

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES

N° 7

Cartes et strates

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X -NANTERRE

1995

The world is but a word - "spéculations spatiales" dans l'œuvre de Shakespeare¹

L'espace ptoléméen n'est bientôt plus qu'une réserve de métaphores spatiales. Quant à l'autre espace, celui du nouveau monde, il apparaît enchevêtré dans les fins réseaux des méridiens et des parallèles de Mercator. Les cartes du nouvel espace géométrisé servent d'ailleurs à décrire le microcosme - l'homme ou son visage - comme s'il fallait à tout prix retrouver le rêve d'un espace qui serait en total accord avec l'homme. Ainsi, de Malvolio dont le sourire niais plisse le visage en autant de rides, il est dit dans *Twelfth Night*, "he does smile his face into more lines than is in the new map with the augmentation of the Indies." (*TN* III ii 85) Il est fait allusion ici à la première carte anglaise dessinée à partir des principes de Mercator². Dans *Coriolanus*, Menenius parle de son visage comme d'une carte. (*Cor* II i 62). Mais l'ancien rêve de fusion entre macrocosme et microcosme n'est plus qu'une tournure de style. Lorsque l'espace de Ptolémée se retire comme un océan, il révèle le plus souvent un monde terne, comme le "dull

1 Tim II ii 157. Paronomase attribuée à Flavius. Timon se souvient que ses terres s'étendaient jusqu'à Lacédémone. L'expression "spéculations spatiales" est utilisée par P. Francastel, *Peinture et Société*, Idées/Art, Gallimard, 1965. p. 25.

2 La carte de Edward Wright, 1600. *Shakespeare's England*, Clarendon Press Oxford, 1916, 1950. Tome I, p. 174. (Voir illustration).

Margaret Jones-Davies

world" de Cléopâtre abandonné par l'amour (*Ant IV xv 61*), ou comme le suggère la complainte de Flavius dans *Timon of Athens*, un espace désertique, dénué de toute qualité sensible, vide comme un signe arbitraire, l'un de ces "empty cantons and unnecessary spaces" dont parle Sir Thomas Browne pour en dire qu'ils n'ont rien à faire dans le plan de Dieu³.

Pour parler de la dislocation du monde harmonieux, Shakespeare utilise la métaphore du mot. C'est un mot vide. Il n'appartient pas au langage qui, dans l'ancien monde, reliait l'intelligible au sensible et que l'on pouvait lire dans le livre de la Nature. Le macrocosme alors parlait comme le microcosme et le langage s'incarnait :

*Especially in the Renaissance, language was seen as the nexus between conceptualization and physicality, the means whereby the dictates of man's reason were translated*⁴.

et le même auteur cite un extrait de Cornelius Agrippa dans son *De Occulta Philosophia*

*Words are the fittest medium betwixt the speaker and the hearer carrying with them not only the conception of the mind, but also the vertue (power) of the speaker with a certain efficacy unto the hearers, and this oftentimes with so great a power, that oftentimes they change not only the hearers but also other bodies and things that have no life.*⁵

Richard II fait usage de ce pouvoir du langage sur l'espace. Lorsqu'il aborde les côtes du pays de Galles, il veut par ses mots donner vie à la terre insensible:

3 Sir Thomas Browne, *Religio Medici*, C.A. Patrides ed., Penguin, 1977. § 15, p. 77.

4 S. K. Heninger, Jr., *Touches of Sweet Harmony, Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. The Huntington Library, San Marino, California, 1974, p. 15.

5 Id. p. 15.

The world is but a word

*Mock not my senseless conjuration, lords:
This earth shall have a feeling (R2 III ii 23-4)*

et dans la forêt d'Ardennes, les arbres ont des langues et on trouve des livres dans les ruisseaux. (AYL II i 16).

L'espace ptoléméen est celui du langage. On savait, comme le dit Genette, qu'il y a de l'espace dans le langage⁶ mais dans ce contexte, c'est l'espace qui parle. Rien d'étonnant alors que lors de la dislocation de la cohésion de ce monde, le silence se fasse pour marquer le divorce entre l'intelligible et le sensible. Dans son requiem pour le monde ptoléméen défunt, "The Anatomy of the World" (1611), John Donne fait se taire l'univers. Le poète s'adresse au monde mort :

*But this is worse that thou art speechless grown,
Thou hast forgot thy name thou hadst : thou wast
Nothing, but she...
Her name defined thee, gave thee form and ,frame.⁷*

Elizabeth Drury, parfait microcosme, en mourant a tué l'univers (le macrocosme) mais sa mort est métaphore de la fin d'un monde, celui de Ptolémée.

La même année, 1611, Shakespeare écrit *The Tempest*. Comme le poème de Donne, cette pièce parle de l'opposition de deux mondes, l'ancien monde brisé par le péché et l'autre qui pourrait sembler nouveau parce que projeté sur les cartes du nouveau monde, mais qui n'est nouveau qu'aux yeux naïfs de Miranda. Ainsi Shakespeare ne fait-il que déplorer la cohérence perdue de l'univers ptoléméen. *The Tempest* ne propose pas la poétique d'un nouvel espace. Tous quitteront l'île qui ne représente que le revers de l'ancien monde. Dans l'île on n'apprend pas à parler mais à maudire. Elle déserte et stérile (*Tmp* V i 326), elle illustre la désubstantiation nominaliste du mot ainsi que son pouvoir de créer des mondes imaginaires. Les mots ne naissent plus dans les forêts et dans les ruisseaux. L'espace de l'univers est vide comme de

6 G. Genette, "Espace et langage", *Figures I*, Collection Tel Quel, Seuil, Paris, 1966, p. 107.

7 J. Donne, "The First Anniversary: an Anatomy of the World", 1.30-2, 1.37.

Margaret Jones-Davies

tels mots. La conception nominaliste du mot devient métaphore d'un espace détruit.

Espace et Lieu

De même que le Moyen-Age découvrait avec le nominalisme qu'à tout mot ne correspond pas nécessairement une réalité sensible, de même la Renaissance découvrait que le clivage entre l'espace et le lieu était peut-être irréductible. Dès le Quattrocento, les peintres se demandent comment concilier l'intelligence de l'espace euclidien et l'expérience sensible de l'espace dans ce que J.-F. Lyotard appelle "la vision en acte."

La pensée de voir ne parvient pas à recouvrir complètement la vision en acte, il y a dans celle-ci une passivité qu'il faut bien rapporter à une connivence des corps et des choses qui précède l'inspection de l'esprit et à laquelle cette dernière aura à arracher la conception claire et distincte. L'espace expérimenté ne peut rentrer sans résidu dans l'espace pensé et l'union de l'âme et du corps fait pièce à leur distinction.⁸

Les peintres du Quattrocento font-ils échec au rêve qui consisterait à faire de l'espace un lieu ? L'opposition entre espace et lieu est analysée par François Wahl lorsqu'il met en parallèle l'espace intelligible des géomètres et le lieu⁹. Il rappelle la définition aristotélicienne du lieu : la "limite immobile de l'enveloppe"¹⁰. Le lieu, à la différence de l'espace se définit à *partir* du corps ou du sujet qui s'y enveloppe. Le lieu suppose donc l'expérience sensible, mouvante d'un monde clos.

L'espace ptoléméen, qu'il soit macrocosmique ou microcosmique, est circonscrit comme un lieu. Dans Shakespeare, l'espace est un lieu et dans les pièces où l'harmonie du monde a été brisée, il n'existe pas d'espace en dehors de ce lieu. Les lieux de Shakespeare sont souvent

8 J.-F. Lyotard, "Veduta sur un fragment de l'"histoire" du désir", *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris, 1978, p. 183.

9 F. Wahl, "Le désir d'espace", *Cartes et Figures de la Terre*, centre Georges Pompidou, Paris, 1980, p. 41-46.

10 Aristote, *Physique*, IV, 4, 212 a. "Le lieu : la limite du corps enveloppant."

The world is but a word

des jardins entourés de murs, "a garden circummured with brick" (*MM* IV i 28). L'Angleterre est "our sea-walled garden" (*R2*. III iv 43). Le corps lui-même est un lieu : "this flesh which walls about our life." (*R2* III ii 167) Dans *Romeo and Juliet*, le verger est entouré de murs qui sont "high and hard to climb" (*Rom* II ii 62). La faute détruit le lieu et les maudits sont condamnés à une réduction de leur espace vital, ou à errer dans des endroits vides. Caliban était "confined" dans un rocher (*Tmp* 1 ii 361). Les verbes "confine" et "encave" servent à décrire l'état d'Othello (*Oth* IV i 75, 81), Macbeth est "cabin'd, cribb'd, confin'd, bound in" (*Mac* III iv 23-24). S'il n'avait pas de mauvais rêves, Hamlet pourrait "count himself a king of infinite espace," même "bounded in a nutshell." (*Ham* II ii 253-4) Romeo, alourdi par la mélancolie, n'a pas de lieu propre. A plusieurs reprises on le cherche dans la pièce (*Rom* I i 114 ; I i 196 ; II iv 1). Le lieu, symbole d'une harmonie du corps et de l'univers, se vide, devient symbole de mort. Le verger de Vérone pourrait être un lieu de mort, "the place death" (*Rom* II ii 62-64). Les lieux deviennent ceux du monde à l'envers, des adynata. Les chambres nuptiales deviennent des chambres mortuaires, celles de Desdémone, de Gertrude ; celle d'Anne dans *Richard III* devient l'enfer. (*R 3* I ii 107) Le cercle de la couronne circonscrit le vide et devient la cour de la Mort, lieu vide par excellence :

*the hollow crown
That rounds the temples of a king
Keeps Death his court, and there the antic sits. (R 2 III ii 160)*

Plashy, la demeure du duc de Gloucester assassiné est vide :

*Alack and what shall good old York see there
But empty lodgings, and unfurnished walls
Unpeopled offices, untrodden stones (R 2 I ii 67-70)*

et Timon annonce que les murs d'Athènes vont s'enfoncer dans la terre (*Tim* IV i 1) Le lieu devient espace désert ou mot, vide de sens, qui sert de métaphore au lieu détruit. Pour Pierre Fedida, "le vide c'est l'espace

Margaret Jones-Davies

sans lieu."¹¹ C'est un espace intemporel où l'homme n'a pas d'histoire et n'a plus de repères.

Dans de nombreuses pièces de Shakespeare, la réflexion sur l'espace va de pair avec une réflexion sur le langage et il n'est pas étonnant de constater que la conception réaliste du langage exprime la cohésion d'un espace devenu lieu tandis que la conception nominaliste du mot "vide" sert à décrire non pas le nouveau monde mais l'ancien monde détruit par le péché. *Romeo and Juliet* s'inscrit dans cette problématique. "What's in a name ?" (*Rom* II ii 43). Juliet pose très vite la question du nom. Elle suggère ici que ce nom est vide, qu'on ne doit pas se laisser embarrasser par lui. L'interprétation de D. Sibony consiste à donner un sens positif à ce mot vide. Pour lui, le nom définit "un espace vide, l'immensité où on prélève de quoi se donner lieu..." mais "dans un nom, il y a le risque de se laisser enfermer, d'être son nom."¹² Friar Laurence parle à Romeo de l'espace de la liberté en dehors des murs de Vérone. Mais Romeo nie l'existence de cet espace (*Rom* II iii 16-17), s'identifiant au destin de son nom, s'enfermant d'abord dans le verger qu'il risque de transformer en lieu de mort (*Rom* II ii 62), puis dans le caveau, lieu vide par excellence, lieu de la mort. Si Juliet voyait, comme le dit Sibony, dans le nom un espace de la liberté, Romeo le transforme en lieu vide. "The world is a word" ici aussi, avec les mêmes connotations mortifères.

Les limites du langage dans l'espace sans limites

Lorsque Juliet apprend que Romeo est banni, rejeté du monde circonscrit et réduit à l'errance dans l'espace, elle assimile le mot "banni" à cet espace qu'il connote et qu'elle fait équivaloir à la mort :

11 P. Fedida, "Le vide de la métaphore et le temps de l'intervalle", *L'absence*, Gallimard, Paris, 1978, p. 216. "Une topique de la psyché est nécessaire pour guérir et la parole humaine construit des espaces pour rétablir le temps." p. 236.

12 D. Sibony, *Avec Shakespeare*, Grasset, 1988, p. 30.

The world is but a word

*There is no end, no limit, measure, bound
In that word's death. No words can that woe sound.
(Rom III iii 125-6)*

Le langage ne peut parler de cette souffrance -"woe"- qu'elle décrit avec les mots de l'espace. La mort, ou le bannissement, est un lieu ineffable qui fait mourir le mot, comme l'est pour Saint Paul (Corinthiens II 42-4) le paradis, "the ineffable place of Paul, that proper *ubi* of spirits"¹³. Il y a des lieux qui ne parlent pas, des lieux plus maudits que bénis, "the tongueless caverns of the earth" (*R2* I i 105), qui rappellent les marais dantesques du Styx où les damnés de la tristesse ne peuvent parler qu'imparfaitement :

*Cette hymne ils là balbutiaient, la gorge pleine d'eau
Car ils ne peuvent la prononcer en paroles entières.*¹⁴

On pense aux sorcières de *Macbeth*, "imperfect speakers" qui ne se définissent pas par un lieu – "that look not like the inhabitants of the earth and yet are on it" (*Mac* I iii 41-42) et qui font dégorger à la terre des bulles, images du vide. Le fantôme dans *Hamlet* revient muet des enfers, chargé des secrets indicibles, et ne commencera à parler qu'à partir de sa deuxième apparition. Les lieux auxquels les sens n'ont pas accès ne permettent pas que l'on parle d'eux comme du monde sensible et pourtant ce sont tout de même des lieux. Ainsi St Thomas cherche-t-il à définir l'enfer comme lieu pour les êtres incorporels :

Aux âmes séparées on ne saurait sans doute attribuer des corps pour s'y unir ou pour les mouvoir, mais on peut leur assigner certains lieux corporels correspondant à leur degré de valeur. Ces âmes y sont dans un lieu (quasi in loco) (comme dans un lieu) selon le mode dont les êtres incorporels peuvent y être ; et dans des lieux différents, selon qu'elles-mêmes se rapprochent de la substance première à laquelle convient le lieu suprême...

Les êtres incorporels ne sont pas dans un lieu selon le mode normal expérimental dont nous disons que c'est une propriété des corps que d'y

13 Sir Thomas Browne, *Religio Medici*, id. § 39 p. 110 et § 49 p. 121.

14 Dante, *La Divine Comédie*, L'Enfer chant 7, 124-126.

Margaret Jones-Davies

*être. Ils y sont cependant d'une manière qui leur est spéciale et dont il nous est impossible d'avoir une connaissance parfaite.*¹⁵

Ailleurs dans la *Somme*, St Thomas avait recours, pour ce que la raison ne peut appréhender (les créations poétiques ou Dieu), à un langage particulier, le langage figuré. "Dans les deux cas il est besoin d'une représentation par des figures sensibles."¹⁶ Ainsi le langage de l'imaginaire est-il seul à convenir à la description de tels lieux. Claudio dans *Measure for Measure*, condamné à mort, sait que la pensée rationnelle ne peut exprimer dans langage ce que sont les lieux de l'au-delà, et se réfère à l'imagination comme alternative à la pensée cohérente. Les damnés sont :

*those that lawless and incertain thought
Imagine howling. (MM III i 120)*

Seule l'imagination a le pouvoir de créer des lieux pour les choses inconnues :

*And as imagination bodies forth
The form of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes and gives to airy nothing
A local habitation and a name. (MND V i 14-17)*

Ce langage sans forme qui peut pourtant donner des formes reconnaissables aux lieux et aux choses inconnus est celui d'Ophélie :

¹⁵ Thomas d'Aquin, supplément à la troisième partie de la *Somme Théologique*, question 69, article 1. Cité par G. Minois, *Histoire des Enfers*, Fayard, 1991, p. 197.

¹⁶ Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, Tome II, question 101, Solution 2 : "Tandis que les œuvres d'imagination échappent à la raison humaine par le défaut de réalité qui les caractérise, les choses de Dieu ne peuvent être bien saisies par la raison humaine parce que leur réalité dépasse celle-ci. Dans les deux cas il est besoin d'une représentation par des figures sensibles."

The world is but a word

Her speech is nothing

Yet the unshaped use of it doth move

The hearers to collection (Ham IV v 6-9)

Dans son *Histoire des Enfers*, Georges Minois attribue à la philosophie nominaliste l'extraordinaire prolifération des mondes imaginaires au XIV^{ème} siècle. Selon lui, parce qu'ils séparaient foi et raison, les nominalistes contribuaient à créer des espaces imaginaires.¹⁷ Cela pourrait laisser entendre que les nominalistes étaient coupables de laisser libre cours à la superstition et à la capacité de réifier les lieux imaginés. La théorie d'Ockham sur la "suppositio" permettait bien au contraire de déterminer clairement quel était le mode d'être des êtres imaginaires. Son analyse de la phrase "la chimère est une impossibilité" l'oblige à distinguer ce que chacun des termes suppose. Selon que la supposition est "personnelle", c'est-à-dire qu'elle se réfère à une matérialité ou qu'elle est "simple", c'est-à-dire qu'elle se réfère au concept en tant que tel, la proposition est vraie ou fausse.¹⁸ On voit ainsi que le nominalisme ne laisse pas planer d'incertitude comme le faisait St Thomas sur le mode d'être des lieux imaginaires. Pour ce dernier en effet, c'est parce que notre connaissance est imparfaite qu'il est difficile de penser des "lieux corporels" pour des âmes, mais difficile ne veut pas dire impossible. La réalité du lieu de l'enfer est donc pensable. A l'inverse, le nominalisme fait le procès du langage imaginaire, clarifiant sans laisser planer l'ambivalence la ligne de fracture entre le monde intelligible et le monde sensible. La découverte de l'espace passe par l'analyse du langage.

Dans *Richard II*, Shakespeare fait le procès du langage imaginaire et il n'est pas surprenant de constater que c'est à propos du thème de la terre d'exil, assimilée à la mort ou à l'enfer. Le lieu du bannissement est l'espace vide par excellence où les mots familiers perdent leur sens, où les sensations habituelles ne peuvent plus s'exprimer. Dans *Richard*

17 G. Minois, id. p. 214.

18 W. of Ockham, Quodlibeta III, Question iii. P. Boehner, *Philosophical Writings*, a selection, The Library of Liberal Arts, Bobbs Merrill Educational Publishing, Indianapolis, 8th printing, 1979, p. 143.

Margaret Jones-Davies

II, le langage doit faire des tours de force pour tenter de donner de la matérialité à ce qui n'en a pas.

Mowbray, banni, définit le lieu de l'exil comme le lieu où la parole n'a pas accès, un lieu muet :

*The language I have learnt these forty years
My native English, now I must forgo
And now my tongue's use is to me no more
Than an unstring'd viol or a harp
Or like a cunning instrument cas'd up-
Or being open, put into his hands
That knows no touch to tune the harmony.
Within my mouth you have engaol'd my tongue,
Doubly portcullis'd with my teeth and lips
And dull unfeeling barren ignorance
Is made my gaoler to attend me. (R 2 I iii 159-169)*

La bouche est la prison de la langue inutile. Le lieu de l'exil s'intériorise dans le corps rendu terne désormais, car insensible et stérile. La bouche devient château fort fermé par la double herse des dents et des lèvres, mais ce château-là ne suggère pas un lieu protégé et harmonieux. Il annonce les autres forteresses de la pièce, les lieux devenus vides de sens, Flint Castle et plus tard Pomfret. Ici le silence trouve sa place dans le corps, comme le nom cherchait à se loger dans l'anatomie de Romeo (*Rom III iii 104-106*). Ainsi Dürer localisait dans son corps le point exact de sa mélancolie.¹⁹ Dans *Richard II* et dans *Romeo and Juliet*, écrites à la même période, le langage, dans sa vacuité insupportable ou dans sa plénitude trop lourde, cherche dans le corps "a local habitation." Dans un registre plus comique, Parolles, l'éminent linguiste de *All's Well that Ends Well*, doué comme Panurge pour parler la plupart des langues de l'Europe, subit les affres de la mort devant une langue qu'il n'a jamais encore entendue : "I shall lose my life for want of language" (*AWW IV i 70*). Puis ses soi-disant ennemis qui ont inventé contre lui l'arme terrible d'un langage incompréhensible ont

¹⁹ Hartmut Böhme, *Dürer, Melencolia I dans le dédale des interprétations*, ed. Adam Brio, 1990, p. 38. (Voir illustration).

The world is but a word

finaleme nt pitié de lui et la grâce qu'ils lui octroient s'exprime de la manière suivante : "thou art granted space" (AWW IV i 83-88), assimilant encore sens et espace.

L'exil, privation d'un lieu du sens, espace de langues étrangères, est un lieu inaccessible aux sens. Devant la souffrance de son fils Bolingbroke, condamné comme Mowbray à l'exil, Gaunt, duc de Lancastre, cherche à apporter les consolations d'un langage imaginaire :

*Look what thy soul holds dear, imagine it
To lie that way thou goest, not whence thou com'st*
(R 2 I iii 286-7)

Mais la réponse de Bolingbroke est le langage du corps se refusant au vide :

*O who can hold a fire in his hand
By thinking on the frosty Caucasus?
Or cloy the hungry edge of appetite
By bare imagination of a feast?
Or wallow naked in December snow
By thinking on a fantastic summer's heat*
(R 2 I iii 294-299)

Un travail de spéculation s'ébauche pour faire parler le vide comme s'il était le monde. Dans sa prison, Richard cherche comment fonder dans le langage la réalité de la comparaison imaginaire. (R2 V v 1-41) Pour ce faire il construit des pensées auxquelles il cherche à donner corps par un véritable acte procréateur :

*My brain I'll prove the female to my soul,
My soul the father, and these two beget
A generation of still breeding thoughts
And these same thoughts people this little world.*
(R2 V v 6-9)

Margaret Jones-Davies

Mais ce que l'esprit et l'âme engendrent ne peut peupler un espace vide de substance. Ici Richard imagine un simulacre du schéma triangulaire de la création du monde qui sert de modèle aux conceptions du langage d'inspiration platonicienne. Le résultat n'est ici qu'un combat de mots : "set the word itself against the word" (R2 V v 12-13). Le mot est un *flatus voci*, le mot vide qui sert à décrire le monde désertique de Timon. Une fois de plus, la métaphore de l'espace sert à porter une réflexion sur les limites du langage.

Le procès du langage de l'imaginaire révèle la distance irréductible entre l'espace intelligible accessible à la raison et le lieu sensible où s'exprime le désir. Le sonnet 44 dit cela :

*If the dull substance of my flesh were thought
Injurious distance should not stop my way.*

Le discours de la consolation est le lieu d'expérimentation d'un langage qui tente de relier le monde visible, sensible au monde invisible, intelligible. C'est en ce sens qu'il est un discours de l'espace et illustre de manière privilégiée la réflexion que nous menons. Si jusqu'ici, les exemples choisis tendent à prouver l'échec systématique de la consolation et donc l'irréductibilité des deux expériences de l'espace qu'elle illustre, il semble toutefois qu'il y ait une tentative pour fonder la possibilité d'un discours efficace de la consolation et donc de la réduction de l'intervalle entre l'espace et le lieu. Yves Bonnefoy dont l'œuvre est empreinte d'une réflexion sur le réalisme et le nominalisme se demande si "l'Universel a son lieu"? Il formule ce vœu dans *Les Tombeaux de Ravenne* : "que les chemins et les pierres de Ravenne vailent la déduction conceptuelle et puissent s'y substituer."²⁰

Un espace artificiel

Devant l'irréductible incohérence d'un monde à la dérive, n'y a-t-il pas dans l'œuvre de Shakespeare une tentative de redonner à la

20 Y. Bonnefoy, "Les Tombeaux de Ravenne" (1953), *Du Mouvement et de l'Immobilité de Douve*, NRF, Poésie/Gallimard, 1970, p. 30.

The world is but a word

conception réaliste, magique du langage ses lettres de noblesse sans toutefois revenir sur les acquis de la réflexion nominaliste?

Si la réflexion de Shakespeare sur l'espace était d'abord dictée par un projet didactique, attribuant les causes de la destruction du monde ptoléméen à la faute – celle qui avait chassé Adam et Eve du jardin d'Eden – il semble qu'il y ait aussi dans son œuvre les prémisses d'une réflexion scientifique, proche des tentatives des peintres du Quattrocento qui par des règles de géométrie cherchaient à exprimer l'expérience sensible de l'espace. Ainsi Shakespeare entre-t-il dans l'ère baroque, et fonde ainsi une nouvelle poétique de l'espace artificiel va permettre son identification avec le lieu.

Dans le texte précédemment cité de J.-F. Lyotard, ce dernier contestait la réussite d'une adéquation de l'intelligible et du sensible. Pierre Francastel dans *Peinture et Société* cite le cas d'Uccello et suggère la possibilité du contraire.

Une figure comme celle de la mort d'Adam d'Uccello, qui préfigure celle de Piero quelques années plus tard à Arezzo, nous permet de comprendre comment on s'efforce simultanément de tracer le réseau des lignes intérieures dans le cube spatial déterminé par la vision euclidienne de l'espace et de réaliser en même temps une liaison vivante des gestes moyennant une sorte d'interprétation en camaïeu des volumes du corps humain.²¹

Nous allons étudier dans deux nouveaux exemples du discours de la consolation – positifs cette fois – comment Shakespeare, à l'instar des expériences picturales dont parle Francastel, cherche à contourner le problème de l'irréductibilité de l'espace et du lieu.

Romeo and Juliet offre deux discours de la consolation qui s'opposent. D'abord le frère est amené à "consoler" Capulet de la mort présumée de sa fille. (*Rom* IV 65-83). La rhétorique employée est semblable à celle du duc dans *Measure for Measure* qui cherche à faire accepter l'idée d'une mort injuste à Claudio (*MM* III i 5-41). L'hypocrisie est équivalente dans les deux cas et supportable uniquement parce que nous savons que Juliet n'est pas vraiment morte et que Claudio sera

21 P. Francastel, id. p. 23.

Margaret Jones-Davies

protégé par le duc, et qu'aussi bien le frère que le duc savent que tout finira bien.

La satire du discours de la consolation est flagrante. Mais *Romeo and Juliet* présente un autre exemple de consolation. Le langage cette fois-ci n'est plus celui de l'imaginaire. Le frère parle d'un lieu au-delà de l'expérience sensible du malheur. Il existe un monde invisible, "a world without Verona walls" (*Rom* III iii 17). Il parle d'un monde qui n'est *pas encore* perceptible aux sens mais qui le deviendra si on intègre dans ses données le temps, c'est-à-dire la patience : "Be patient for the world is broad and wide." (*Rom* III iii 16). On pourrait interpréter cette phrase comme suit : le monde est vaste si on est patient. Le temps devient une dimension de l'espace. Le temps ouvre l'espace de l'homme à consoler. La référence au temps introduit une réalité qui fonde la possibilité même du discours de la consolation, puisqu'elle permet de considérer plusieurs états non pas comme simplement imaginaires puisqu'impossibles dans le présent, mais, comme également pensables. Pour mieux comprendre cette idée, nous pouvons voir comment dans son analyse des énoncés contradictoires, Ockham introduit la notion de temps pour expliquer comment l'âme tout en restant rationnelle peut dire successivement une chose et son contraire :

*It is impossible that contradictory statements should successively be made true of something unless there be some change somewhere, namely the acquisition or loss, or production or destruction of something or a local motion. But though there be no change in anything but the rational soul, the soul is able to consider something it did not consider before, merely by willing to consider something it did not consider before.*²²

A la différence de Richard II qui tout en rêvant d'armer son nom – "arm arm my name" (*R2* III ii 86) – était réduit à opposer un mot vide contre un autre mot vide dans un combat perdu d'avance et ne pouvait donc pas espérer combler le vide entre le monde sensible du dénuement et le monde invisible de son rêve, le frère réussit en faisant appel à la catégorie du temps à renforcer les mots de la consolation d'une armure substantielle contre le terrible mot "bannissement".

22 W. of Ockman, id. p. 4-5.

The world is but a word

*I'll give thee armour to keep off that word
Adversity's sweet milk, philosophy. (Rom III iii 54)*

Romeo ne répondra pas positivement et opposera l'argument du présent indépassable : "Thou canst not speak of that thou dost not feel" (*Rom III iii 64*). Mais le discours de la consolation n'est pas pour autant ridiculisé. Il met en échec le manque de foi coupable de Romeo.

Le dialogue entre Romeo et le frère résume en termes psychologiques le débat épistémologique médiéval sur la connaissance des mondes invisibles, des espaces non accessibles à l'expérience sensible. La philosophie du frère, ce lait qu'il offre comme armure, pourrait permettre le passage du monde des sens à l'espace en dehors des murs de Vérone, espace encore invisible, mais déjà prévisible grâce au temps. C'est le paradoxe même du nominalisme que de l'écart entre le mot et la chose il puisse faire jaillir un espace plein, parce que tissé non pas de la substance dont sont faits les rêves, mais du temps, la substance de l'espace. Comme le dit P. Boehner, on voit que l'épistémologie d'Ockham est réaliste²³ mais c'est un réalisme nouveau qui permet de donner une réalité à des mondes encore inconnus – chose peu pensable dans la vision platonicienne et ptoléméenne du monde ancien. L'introduction du temps dans l'argumentation transforme l'espace, en fait un nouveau monde.

De même que *Romeo and Juliet* oppose deux discours de la consolation, l'un rhétorique, l'autre dialectique, de même, *Richard II* oppose aux mots bienveillants mais fades de Gaunt les mots de Bushy consolant la reine. Le langage de Bushy est le résultat d'un déplacement perceptif. La tristesse est décrite de manière spatiale comme un objet dans une boîte optique. Si l'œil qui la perçoit cesse de pleurer et donc par un effet de réfraction cesse de diviser cette tristesse en mille effets divers et confus, il pourra y percevoir une forme comme dans l'anamorphose et donc moins souffrir.

*Each substance of grief hath twenty shadows
Which shows like grief itself but is not so;
For sorrow's eye, glazed with blinding tears*

23 W. of Ockman, id. Introduction p. XXV.

Margaret Jones-Davies

*Divides one thing entire to many objects
Like perspectives, which rightly gazed upon,
Show nothing but confusion-eyed awry
Distinguish form.*(R2 II ii 14-20)

Il faut citer ici l'analyse que fait de ce texte Ernest B. Gilman dans *The Curious Perspective, Literary and pictorial wit in the 17th century*²⁴. L'apport des découvertes spatiales des peintres dans la pensée du 17^{ème} siècle y est démontré. Le miroir, la boîte optique, la perspective permettent une reconstruction de l'espace qui se transforme en lieu où le discours et le désir sont à nouveau possibles. Shakespeare cherche à redéfinir un espace à la fois sensible et intelligible. Dans *Twelfth Night*, l'image d'un miroir, "a natural perspective" (TN V i 215) permet de dire deux choses contradictoires à la fois, mais pas à la manière du discours sophistique et imaginaire des sorcières de *Macbeth*, qui dessine le passage de l'espace clos à un espace vide, condamné à disparaître comme les bulles de la terre. En cherchant à construire la possibilité d'un nouveau monde jusqu'ici impensable, le texte de *Twelfth Night* rejoint celui de *King Lear*. Dans un texte célèbre, Marshall McLuhan voyait dans cette pièce l'expression d'une transformation dans la perception du monde. "The discovery that it was possible to continue in a straight-line course as if space were uniform and continuous, was a major shift in human awareness."²⁵ Certes l'allusion à la carte (*Lr* I i 37) annonce l'importance thématique donnée à la perception de l'espace mais c'est sans doute la scène de la falaise qui fait de la pièce le centre d'une réflexion sur les nouvelles découvertes de la perspective. Lorsque dans *Much Ado about Nothing*, Margaret commente les jeux de mots boursoufflés qu'elle entend par l'interjection : "O illegitimate construction" (*Ado* III iv 46) on peut se demander s'il n'y aurait pas une référence contournée à la "costruzione leggitima" de Leon Battista Alberti.²⁶ Dans *Cymbeline*, Imogen voit Posthumus devenir aussi petit

24 Ernest B. Gilman, *The Curious Perspective, Literary and pictorial wit in the 17th century*, New Haven, Yale University Press, 1978, p. 91.

25 M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Routledge and Kegan Paul, London, 1962. Reprinted 1967, p. 11.

26 L. Wright, *Perspective in perspective*, Routledge and Kegan Paul, London, 1983, p. 67-8.

The world is but a word

que la pointe d'une aiguille par l'effet de "the diminution of space" (*Cym* I iv 18-19). Pour amener la conversion de son père de la tristesse à la joie (on voit qu'il s'agit encore d'un discours de la consolation) Edgar diminue grâce à la perspective l'espace où Gloucester pourrait se perdre et crée le lieu où il se retrouve :

*Come on, sir; here's the place: stand still. How fearful
And dizzy 'tis to cast one's eyes-so low !
...
The fishermen that walk upon the beach
Appear like mice, and yond tall anchoring bark
Diminish'd to her cock, her cock a buoy
Almost too small for sight. The murmuring surge,
That on the unnumber'd idle pebble chafes,
Cannot be heard so high . (Lr IV vi 11-24)*

En construisant artificiellement d'après les règles de la perspective l'espace "intelligible" de la falaise, Edgar cherche à rendre sensible pour l'homme aveugle le monde invisible. On se souvient que pour Brunelleschi, d'après Francastel, "les choses matérielles et l'espace invisible sont susceptibles d'être soumis à une même unité de mesure."²⁷ Le fait qu'Edgar décrive par la perspective un monde invisible et réussisse par l'extrême cohérence de sa description à le rendre sensible, et donc convaincant démontre que l'intention de réduire le clivage entre l'espace intelligible et l'expérience sensible du lieu est bien vivace et l'un des buts de la poésie baroque. Chez John Donne, les méridiens et les parallèles deviennent un filet qui permet

L. B. Alberti, *De la Peinture*, (1435). Trad. J.-L. Schefer, Macula, Dedale, Paris, 1992, 2^{ème} édition 1993.

27 P. Francastel, id. p. 35.

Margaret Jones-Davies

d'attraper le monde et de se l'approprier.²⁸ Il s'agit encore et toujours de faire de l'espace un lieu.

Il coexiste dans l'œuvre de Shakespeare la description du lieu détruit correspondant à la mort de l'ancien espace – aboutissant à l'opposition jardin d'Eden/enfer (mot vide) – et la révélation d'un nouvel espace homogène intelligible et sensible où le temps se substitue à l'espace et permet l'ubiquité.

Si la philosophie nominaliste par sa définition du signe arbitraire peut servir de référence négative dans le premier cas, comme si Shakespeare rendait cette conception du langage responsable en quelque sorte de la mort de l'ancien monde, elle lui permet peut-être à son insu de fonder les prémisses de ce nouveau monde dont il faut trouver une poétique si l'on ne veut pas qu'il devienne l'apanage exclusif des géomètres. Mais l'introduction du temps dans l'argumentation d'Ockham sur les énoncés contradictoires qui ouvrait de nouvelles perspectives sur l'espace avait déjà trouvé son expression poétique dans la cosmologie pythagoricienne telle que la transmet les *Métamorphoses* d'Ovide. La théorie de la métempsychose, stipulant que l'âme ne peut pas être privée du corps puisqu'elle se réincarne sans cesse, décloisonne l'espace et nie donc l'existence de l'enfer :

*You people, dismayed by the fear of icy death, why are you terrified by the Styx, by shadows and empty names, the stuff of poets' tales, by the dangers of a world that does not exist ?*²⁹

Au lieu du monde clivé par le dualisme du corps et de l'âme, nous voyons se dérouler sous nos yeux un espace où l'esprit, tel Puck, peut errer à sa guise : "the spirit wanders hither and thither taking possession of what limbs it pleases."³⁰ Les stratagèmes des comédies et des romances font tous état de ces constructions légitimes ou

28 J. Donne, id. 1. 278-280. John Carey, *John Donne, Life, mind and art*, Faber and Faber, London, 1981, p. 264 : "The imaginative potential of maps lay, so far as he was concerned, in the tricks they allowed you to play with space."

29 Ovid, *Metamorphoses*, Penguin Classics, 1979, p. 339.

30 Ovid. id. p. 339. cf. Puck : "I do wander everywhere. " (MND II i 6).

The world is but a word

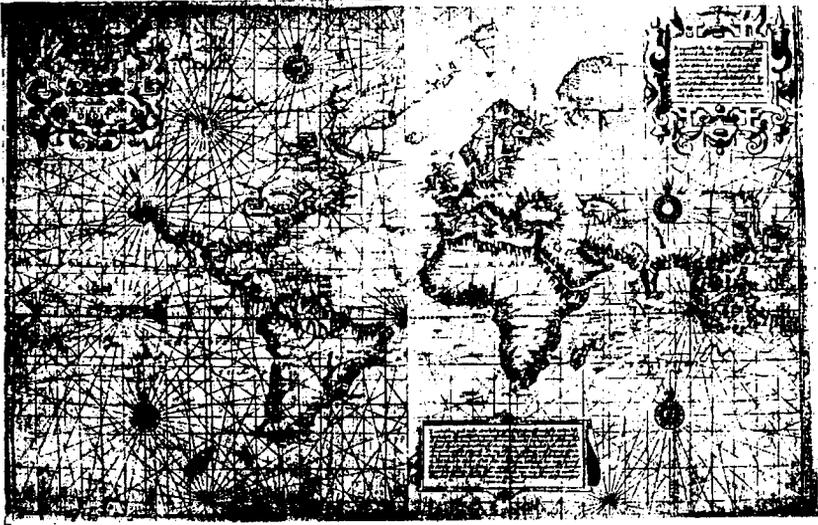
illégitimes qui permettent de changer la disposition de l'espace pour faire passer les corps là où l'esprit voudrait qu'ils soient. C'est la nouvelle magie baroque, (née d'un réalisme post-nominaliste) faisant parler les lieux de la mort, qui jadis se taisaient. Mais déjà dans la première tragédie de Shakespeare, *Titus Andronicus*, les *Métamorphoses* d'Ovide avaient servi de carte permettant de découvrir le lieu maudit du viol de Lavinia rendu muet et secret comme l'enfer. Le livre décrivant le lieu du viol de Philomèle se surimposait au lieu réel :

*Ay, such a place there is, where we did hunt,-
O, had we never, -never hunted there,-
Pattern'd by that the poet here describes
By nature made for murthers and for rapes.*
(*Tit IV i 55-58*)

Par l'artifice du livre, la nature peut parler à nouveau. La nature redevient un livre sur lequel Lavinia écrit (*Tit IV i 84*). Ce n'est plus l'ancien livre de la nature, mais le biais a été trouvé pour que le monde ne soit pas un mot vide.

Margaret Jones-Davies
Université de Paris IV

Que soient ici remerciés Jean-Paul Dumont, Professeur à l'Université de Lille III († 1993) pour les références à l'œuvre d'Aristote et Marie-Madeleine Martinet, Professeur à l'Université de Paris IV, pour ses précieux conseils bibliographiques concernant la perspective.
Les abréviations des titres des pièces de Shakespeare sont celles proposées par le *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, 2nd edition 1984.



MAP OF THE WORLD 1600

Carte du monde d'Edward Wright, 1600 (voir note 2)



Autoportrait de Dürer malade 1508 ?

(Voir notre 19)