (*Othello del Moro*), pour le qualifier de « Maure » ? Comment pouvait-il savoir d'autre part que la rue Frezzaria entre la place San Marco et le pont du Rialto, accueillait les fabricants de flèches et qu'elle était à ce titre surnommée « vicus sagitarius », d'où provient le surnom d'*Othello* de « Sagitary » ? Et comment Shakespeare-de-Stratford pouvait-il connaître la différence entre le *traghetto* (*the traject* en anglais) et le bateau (*the common ferry*), qui fait dire à Portia dans *Le marchand de Venise* : « *bring them [...] into the traject, to the common ferry/which trades to Venice* », en III, 4.¹² Là encore, Shake-speare possède la culture et l'expérience de vie qui étaient celles de l'exilé Florio, passé par Venise avec son père lors de leur fuite en Angleterre. Ce qui explique le tropisme italien de Shake-speare, puisque près de la moitié de ses pièces, dix-sept sur trente-six, ont pour lieu l'Italie.

Lamberto Tassinari relève avec justesse deux autres marques prégnantes de la texture « florienne » de l'œuvre de Shake-speare : les milliers de jeux de mots (entre trois mille et quatre mille dans l'ensemble des pièces), qui

sont le procédé que Florio utilise systématiquement pour inventer sa propre langue anglaise, et d'autre part la présence abondante de proverbes, qui constituent une des signatures de Florio (on en trouve environ trois mille dans l'œuvre Shake-speare, six mille dans celle de Florio).

SHAKE-SPEARE CONTRE SHAKESPEARE

On peut s'interroger sur l'aveuglement et la surdité volontaires des « stratfordiens », qui refusent de considérer autrement que par une ironie méprisante toute hypothèse qui viendrait menacer l'autorité, l'identité et l'unité de leur idole. Il faut pourtant la vie, la culture et la bibliothèque de John Florio pour écrire l'œuvre de Shake-speare. Il aurait fallu par exemple que l'homme-de-Stratford fasse des études de théologie comme Florio à Tübingen ou à Wittenberg, et connaisse le grec et l'hébreu comme les connaissait Florio, pour que les Écritures soient omniprésentes dans l'œuvre de Shake-speare. Si on suit en effet le livre de Naseeb Shaheen, *The Biblical References in Shakespear's Plays* (University of Delaware Press, 1993), il y a entre autres choses soixante-trois références bibliques ou liturgiques dans *Othello*, vingt-cinq dans *Roméo et Juliette*, trente et une dans *Toïlus et Cressida*, soixante et onze dans *Hamlet*, trente-trois dans *Le roi Lear*.

Le dogmatisme des stratfordiens, leur adhésion sans distance ni écart à l'identité de Shakespeare et de Shake-speare, leur permet bien entendu d'organiser leur pouvoir en monopolisant les titres, les chaires, les colloques, les revues et les éditeurs qui s'occupent de l'œuvre de Shake-speare. Pourtant un tel monopole s'édifie sur une absence de sérieux élémentaire en matière de recherche, puisqu'aucune des conditions de possibilité matérielles, culturelles et biographiques de l'œuvre n'est remplie par l'identité stratfordienne. L'homme-de-Stratford ne pouvait connaître le nom de deux étudiants de l'université de Wittenberg, ni l'Italie intimement, ni de manière érudite l'hébreu, le grec, l'italien, le français, l'allemand, l'espagnol. On sait aussi, grâce à la lecture de son testament, qu'il ne possédait aucun des trois cents ou quatre cents livres nécessaires à l'écriture de

¹¹ Notamment Christophe Camard dans « Shakespeare, Jonson et la langue italienne » in *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* (22, 2005, « Shakespeare et l'Europe de la Renaissance »).

¹² Ces références proviennent de l'article précédemment cité de Christophe Camard.

l'oeuvre de Shake-speare, aucun livre ni aucune bibliothèque.

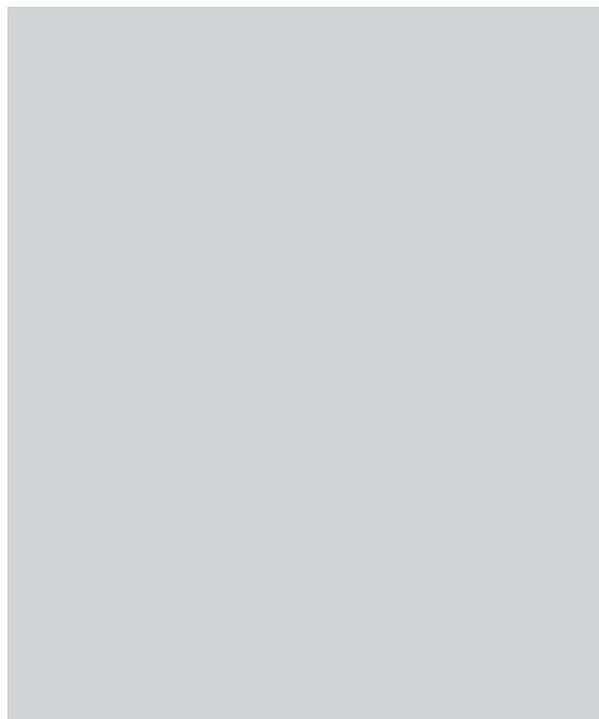
Comment d'autre part l'homme-de-Stratford aurait-il pu écrire l'oeuvre de Shake-speare sans manuscrit et surtout sans aucune note? Comment pouvait-il être cet homme de lettres incomparable, sans recevoir ni écrire aucune lettre, en restant un fantôme, absent de la société littéraire de son temps? Comment est-il aussi possible qu'il n'y ait pas la moindre trace d'une relation d'aucune sorte avec John Florio, alors qu'il l'utilise de manière surabondante et qu'il partage avec lui ses amis et ses protecteurs?

Tassinari, à la fin de son livre, insiste de manière lumineuse sur la singularité langagière de l'oeuvre de Shake-speare-Florio. Il fait remarquer que celle-ci n'a pas « *le même terreau linguistique que celui qui a produit Milton, Chaucer, Jonson* ». Non seulement leur langue est en effet incommensurable à celle de Shake-speare, mais il y a aussi, à l'époque, « *un fossé culturel entre l'Italie et l'Angleterre* ». Tassinari précise : « *Toute la richesse culturelle venait de l'Italie.* » Autrement dit, les oeuvres de John Florio et de Shake-speare, principal vecteur de la Renaissance anglaise, portent aussi la langue anglaise jusqu'à ses limites. L'anglais commun à Florio et Shake-speare, cet auteur à double face, est une langue hybride, multi-linguale, produite par métaphores, jeux de mots et surabondance de néologismes. Shake-speare fait un usage exceptionnel des suffixes « *ment* », « *ure* » et « *ence* » qui sont, comme le remarque Tassinari, des suffixes étrangers inconnus à Stratford comme à Londres. La métaphoricité et le jeu de mots constituent le transcendantal des pièces de Shake-speare, avec les calembours et les proverbes.

Pour toutes ces raisons, il était strictement impossible à Shakespeare-de-Stratford d'écrire les pièces et les *Sonnets* de Shake-speare. L'hypothèse stratfordienne est, de ce point de vue, non seulement déraisonnable, mais parfaitement absurde et non-sérieuse. L'ironie qui fait qu'un ordre ecclésiastique universitaire mondial s'est édifié sur une absurdité est au fond terriblement shake-spearienne. Cette absurdité légitime une grave usurpation et perpétue une injustice intolérable, commise par un acteur-courtier vraisemblablement illettré, à l'égard d'un homme admirable, porteur de la plus

haute culture européenne. Comment en effet ne pas déchiffrer le portrait de Shakespeare-de-Stratford à travers *L'épigramme cinquante-six* de Ben Jonson, écrite en 1616, l'année de la mort de l'homme-de-Stratford?

La voici : « *Poor Poet-Ape, that would be thought our chief, / Whose works are e'en the frippery of wit, / From brokage is become so bold a thief, / As we, the robb'd, leave rage, and pity it. / At first he made low shifts, would pick and glean, / Buy the reversion of old plays ; now grown / To a little wealth, and credit in the scene, / He takes up all,*



makes each man's wit his own : / And, told of this, he slights it. Tut, such crimes / The sluggish gaping auditor devours ; / He marks not whose 'twas first : and after-times / May judge it to be his, as well as ours. / Fool ! as if half eyes will not know a fleece / From locks of wool, or shreds from the whole piece ? »

« *Pauvre singe-poète, que l'on pourrait croire notre chef, / Dont les oeuvres sont même la préciosité de l'esprit, / De courtier, il est devenu un hardi voleur, / Alors que nous, les volés, délaissions notre rage et compatissons à cela. / D'abord, il a fait de petits larcins, piquant et glanant, / Ache-*

tant la réécriture d'anciennes pièces, ayant maintenant connu / Quelque fortune et du crédit sur la scène, / Prenant tout, et faisant de l'esprit de tout homme le sien : Et si on le lui dit, il l'ignore. Allons ! de tels crimes, / L'auditeur paresseux, ébahi, les dévore, / Ne sachant pas à qui elles appartenaient ; et avec le temps, / Peut croire qu'elles étaient à lui, comme à nous. / Idiot ! comme si des yeux mi-clos ne pouvaient voir une toison / Dans des ballots de laine, ou des lambeaux dans une pièce entière¹³ ? »

Une académie, si érudite et savante fût-elle, peut donc s'organiser et s'édifier autour d'un point aveugle et d'un faux monnayage. Mais plus inquiétante est la conception de la littérature portée et sous-entendue par l'académie des stratfordiens. Le refus d'examiner et d'interroger les conditions « subjectives », culturelles, linguistiques, « spirituelles » de l'œuvre de Shake-speare a des conséquences fatales sur la recherche shakespearienne. Pour commencer, elle contraint à sous-estimer les strates juives et italiennes des textes, qui peuvent pourtant contenir la teneur d'une pièce, à occulter le polyglottisme et l'hybridation de la langue, et aussi la portée profondément philosophico-païenne des pièces. Les *scholars* qui s'appuient sur une conception religieuse et mythologique de l'auteur pénétré par la grâce occulte du génie, donnent un portrait de Shake-speare en poète sédentaire et national de l'Angleterre, alors qu'on a affaire à un sujet « sur-européen », exilé, provenant d'une famille de persécutés et de marranes.

Aux antipodes d'une telle conception nationale et nationaliste de l'ouverture de la littérature anglaise par Shake-speare, Jorge Luis Borgès, avec la lucidité extraordinaire de l'écrivain aveugle qu'il était, a entrevu l'existence de John Florio derrière le masque de Shake-speare. Il écrit en effet en 1979 : « *Shakespeare est – dirions-nous – le moins anglais des écrivains anglais. En général, les Anglais aiment le sous-entendu, qui leur permet d'en dire un peu moins*

que ce qu'ils pourraient. Par contraste, Shake-speare avait une tendance à l'hyperbole dans la métaphore ; aussi ne serait-il pas étonnant de découvrir que Shakespeare était italien, ou juif par exemple¹⁴. »

La question de l'*authorship* de l'œuvre de Shake-speare doit alors être située dans la perspective d'un monde tout entier transformé en théâtre et d'un écrivain dissimulé derrière le masque d'un comédien. C'est pourquoi on peut supposer que l'usurpation d'identité de l'homme de Stratford fût sans doute rendue possible par le double jeu et la dissimulation de John Florio. On sait par exemple que par une sorte de farce supérieure, Shake-speare signait ses textes en y disséminant son prénom, *Will*, et que d'autre part, dès 1591, Florio accolait à son nom l'adjectif « *resolute* », synonyme de « *will* ». Cet indice supplémentaire, celui d'un trait d'humour partagé par Florio et Shake-speare, indique que toute la question de l'*authorship* est surdéterminée par les masques et le jeu de comédien de l'auteur de cette œuvre.

Il s'agit aussi, à travers la découverte de l'*authorship* de John Florio, de comprendre et d'analyser la dimension non nationale et paneuropéenne de l'œuvre de Shake-speare. L'anamnèse, qui exhume la pensée et les textes de John Florio derrière le masque de Shake-speare, permet de mettre au jour la traduction polyglotte comme langue hybride de l'Europe, la démocratisation par popularisation de la plus haute culture littéraire, l'ouverture d'une autre histoire philologique et critique de la littérature, et enfin les strates baroques (païenne, juive-marrane, et protestante) de l'histoire culturelle et littéraire. Il s'agit aussi de la naissance de l'Europe dans le trésor de la multiplicité des langues de la littérature, à travers les épreuves de l'exil, de l'étranger, et du bannissement. Mais aussi de la primitivité de l'art, de la comédie, de l'écriture et de la bibliophilie européennes, mise au jour par une *nekuia* qui fait parler les morts pour leur demander comment ils ont vu l'avenir.

B:F

¹³ Traduction en français de Michel Vaïs, dans la traduction du livre de Tassinari.

¹⁴ « *Shakespeare es – digámoslo así – el menos inglés de los escritores ingleses. Lo típico de Inglaterra es el understatement, es el decir un poco menos de las cosas. En cambio, Shakespeare tendía a la hipérbole en la metáfora, y no nos sorprendería nada que Shakespeare hubiera sido italiano o judío, por ejemplo* », Jorge Luis Borgès, *Borges oral*, 1979.