



## Actes des congrès de la Société française Shakespeare

12 | 1994  
Cosmopolitisme et Insularité

---

# William Shakespeare s'endormant dans le sommeil d'Arthur

Jacques Darras

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1278>  
DOI : 10.4000/shakespeare.1278  
ISSN : 2271-6424

### Éditeur

Société Française Shakespeare

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1994  
Pagination : 149-166

### Référence électronique

Jacques Darras, « William Shakespeare s'endormant dans le sommeil d'Arthur », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 12 | 1994, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1278> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1278

---

# COSMOPOLITISME ET INSULARITÉ

© Valerio Adami



Affiche de Valerio Adami,  
spécialement conçue pour les journées Shakespeare 1979

# SHAKESPEARE

## COSMOPOLITISME ET INSULARITÉ

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès 1993

sous la direction

de

M. T. JONES-DAVIES

*Ouvrage publié avec le soutien de*



PARIS

LES BELLES LETTRES

1994

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés  
pour tous les pays.*

© 1994 Société d'édition Les Belles Lettres,  
95 bd Raspail 75006 Paris

ISBN 2.251.69122-7

## William Shakespeare s'endormant dans le sommeil d'Arthur

Il y a une souveraineté de la poésie invisible à force d'évidence, dans le théâtre de Shakespeare. Souveraineté invisible parce que faisant paraître l'action sous son jour le plus lumineux cependant qu'elle, poésie, disparaît comme source lumineuse. Souveraineté invisible parce que l'action au service de quoi elle donne toute sa lumière met en jeu des rois dont la souveraineté elle-même pour ainsi dire l'éclipse. C'est ainsi qu'il semble aller de soi qu'aux rois et souverains appartienne ce parler royal par principe qu'est la poésie mais dans ce cas d'où la poésie tire-t-elle sa légitimité ? Ajoutons enfin qu'il n'y a peut-être pas de plus troublante, de plus rayonnante souveraineté dans son mystère-même que celle de la place, de la présence ou de l'absence de Shakespeare lui-même, dans le régime de son discours. Il est donc bien nécessaire de constater que s'il n'y a pas de roi-poète dans le théâtre de Shakespeare comme Platon eût aimé qu'il y ait des rois-philosophes, il y a en revanche d'un côté des rois et de l'autre un poète, dépositaire de sa propre langue souveraine, de son propre principe de souveraineté. D'où la présence de deux corps royaux différents de ceux définis par Kantorowicz, un corps politique mais aussi un corps poétique. Un corps signifié comme royal et un corps dissimulé dans la langue, celui de Shakespeare lui-même, habitant comme un fantôme son propre théâtre, plus souvent qu'à son heure cadavre ou corps humain en instance de décomposition ou d'abdication. Tous les deux non moins souverains l'un que l'autre, dont les pouvoirs constamment dialoguent et s'excluent.

### *La souveraineté à l'envers de la souveraineté*

Au cœur de *Richard II*, des hommes sont en rivalité pour le pouvoir. Leur lutte fait l'action, mais l'enjeu de cette action c'est la terre d'Angleterre. Il n'y pas de plus belle leçon ni de plus grandiose poème sur la terre que cette tragédie où l'action est

consommée en deux brefs actes de dispute, deux actes de procès en légitimité, de vacance du pouvoir puis d'exil avant de se résumer à la question : à qui échoit la terre ? Non pas cette question seule certes puisqu'il est aussi parlé psychologie et politique, rébellion, usurpation, et succession. Mais surtout importe de savoir qui possède la terre et quelle est la meilleure forme de possession. N'oublions pas non plus l'autre évidence qui est au cœur de cette évidence-là et qui est qu'on le doit à la poésie. Au cœur de *Richard II* est une poésie à la fois admirable et dérangeante. Admirable de profusion d'images comme si la symbolique et l'héraldique qui sont liées à la fonction imaginaire de la royauté tout à coup précipitamment se déréglaient. Et voici que devant cette déclinaison à la fois naturelle et contrainte — naturelle mais obéissant aux contraintes formelles cérémonielles de l'abdication — on en vient à oublier l'essentiel qui est le pourquoi de ces images, le pourquoi de cette exubérance poétique.

Ce n'est pas seulement *l'occasion* qui fait ici le poète, la circonstance qui fait la pompe mais bien quelque chose de plus profond et de plus ancien, que j'énoncerai de la façon la plus naïvement provocante qui soit : Shakespeare aime foncièrement la terre, la terre foncière, la terre fermière, des cultures et des propriétés, la terre que l'on cultive, celle que l'on achète ou que l'on vend, celle que l'on partage dans l'héritage, celle qu'un auteur ayant réussi dans le théâtre à Londres achète pour sa retraite et pour venger les déboires de son père gantier (John of Gaunt ?). Shakespeare est ici poète précisément en proportion de son amour pour cette terre-là. Or cet amour il le donne en partage à tous ses personnages dans *Richard II* comme jamais peut-être dans aucune autre de ses pièces, *Henry V* comprise. De sorte que la déclinaison du lien d'amour — j'entends ce mot de *déclinaison* au sens d'une déclinaison sémantique — n'est pas moins importante que la division ou le conflit. Plus importante peut-être car, si elle est source de progression linéaire dans l'ordre de l'action, la division est constamment rapportée, mesurée et convertie verticalement, selon l'échelle paradigmatique de nos appartenances au sol. Sans vouloir trop anticiper sur la conclusion, je dirai que *Richard II* est une pièce musicale polyphonique dont le sujet, dont le matériau seraient la somme de nos écarts amoureux quant au sol.

Tous ici aiment la terre Angleterre et font assaut de déclaration amoureuse dans leur amour. D'abord le roi lui-même pourtant si pressé d'aller porter la haine dans l'île d'à-côté, l'Irlande et qui ne

s'éloigne, dirait-on, que pour mieux revenir et avoir plaisir à revenir. Quand il aborde la côte du Pays de Galles, Richard n'est pas le dernier à faire ses dévotions. Quelle démonstration d'humilité tout à coup ! Le contraste est grand avec l'insolence hautaine de l'aller. Nous devons comprendre qu'entre temps se sera aggravée l'instabilité psychologique du roi déjà sensible à quelques symptômes avant le départ. Là n'est pas le fond du problème ni essentielle non plus l'ironie dramatique de cet abordage qui fait que dès qu'il a mis pied sur la côte galloise, Richard commence son déclin. L'Irlande est terre de poésie, les voyages féériques des Maelduin, navigations de Bran sont source d'enchantements mortels. On ne revient pas tout à fait intact de telles épopées. Toucher le sol au retour peut s'avérer fatal. Voyez le compagnon de Bran. À peine a-t-il mis pied sur la plage qu'il est réduit en cendres. La décomposition, la déposition, la consommation solaire de Richard prend trois actes. Une royauté brûle au ralenti. Mais dans ce brillant coucher occidental quelle décharge poétique amoureuse ! C'est un véritable *chamane* ensorcelé ensorcelant qui est revenu de son séjour au pays des orties venimeuses.

Ne sais-tu pas,  
 que lorsque l'œil inquisiteur du ciel est dissimulé  
 derrière le globe et qu'il embrase les ombres d'en-bas  
 alors se glissent invisibles malfaiteurs et criminels  
 accomplissant impunément leurs meurtres, leurs crimes ;  
 mais que lorsque surgi de dessous cette boule terrestre  
 son incendie allume l'altière branche des pins à l'est  
 fouaillant de sa lance lumineuse la moindre noirceur  
 tout à coup meurtres, trahisons, fautes haïssables  
 se voient arrachés du dos la protection de la nuit  
 et soudain ils sont nus, tout frissonnants de nudité.

Politiquement conscient, intuitivement averti que Mowbray et Bolingbroke n'ont pas moins d'attachement à la terre et au sol d'Angleterre que lui, il prétend les surpasser, les outrepasser par son emphase. Mais comme l'homme qu'il est doit aussi s'effacer derrière sa royauté, homme qu'éclipse sa fonction sacrificielle, son lien s'affirmera d'autant plus véhémentement et lumineusement à mesure que s'éloigne sa possession — amour de loin, *amor de lonh*, comme dans une relation d'amour courtois. Shakespeare a presque inné en lui le sens de la tradition courtoise que l'Aquitaine



a léguée à l'Angleterre par la racine des Plantagenêts. Est-ce pour cela que la poésie naît chez lui aux confins de la plus intense possession et la plus douloureuse séparation — la douloureuse extirpation dont fait sa lumière le roman breton — c'est-à-dire aux confins de l'ouest où s'opère l'étreinte incandescente du soleil avec le sol ?

Longtemps je me suis intimement demandé pourquoi la légende arthurienne dont tout le Moyen-Age britannique fait sa matière n'avait provoqué aucun intérêt manifeste de la part de Shakespeare. Quel interdit pesait sur son emploi au théâtre ? Ou bien fallait-il en conclure que les arthuriens étaient passés de mode à l'époque d'Elisabeth ? Mais alors dans ce cas Spenser, la *Reine des Fées* ? Et puis j'en suis presque arrivé à penser que la matière bretonne nous est donnée par Shakespeare autrement, sur un mode différent, d'une manière déplacée pour ainsi dire par la réflexion. Voici ce que j'entends et que je soumets comme proposition rêveuse, rêvée. Chez Shakespeare doit presque toujours obligatoirement se consommer un divorce, comme une obligation personnelle douloureuse, entre le *politique* et le *poétique*. Richard II, plus intensément que Hamlet ou Prospero, me semble être l'emblème matriciel de cette fracture-là.

Il n'y a pas de plus forte exclusion que celle qui sépare le *politique* du *poétique*. En d'autres termes il n'y a pas de plus grand antagonisme que celui opposant Richard à Bolingbroke ou à Mowbray dans leur possession du sol. La seule possibilité de réconcilier le *poétique* et *politique* réside dans la *prophétie*. Mais c'est parce que Gaunt se trouve précisément à l'article de la mort qu'il peut faire cette idéale réconciliation. Le *poétique* est en affinité avec la mort. Le poétique ne peut se *décliner* que dans la *déclinaison* et que dans le *déclin*. Mowbray, non, je ne vais peut-être pas dire que Mowbray n'emporte pas l'Angleterre parce qu'à sa façon il serait plus près du *poétique* que du *politique* et pourtant, je ne suis pas loin de le penser. Lui que Richard condamne au bannissement, écoutez-le *décliner* à sa façon le paradigme politique qui lie la langue à la terre. C'est une vision nouvelle. C'est une vision neuve du pacte politique conduisant tout droit à Henry V et beaucoup plus loin encore conduisant à cette vision politique romantique où nous nous sommes englués aujourd'hui encore, misérables mouches européennes que nous sommes ! Mowbray dans

son exil invente le *nationalisme* — nouveau cas de la *déclinaison* — fait de langue et de terre nouées.

Ma langue, cette langue que j'ai apprise quarante années  
 Ma langue anglaise natale, on m'oblige donc à la quitter  
 On veut désormais qu'elle ne me soit plus d'aucun usage  
 Comme une viole, comme une harpe qui serait désaccordée  
 Un instrument de doigté qu'on remettrait dans son étui  
 Ou bien qu'on laisserait sans indication entre les mains  
 De quelqu'un qui ne saurait pas la clé de son harmonie  
 Dans ma bouche vous avez mis sous les verrous ma langue  
 D'une double herse l'avez clouée à mes dents mes lèvres  
 La voici mise sous garde du geôlier le plus ignorant,  
 Le plus dépourvu de sensibilité, l'ignorance crasse.

Et Bolingbroke le taciturne, le peu loquace, que dit-il, comment parle-t-il ? Sa première question retour d'exil en dit d'autant plus long qu'elle est courte :

À quelle distance de Berkeley, sommes-nous ?

Celui à qui elle s'adresse, Northumberland, répond en amoureux de son pays lui aussi.

Je me sens un étranger dans ce comté du Gloucestershire  
 Toutes ces collines sauvages, toute ces routes rugueuses  
 Allongent indéfiniment nos bornes et lassent nos pieds,  
 Mais vos bonnes paroles qui sont comme du sucre pour moi  
 Adoucissent la difficulté et la rendent agréable.

Commentaire laconique de Bolingbroke :

De bien moindre réconfort est ma compagnie  
 Que vos bonnes paroles.

Car il est conscient que sa force tient à son mutisme, son humilité quant aux mots. Son fils Henry V, plus tard accomplira la synthèse *symphonique* du déchant et du plain chant de cette polyphonie. Nationaliste et poète — langue et terre nouées — à son tour, s'approchant aussi près que possible de la prophétique vision léguée par Gaunt sur son lit de mort. D'ailleurs je ne suis pas sûr que je ferais de l'espèce de  *cité céleste*  entraperçue par Gaunt moribond — cette image de forteresse insulaire féodale semblable à  *un joyau précieux serti dans une mer d'argent*  que toute la tradition nationaliste historique jusqu'à Winston Churchill et Margaret That-

cher enfermera à double tour dans sa cassette emblématique, je ne suis pas sûr que cette image soit la clé de voûte de la pièce. Matrice imaginaire plutôt, comme on se servirait d'une proposition d'un théorème pour entreprendre une analyse. Ne minimisons pas chez Shakespeare la constitution du lien poétique par *distension* du lien politique. Il y va d'une réflexion sur la *substance* même, d'un examen alchimique quasiment faustien au regard de quoi toutes les synthèses paraissent pâles. Serait-ce pour cela que *La Tempête* à la fois enchante et déçoit ? Est-ce parce qu'ici Shakespeare se livrerait à un examen *politique* du pouvoir *poétique*, inversant et confondant les rôles ?

Son île anglaise certes il lui porte une affection multipliée par tout l'amour que lui vouent Gaunt, Richard, Mowbray et Bolingbroke, mais je crois aussi qu'il l'aime orgueilleusement de beaucoup plus bas et de beaucoup plus haut que ce seuil de patriotisme bourgeois modéré qu'il voit prendre forme sous ses yeux. Comme Richard, Hamlet, et peut-être même Montaigne, ne voit-il pas pessimistement la tombe étroite de l'homme individuel dépasser en largeur toute la largeur du tombeau national auquel Gaunt entend prophétiquement assigner à résidence royale Richard ? Ne décline-t-il pas en contrepoint polyphonique du mot *land* celui plus vaste et plus étroitement corporel à la fois d'*earth* ?

Ton lit de mort est fait aux dimensions de ta terre patrie.

Démocratiquement Richard II, Hamlet descendent plus bas, tellement plus bas que leur tombe nationale, que la terre nationale ! C'est ce qu'on aime chez Shakespeare, ce sens intime de la mortalité, ce frottement terreux contre la *dépouille*, l'*enveloppe* céruménique dont nos corps sont faits. Mélange étonnant de Renaissance et de médiévalisme chez cet homme, et qui le fait pour ainsi dire à son insu court-circuiter l'ordre médian, l'ordre marchand, l'ordre naissant des médiateurs bourgeois aux valeurs tempérées de tempérance. Qui Shakespeare déteste-t-il plus — s'il y a du sens à la direction des lames — que ce Polonius qu'il fait tuer à travers le drap d'Arras, et qui transperce-t-il ainsi, le drapier, le drap ou les deux ?

*Consolidation du poème sur ses marches de craie*

Changeons de côte. Approchons maintenant de la falaise de Douvres du sommet de laquelle Gloucester désespérant de l'existence croit à l'instant s'être jeté. Ce géographe infallible qu'est Shakespeare montre en toute occasion un sens admirable des lieux. Bon lecteur de textes sans doute et cependant je veux imaginer qu'il aura au moins une fois dans sa vie été jusqu'à Douvres, qui sait peut être traversé la Manche. Ces quelques kilomètres d'une craie qu'on voit au loin immaculément blanche mais qui de tout près est d'un gris édenté, il s'en sert comme d'un tremplin où effectuer une acrobatie de la plus haute virtuosité dramatique tout en en donnant en dix vers une description étonnamment juste, étonnamment actuelle. Au risque de vous paraître naïf en effet je lis Shakespeare à livre ouvert, voulant dire par là que je vois et identifie dans la réalité ce dont il me parle. La mise en scène du poème précède en quelque sorte la mise en scène de la pièce.

Je ne suis pas sûr d'ailleurs qu'il n'ait pas orienté mon tropisme vers la falaise qui regarde celle de Douvres en face, aux Caps Blanc et Gris-Nez, où j'ai élu domicile. Du plus loin que je me souviens avoir lu le *Roi Lear* en effet — j'ai commencé mon apprentissage d'anglais en lisant et traduisant conjointement *Lear* et *As You Like It* — c'est vers cette falaise, cette portion de la pièce où l'on découvre tout à coup la falaise et la Manche tout en bas — soit la sixième scène de l'Acte IV — que mes yeux de lecteur m'ont toujours infailliblement guidé. S'il existe pour chaque lecteur ou spectateur des lieux favoris, des lieux fétiche, cette falaise de Douvres du IV<sup>e</sup> acte en constitue assurément un pour moi. Au fil de mes visites et après le premier choc, ou devrais-je plutôt dire le premier vertige, une exclusivité poétique s'est ainsi établie. De sorte que *Lear* m'apparaît toujours comme une vaste étendue de lande sombrement confuse à la surface de laquelle l'action vacille en tout sens plutôt qu'elle ne progresse jusqu'à ce que se détache, que se dessine à la verticale de l'herbe agitée par les vents, cette hauteur de falaise à partir de quoi tout s'ordonne comme par une espèce d'enchantement. Cette cassure qui est une soudure, ce précipice qui appelle une fausse chute fait sans doute écho à un paysage imaginaire profond en moi, je veux bien l'admettre. Mais elles témoignent aussi d'une direction inhérente à la pièce vers quoi l'imagination spectatrice converge comme par une attraction réciproque. Au milieu du chaos et au fond de l'abîme

de la folie voici que s'ouvre en effet la perspective par quoi tout est soudainement renversé.

Il faut de toutes manières que Lear aille à la lande, que Lear aille à *sa* lande. C'est la grande et impérieuse nécessité de son destin qui le pousse hors de son royaume, hors de son héritage, hors de la demeure ingrate de deux de ses filles. Lear est attiré dehors et il n'y a pas plus dehors que cette lande nue où il va s'exercer à défier la tempête et les vents. Avant la Manche et son vertigineux bord crayeux, donc, il y a la lande, le temps de *Lear* c'est le temps de la lande, c'est la spatialisation même du temps à quoi sans doute vise depuis toujours la poésie, particulièrement la poésie des premiers temps, des premiers mots qu'est le mythe. Car la lande habille, vêt ce roi avec ses bruyères hirsutes comme le mythe habille, enveloppe et pacifie pour ainsi dire par son langage d'itération, son éternel retour, l'aveugle course vers la mort du temps tragique. Oui, je crois que cette pièce est une construction qui tient tout entière — ou que tiennent tout entière ces dix vers qui sont comme une géographie supérieure hors de toute norme dramatique. Ici la poésie, comme sur un pavois, monte sur les épaules du drame pour dire une tout autre réalité, des degrés de la lande aux marches vertigineuses dans la craie de Douvres établissant une géographie mythique concentrée. Si courte, si brève soit-elle dans son évocation scénique, la poésie ici, autrement que dans *Richard II*, contient le sens du drame.

Hurle à te rompre les joues colère du vent, cogne  
 Crache, et vous cataractes, vous ouragans,  
 Crevez déluge sur les églises noyez sous l'eau les coqs  
 Flammes du soufre électrocuteur des pensées  
 Courrières du foudroiement déchirant en deux les chênes  
 Roussissez ma tête blanche ! Tonnerre, d'un grondant  
 Séisme écrase à plat l'obèse rotundité du globe  
 Craquèle les moules matriciels disperse au ciel le grain  
 D'où germe l'homme ingrat !

Lear va dehors, outrepassant les bornes de la tragédie confinées aux demeures par les Grecs — à part le seul *Prométhée* d'Eschyle. Lear a cet avantage sur *Prométhée* de ne pas être immobile cloué à son rocher par les Dieux mais au contraire de pouvoir fuir son destin en marches infinies à travers le désert de la lande. Lear est un mythe nomade. Lear est la mémoire des déplacements des premiers nomades à la surface de la terre d'Angleterre des milliers d'années avant la sédentarisation. Lear institue une autre scène

d'avant l'institution par les Grecs de la scène tragique domestique. De sorte que c'est le cadre qui donne sa véritable dimension ici à l'action au lieu que ce soit l'inverse. Lear est comme dans l'ancienne mythologie germanique un dieu plutôt qu'un roi dont les noces se font avec l'orage devant cet autel spatial situé au milieu de la lande. Toute l'action dramatique de la tragédie donc me paraît construite sur le modèle de *l'amplification* et de *l'écho*, un écho de démesure réverbérant un acte initial — le déshéritement de Cordelia — somme toute assez bénin mais dont les conséquences iront en cascade ou plutôt en « cataracte » comme le dit le texte poétique. En escalier. Et étrangement avez-vous remarqué comme le degré maximal dans l'horreur qui se propage par proximité aux proches du roi, avant de l'atteindre lui-même par un effet d'écho différé, le touche à l'extrême fin alors que la tempête est pour ainsi dire épuisée, apaisée. Nous ne voyons dans *Lear* que le dessin, que la forme extérieure que le poétique donne au drame, qu'un vague profil de nuages où l'éclair du feu millénaire s'abrite. Lear vit dans la proximité des Dieux.

Or voilà justement qu'approche la sixième scène du quatrième Acte attendue depuis le début avec impatience, depuis que Lear est allé rivaliser de son souffle poétique imprécateur avec les hurlements de la tempête. Une douce et bienvenue accalmie tout à coup s'instaure au cœur de la confusion préluant au retour de la paix finale par un mouvement de decrescendo. Apparaît un bord, une frontière, borne de craie entre deux éléments — la mer et la terre — au milieu de cette nébuleuse d'événements agrégés l'un à l'autre comme une poussière rassemblée par le souffle d'un homme-dieu dont un seul, misérable acte amplifié en écho a fragmenté la paix de l'Univers. C'est l'autre étape vers quoi la pièce et l'action dramatique nous conduisent et cette seconde halte poétique doit être impérativement vue et considérée en liaison avec la première. Deux moments de repos se déploient symétriquement l'un à l'autre des deux côtés de l'axe dramatique. Edgar déshérité par Gloucester son père — comme Cordelia l'a été par Lear — et dont le chemin d'exil a suivi la direction du voyage entrepris par Lear sur la lande vers la France et vers l'hypothétique secours de sa fille déshéritée, retrouve son géniteur. On appelle cela action secondaire dans un système aristotélicien mais ici dans *Lear* l'action obéit à d'autres lois, d'autres considérations. Il faut penser autrement.

Il faut surtout penser les deux acitons ensemble. Il ne faut pas se contenter non plus de dire que les deux actions se ressem-

blent. Cela crève les yeux n'est-ce pas et il y a assez d'yeux crevés comme cela dans la pièce. Le défaut des critiques, des spécialistes, est précisément la plupart du temps qu'ils ont peur de s'avancer trop près du bord de la falaise. Il faut pourtant sauter, et sauter les yeux ouverts. Voyez le meilleur commentateur à mon sens d'entre eux tous — je n'ai rien lu de plus fin ni de plus drôle sur cette scène que Ian Kott. Mais voilà, Kott le Polonais écrit dans un âge de détresse où les falaises ne sont ni de marbre ni de craie mais faites de bonne glace bureaucratique communiste polonaise. Kott a lu Kafka avec Beckett et Ionesco et communique sans doute ses indications scéniques directement à Kantor — d'ailleurs pas à Kantor simplement, j'ai retrouvé l'autre jour en le lisant l'image très beckettienne d'un Lear véhiculé dans un fauteuil roulant utilisée par Deborah Warner. Je vois d'où venait que Brian Cox, le Lear de sa production, eût eu des roulettes sous sa folie. Drôlement, Kott fait de *Lear* un modèle majeur, un exemple avant la lettre de ce théâtre que l'on appelait alors dans les années soixante où parut son livre (1965 date exacte de *Shakespeare notre contemporain*) «théâtre de l'absurdité». *King Lear* c'est *Fin de partie* dit-il et il n'est question dans tout son commentaire que de Clove et de clowns avec de temps à autre une référence au couple fait par Gloucester et Edward que lui, Kott, tel un metteur en scène maniant irrésistiblement le comique clownesque, approche vertigineusement près du bord de la falaise sans jamais le faire sauter. Car le Gloucester de Kott ne saute pas.

Cette falaise non-réelle, nous dit-il, (“non existant”) n'a pas seulement pour but et fin d'abuser l'aveugle. Nous aussi, un bref moment, nous avons cru dans ce paysage et dans cette scène mimée. C'est une parabole au sens ambigu, difficilement définissable. Une chose est sûre, la scène ne serait pas transportable au cinéma, sauf sous forme de représentation théâtrale filmée.

On sent ici la limite presque pathétique de l'homme de théâtre pour qui le “suicide” de Gloucester n'aurait tout compte fait d'autre fin que fonctionnelle, d'autre sens que de dire la résistance à la pensée de l'inouïe illusion théâtrale. Rien, non rien pour la poésie, jamais rien pour la poésie ! ni pour la suprêmement habile dialectique instaurée par Shakespeare et entre jeu dramatique jeu poétique, dans un passage inégalé dans toute son œuvre et dont la fascination demeure pour moi d'autant plus inépuisablement grande

qu'il m'arrive de me le jouer à moi-même, pour moi-même devant la grande baie par quoi je vois la Manche et les falaises de Douvres toutes blanches dans le lointain. Car si j'étais Gloucester — et je suis *et* Gloucester aux yeux crevés *et* Edgar dans le même temps — je tomberais presque de mon haut, suicide ou non, rien qu'à entendre le poème que l'étranger rencontré sur la lande est en train de m'écrire en me décrivant cette falaise. La poésie est d'abord suspens. Le poème a des marches, des degrés qui descendent dans la falaise des mots, lesquels, quand nous sommes arrivés en bas, nous ramènent tout en haut par une manière de paradoxale lévitation.

Quel vertigineux précipice  
 C'est pour l'œil que de plonger tout en bas !  
 Corneilles et freux tutoyant de l'aile l'air médian  
 Ont à peine grosseur de bousier ; à mi-falaise balance  
 Ce cueilleur d'herbe Saint-Pierre à sa corde, quel fou !  
 Qu'on croirait disparaître sous la boule de son crâne,  
 Et ces pêcheurs à pied qui arpentent la plage,  
 Des souris ! la petite barque à l'ancre là-bas,  
 Que cache sa coque, c'est bouée minuscule  
 Quasiment imperceptible. Le murmure de la houle  
 S'insinuant dans la foule paresseuse des galets  
 Ne monte même pas jusqu'ici. Tiens, je ne regarde plus !  
 Sinon la tête va bientôt me tourner, mes yeux infirmes  
 Me basculer tout d'un bloc à la chute.

La chute du poème dévalant de ligne en ligne, tournant à chaque fin de vers comme on descend une marche, a pour effet d'édifier un sens. Maintenant imaginons que le sujet du poème soit une falaise, et que vous descendiez graduellement le long de la paroi grâce à la sûreté de pied de son auteur. Vous pourriez fermer les yeux et voir encore la falaise n'est-ce pas ? Vous la verriez peut-être même en mieux fermant les yeux, car il arrive que les aveugles parfois aient ce privilège. Ainsi, verticalement, cette falaise dite par le poème existe, se dresse de toute sa hauteur de falaise avec son bruit de vagues à son pied, écoutez-la se dresser vertigineusement, c'est une falaise réelle pour laquelle il n'est pas besoin de décor. Maintenant, maintenant, toujours gardant les yeux fermés, avancez d'un pas, faites un pas vers l'avant. Un seul pas. Vous êtes dans le théâtre ! Vous passez de l'ordre de la poésie à l'ordre du théâtre rien qu'en avançant le pied et en tendant les mains pour toucher cette falaise que vous venez de voir si clairement qu'elle vous paraît réelle. De l'illusion poétique à l'illusion théâ-



trale, car il faut toujours se souvenir que Shakespeare est les deux ensemble et simultanément, c'est-à-dire poète, c'est-à-dire auteur dramatique, et qu'il joue admirablement de l'articulation des deux.

En plein cœur de cette histoire de bruit et de fureur cosmiques où un personnage de légende nommé Lear tutoie le chaos, le désordre de l'Univers, Shakespeare s'accorde et nous accorde un moment de détente, de repos, de calme. Qu'il met à profit pour faire une leçon, comme à des élèves fait un professeur ou à des acteurs un metteur en scène sur la différence entre l'illusion poétique et l'illusion théâtrale. La poésie nous fait croire partout, en tout lieu, à l'espace géographique, au paysage, bref au "décor". Mais revenons à la falaise. S'il s'avère que le "poète-qui-décrit-la-falaise" se trouve par le plus grand des hasards être fils d'un père aveugle qui entend se jeter de la falaise parce qu'il est aveugle et qu'il a déshérité ce fils qui l'aimait et qui l'aime, qui est devant lui et qu'il ne voit pas — double aveuglement ! — instantanément ce fils a, s'il veut sauver son père du suicide, intérêt à faire un miracle pour lui. C'est-à-dire à se transformer en poète. Cela est d'ailleurs fait depuis quelque temps déjà, depuis que ce fils s'est mis à l'école de l'humilité de la folie et que plongeant dans la vase et la boue il a acquis le sens de la terre. Il décrira donc à son père la falaise, il la lui décrira si poétiquement que son père "marche" ou plutôt la voit. Miracle de la poésie. Miracle des infirmes et leurs infirmités, qui fait qu'un paralytique doué du don de poésie fera voir un aveugle. Si le poème est bon, la mise en scène de la chute n'aura plus qu'à suivre. Tout naturellement. La mise en scène obéit à la poésie, le théâtre de Shakespeare ne cesse à chaque instant de nous dire cela : qu'il obéit humblement à la poésie. Soit exactement le contraire de ce que la mise en scène contemporaine a décidé d'entendre. D'où le regard borgne d'une critique agile — agile des jambes — comme celle du Polonais Ian Kott, mais qui ne voit pas. Mon arras pour un fauteuil roulant !

C'est une leçon très calme de théâtre que nous donne Shakespeare, utilisant le rebord d'une falaise comme d'une scène haute. On marche très haut, dans *Lear*. On marche sur une géographie haute parce qu'on marche sur les plateaux de la lande anglaise exhaussée à la hauteur d'une scène géographique primitive, mythique. Une lande scénique que foula aux premiers temps de l'invasion anglosaxonne le monstre Grendel de *Beowulf*, une lande où plus tard marcheront Heathcliff ou plus tard plus obscurément encore erreront un Jude, une Tess la paysanne. Mais cette leçon de

mise ne scène mythique où les héros passent très haut à la vitesse du vent soufflant dans la bruyère bien au-dessus des préoccupations domestiques de la tragédie grecque comporte une contre-leçon. Ironique, humoristique contre-leçon, ingénérée par Shakespeare lui-même avec le concours de son personnage Edgar au cœur de la tempête. Faites descendre les pères lui souffle-t-il à voix basse, comme fera Hamlet un jour aux comédiens ! Faites descendre d'un ton, d'un degré et pourquoi pas d'une entière falaise de tons et de degrés tous ces pères éloquemment pompeux et vaniteusement venteux. Ces mythes sont des dehors sans intérieur. Ces mythes sont des poèmes aveugles. Il faut leur greffer un cœur. Il faut greffer un cœur à Lear : le cœur de Lear, appelons-le Cordelia, phonétiquement.

Il me semble que Shakespeare dessine ici l'espace utopique d'une double exclusion dans laquelle il voudrait conjurer le sol et le sort de l'Angleterre. Cette scène de réconciliation entre Gloucester l'aveugle et Edgar le fou son fils est spectaculairement émouvante mais elle dépasse aussi de très loin la simple émotion. Car si la poésie, dit Shakespeare, exprime l'adhésion essentielle de l'homme au réel, son attachement oculaire ou tactile à l'épaisseur du décor naturel, au relief du paysage, sa volonté innée de survie qui le pousse à fréquenter les falaises les plus abruptes pour cueillir sa nourriture, oui si la poésie est l'art qui sans doute dit le mieux l'adhérence animale de l'homme à la Nature, il est impératif de toujours tenir ce pacte en perspective, de corriger l'incorrigible poésie de toutes ses vaines prétentions à l'absolu. La poésie a en elle la capacité de guérir certes, mais jamais sans l'aide du drame. Seule, donc livrée à son arbitraire, elle rend par contre malade, saisissant les rois d'enflure. Ainsi, sur la côte de Douvres face à la France et au continent d'où est montée la Renaissance, Shakespeare conçoit-il un pacte fait d'affirmation antique excessive et de relativisation moderne conjugués, pacte original assurément, pacte court-circuitant en sous-main le contrat que l'homme faustien est en train de signer sur l'autre bord de la Manche où toute la puissance politique est mise au service de la connaissance poétique jusqu'à la stériliser, jusqu'à la dessécher. Lear contre Faust, c'est le défi, c'est l'enjeu que joue depuis toujours au cœur de l'Europe, l'Angleterre.

Cette approche des problèmes par Shakespeare en termes de relation unissant poésie et action dramatique et dont nous ne considérons semble-t-il depuis quelque temps — à lire les lectures critiques ou voir les mises en scène — que le second aspect, le

conduit à une réflexion profonde et constante sur l'espace. Non pas tant l'espace scénique que l'espace que l'homme doit habiter. Je vois constamment chez lui une seule et même interrogation : où doit-on habiter ? Ou encore, formulée différemment, quelle est la bonne distance ? Le *Roi Lear* est une démonstration aveuglante en ce sens de ce que la proximité parentale ne donne aucune garantie quant à la vision des choses. La leçon de perspective qui est au cœur de *Lear* unit deux réalités, cœur et force, que leur conciliation ne détruit pas ni ne dénature pas. La vérité de Shakespeare n'est pas dans le cheminement de l'action seulement ni la direction que prendrait le dénouement mais surtout dans la tension, dans la connaissance des contradictions. Shakespeare n'est pas hégélien. Ce n'est pas un mécanisme fatal qui entraîne dialectiquement les pôles opposés de la vérité. Il y faut des médiateurs, des courtiers et des courriers, souvent de rôle secondaire, dont la manipulation si effective qu'elle soit demeure souvent étrangère à la nature profonde de l'action. Je dirais que l'action chez Shakespeare préfère souvent méditer plutôt qu'avancer. Si elle peut avancer rêveusement même, tant mieux ! Cela est particulièrement palpable dans ces pièces que l'on appelle *romanesque*, où il arrive parfois que l'action "dorme", littéralement. Ainsi dans cette merveilleuse pièce de *Cymbeline* il y a du sommeil, il y a partout du sommeil et c'est de ce sommeil que je voudrais parler.

### *Vision prophétique de l'histoire entrant dans une époque de dormition*

N'est-il pas vrai que l'Angleterre nous donne souvent l'impression — à nous Français en particulier — d'être endormie ? D'être provincialement endormie ? *Cymbeline* me paraît être en ce sens l'une des pièces les plus anglaises de Shakespeare. Corrigez-moi immédiatement ! L'une des plus *britanniques* devrais-je dire. Tous y dorment. L'espace lui aussi y est endormi. L'on comprend donc avec sympathie la colère des deux héritiers royaux que Belarius a soustraits à une cour corrompue pour les élever à la dure au cœur des rochers du Pays de Galles. Une éducation de Princes de Galles, ils n'en veulent plus, ils préféreraient, râlent-ils, voir un peu plus de pays, donc sortir de leur *cellule d'ignorance* (*cell of ignorance*) comme l'appelle Guiderius où les confine leur ours éducateur. Assez dormi crient-ils ! Mais c'est ainsi semble dire

Shakespeare. Pour être Anglais il faut savoir dormir et d'ailleurs, disant cela, je repense une nouvelle fois à mon interrogation vieille de quelques minutes à peine quant à l'absence d'Arthur au cœur des pièces de Shakespeare. Bien sûr qu'Arthur y est ! Arthur est un roi dormant que la prophétie annonce comme devant un jour s'éveiller *quondam rex futurusque*. Arthur dort au cœur de *Cymbeline*, sa place marquée par le sommeil d'Imogène. Marquée par le rêve prémonitoire de Posthumus. Marquée par l'absence en tout point scandaleuse de ce roi qui donne son nom à la pièce *Cymbeline* et qui ne se réveille que pour repousser les légions romaines, grâce à l'énergie de ses deux ours gallois de fils revenus lui donner un coup de main. Ce qu'il y a d'étendue galloise au pays d'Angleterre, ce qu'il y a de rochers et de cavernes magiques de l'autre côté de la Severn — n'oublions pas Wordsworth fréquentant plus tard ces mêmes parages avec Coleridge — c'est, dit Shakespeare, ce qu'il y a de plus sûr pour protéger le pouvoir politique de la corruption.

Ne pensons pas seulement au mythe Tudor. Sans doute tient-il une place privilégiée dans l'imagination du poète et commande-t-il certains de ses choix dramatiques mais je ne vois personnellement pas Shakespeare en homme de cour, bien au contraire. Je l'imaginerais plutôt en homme de terrain, stratège à la fois soldat et poète à la manière d'un Sidney, dont il ne partagerait cependant pas les valeurs courtoises. L'imagination de Shakespeare demeure en toute circonstance profondément rurale, a centre de gravité dans un canton de la Nature aux confins de la rugosité paysanne et militaire. Féodale, oui son imagination peut être dite féodale en ce sens que des forteresses campent partout dans l'espace qu'il décrit. On a déjà fait remarquer par contre combien la ville était singulièrement absente du débat dramatique de ses pièces. Ce connaisseur instinctif, presque primitif de l'espace entreprend en quelque sorte un remodelage des terres dont il a hérité sur le cadastre, comme un paysan contraint de procéder à un remembrement. Peut-être n'a-t-on d'ailleurs pas suffisamment pensé à ce que représentait pour un jeune homme de Stratford et sa campagne environnante le simple fait de "monter" à Londres à l'époque où Londres connaissait une expansion mondiale. Je verrais une manière de transposition "cadastrale" s'opérer dans la conscience de ce jeune homme pour qui tous les problèmes du monde européen de son époque, le conflit entre Rome et Londres, le déplacement de la puissance commerciale depuis l'Espagne et la Méditerranée de Phi-

lippe II (cf. Braudel) vers les hanses, les nations ou cités de la Mer du Nord sont en quelque sorte par lui convertis à l'échelle de son imaginaire spatial indigène. Shakespeare est à l'évidence doté d'une grande imagination spatiale qu'il contraint aux exigences éditoriales de son art le théâtre, c'est-à-dire de fréquents changements de scène, le passage d'un lieu à un autre, en conformité avec une action à rebondissements. C'est par cette nervosité éditoriale ou découpage à la journaliste que, d'un matériau spatial archaïque, il donne une lecture moderne, urbaine. C'est en cela qu'il est moderne et qu'il continue de fasciner les metteurs en scène de nos cités. Mais si l'on écoute son théâtre d'une oreille intuitive, on entendra une beaucoup plus lente musique, comme d'une rêverie, d'une méditation rêveuse poétique sur nos façons d'habiter l'espace, sur la manière dont l'espace terrestre obéit à notre volonté de plasticité. Ainsi dans *Cymbeline*, comme dans *Antoine et Cléopâtre* ou encore dans *Comme il vous plaira*, l'espace se distend selon une économie rêveuse jusqu'aux portes mêmes du sommeil.

Je perçois chez ce rural que la ville n'aura pas corrompu, dont l'imagination rêveuse sera entrée dans la cité par la porte du théâtre — théâtre rond comme forteresse féodale coiffée de son donjon, espace circulaire franc au milieu d'une société de franchises naissantes — une abstraction des affaires marchandes immédiates de la cité, un retrait paysan de chaque seconde au fond d'une réserve infinie de liens noués dans une vie antérieure par contact quotidien avec les réalités et les propriétés terrestres. C'est par la terre, c'est par son sens de la terre que Shakespeare l'exilé de Stratford modèle instinctivement les nouvelles données de l'espace mondial. Ainsi la nation anglaise se définit-elle chez lui par une semi-appartenance au cercle des nations européennes concertantes, avec une prescience absolument étonnante des enjeux. On pourrait aujourd'hui donner de *Cymbeline* une lecture politique qui éclairerait la position apparemment vacillante de l'Angleterre en Europe. En être ou n'en être pas, c'est la question, c'est toujours le même et sempiternel dilemme depuis que s'est fondée la nation anglaise à l'époque élisabéthaine. Il y a ainsi dans *Cymbeline* une image dont la fonction déborde de loin l'occasion qui la fait être prononcée, qui échappe pour ainsi dire "rêveusement" à la bouche qui la prononce et qui, relayée par l'écho de proche en proche, donne à la pièce entière sa tonalité, sa musique géographique. C'est Imogène la pure, qui l'emploie à l'instant de la plus haute déception — et Dieu sait que les déceptions ne lui sont pas épargnées dans cette pièce ! Pisanio

l'a conduite au Pays de Galles, à Milford-Haven, sous prétexte qu'elle y retrouverait Posthumus l'homme qu'elle aime et là, sur le champ, lui apprend l'objet même de sa mission qui est de la mettre à mort pour le compte du même Posthumus qui l'accuse d'impureté. Où trouver encore protection ? Imogène interroge Pisanio dans une sorte de désespoir rêveur sur les ultimes possibilités de fuite : demeure-t-il seulement un abri sûr ?

*Imogène.* Dans ce cas, mon bon ami,  
Que vais-je faire ? Où irai-je vivre ? Et comment ?  
Quel plaisir même à vivre, puisque morte je suis  
Aux yeux de mon époux ?

*Pisanio.* Revenir à la cour, peut-être —

*Imogène.* Ni cour, ni père, ni plus rien à voir  
Avec ce tyran, cette haute et simple nullité  
Nommée Cloten, dont le manège amoureux  
A la pacifique tendresse d'un assiègement

*Pisanio.* Exclue la cour,  
Ce n'est pas en Bretagne qu'il faut vivre

*Imogène.* Oui mais où ?  
Ne brillerait-il soleil qu'en Bretagne ? Jour et nuit  
N'ont-ils cours qu'en Bretagne ? Le grand livre du monde  
Qui inclut la Bretagne, ne l'inclut-il pas qu'à la moitié  
Comme, au centre d'une grande mare, le nid du cygne ?  
Réfléchissons — c'est vrai  
Que d'autres hommes vivent ailleurs qu'en Bretagne !

Simple remarque en passant, pourrait-on croire, et que les commentaires de la pièce (je pense à l'édition Arden) comme s'ils se sentaient tout à coup désarmés par tant de hardiesse se hâtent de rattacher à l'histoire ou du moins à la garantie des chroniques. Car Holinshed dit quelque part, n'est-ce pas, qu'il *n'est pas sûr à quelle portion de la terre nos terres doivent être rattachées parce que certains auteurs les ont exclues de la carte du monde*. Quand bien même Shakespeare aurait lu Holinshed à la lettre, pourquoi faut-il interdire à ce paysan du globe — théâtre ou Univers à portée de Tamise, à portée de voiles de voilier — d'entendre la grande respiration marine du large et d'en saisir d'une intuition exacte la neuve importance pour ses conceptions littorales. Un paysan nommé Shakespeare s'approche de la falaise au pied de laquelle il entend bruire la chuintante musique sur les galets et son imagination ter-

rienne se dilate tout à coup, l'expansion de ses bornes cadastrales au contact du large lui donne d'emblée le sens du suspens — comme d'une plage de temps ouverte et offerte à l'Angleterre rurale — dans lequel s'étirent les distances, se distendent les liens féodaux et la tutelle de Rome, s'aménage le sommeil royal de l'Angleterre. Dans le drame de *Cymbeline* sont frappés de nullité toutes les médiations, tous les intermédiaires, tous les agents. Jusqu'aux empoisonneurs qui édulcorent la force de leurs poisons ! Défaite de Machiavel, défaite de l'Italie, défaite de Rome aux mains du Gallois Cymbeline enfin réveillé. L'Angleterre encore toute endormie de légendes, se frottant les yeux, entre à l'extrême occident de l'histoire européenne sans s'engager jamais tout à fait tant elle tire de délices et de jouissance de son ancien sommeil. Comprendons donc que Posthumus, le posthume, à la différence d'Imogène s'est trompé de rêve. S'étant porté et transporté au-delà de sa terre — oui *posthumément* — ne sachant plus à quelle armée ni quel parti se vouer, le voici saisi d'une inertie quasi existentielle. Shakespeare, le Docteur Shakespeare, lui prescrit aimablement une cure de sommeil et de rêve autochtone — voyez comme sa famille s'occupe de lui en une efficace danse chamanique — après quoi il retrouve bien évidemment Imogène, sa terre et ses esprits. La conclusion tarde, la conclusion tarde d'autant plus que Shakespeare lui-même se rapproche de la terre et de ses terres, se couche et s'étire à n'en plus finir dans ce lit qu'il a constamment ameubli. Considérons *La Tempête* comme l'ultime différend de la conclusion, conclusion de conclusion où les tensions dramatiques n'ont plus assez de force pour le disputer à l'intensité poétique. La rumeur de la ville s'éloigne, l'homme Shakespeare penche vers la terre d'où montent ses plus belles images d'elfes et de rosée. Oh ! le poids du Pays de Galles, tout à coup ! Oh ! le sommeil à l'abri de la falaise, dans l'antre arthurien. Shakespeare, j'en suis maintenant sûr et ne l'avais pas jusqu'à ce jour compris, est un soulèvement de paupières d'Arthur.

Jacques DARRAS

*Université de Picardie*