



HAL
open science

“ You’re much deceived ” : quelques paysages invisibles dans le théâtre de Shakespeare. Jean-Louis Claret

Jean-Louis Claret

► To cite this version:

Jean-Louis Claret. “ You’re much deceived ” : quelques paysages invisibles dans le théâtre de Shakespeare. Jean-Louis Claret. Pays/paysages – bookscapes, SEAA Conference, Jan 2023, Strasbourg, France. hal-04397710

HAL Id: hal-04397710

<https://amu.hal.science/hal-04397710>

Submitted on 16 Jan 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

« You're much deceived » : quelques paysages invisibles dans le théâtre de Shakespeare.
Jean-Louis Claret

« Le soleil resplendit, le vent souffle d'est, le ciel est vide de nuages, et, au-dehors, tout est de fer. Les vitres du Palais de Cristal s'aperçoivent de tous les points de Londres. Le promeneur du dimanche se réjouit d'une journée glorieuse et le peintre se détourne pour fermer les yeux. Combien peu l'on voit cela, et avec quelle obéissance le quelconque dans la nature s'accepte pour du sublime, on le peut conclure de l'admiration illimitée produite quotidiennement par le plus niais coucher de soleil.

La dignité des montagnes coiffées de neige se perd en trop de netteté, mais la joie du touriste est de reconnaître les voyageurs à leur sommet. Le désir de voir, pour le fait de voir, est, quant à la masse, le seul à satisfaire : de là sa jouissance du détail.

Et quand la brume du soir vêt de poésie un bord de rivière, ainsi que d'un voile et que les pauvres constructions se perdent dans le firmament sombre, et que les cheminées hautes se font campaniles, et que les magasins sont, dans la nuit, des palais, et que la cité entière est comme suspendue aux cieux – et qu'une contrée féérique gît devant nous – le passant se hâte vers le logis, le travailleur et celui qui pense, le sage et l'homme de plaisir, tous cessent de comprendre comme ils ont cessé de voir, et la nature qui, pour une fois, a chanté juste, chante un chant exquis pour le seul artiste, son fils et son maître – son fils en ce qu'il aime, son maître en cela qu'il la connaît. »¹

Il faut donc apprendre à entendre avec les yeux le chant poétique de la nature. La synesthésie que le peintre Whistler appelle de ses vœux dans ce texte - traduit par Mallarmé - rappelle combien les sens doivent se conjuguer pour permettre au regard d'embrasser tout paysage qui mérite de l'être. Car il faut aussi savoir distinguer le paysage niais de celui que la poésie irise. « Combien peu l'on voit », en effet, quand on ne sait pas regarder. C'est aussi ce qu'affirme Vincent van Gogh dans ses Lettres à son frère Théo : « Il faut apprendre à lire, comme on doit apprendre à voir et apprendre à vivre »², écrit-il. Il faut apprendre à voir et Whistler précise que cet apprentissage doit permettre à l'observateur de se hisser au rang de l'artiste, le fils et maître de la nature. À sa manière, Shakespeare dessille les yeux des spectateurs de théâtre et leur apprend à voir. Pour analyser cette aptitude particulière du théâtre élisabéthain je me propose de déambuler sur la scène de théâtre en quête de son pouvoir spectaculaire. Cette promenade nous entraînera au cœur de deux paysages que le dramaturge a placés à distance des regards. Il s'agit de la scène de la falaise du *Roi Lear* et du magnifique *chiaroscuro* que peint le Chœur dans *Henry V*. La présentation de ces paysages hallucinés nous amènera à nous interroger sur la capacité du cerveau à susciter avec acuité des images que nous ne voyons pas.

La déambulation théâtrale

Le théâtre est étymologiquement « l'endroit d'où l'on regarde »³ et lorsqu'on en revient on ramène chez soi le souvenir d'images que l'on n'a pas vues⁴. Jacques Rancière précise qu'il est le lieu de la visibilité de la parole. On pourrait compléter cette affirmation en suggérant qu'il est aussi le lieu de la visibilité du silence. J'aime à penser, avec Pascal Quignard, que ce dernier « n'est pas le perdu du langage »⁵ mais qu'il constitue au contraire un espace nourricier qui se

¹ « Le 'Ten o'clock' de M Whistler » traduit par Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 574.

² Vincent van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, Paris : Gallimard, 1988 (1956), p. 99.

³ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, essais critiques*, Paris : Seuil, 1982, p. 69. Le mot grec *theatron* est constitué de *theasthai* (voir) et *tron* (lieu).

⁴ Je dois cette formulation à Andrew Mitchell.

⁵ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris : Gallimard, 1998, p. 151.

loge entre les phrases. Ainsi, les spectateurs assemblés dans le théâtre du Globe de Shakespeare venaient partager une expérience qui allait s'adresser principalement à leurs yeux puisque, comme nous venons de le voir et comme l'affirme Oliver dans *Twelfth Night*, « an eye may profit by a tongue » (4.3.78). Au théâtre, la poésie, dont Whistler a affirmé qu'elle donne sa noblesse au paysage, s'impose aussi par le regard.

Pourtant, malgré l'autorité de l'étymologie, le théâtre semble parfois nier le regard qui en est l'essence. C'est en tout cas ce que démontre le Prologue d'*Henry V* (1599). Au tout début de la pièce historique de Shakespeare ce personnage s'avance seul sur scène et invite le public à aller au-delà de la représentation pour accéder à un autre spectacle, imaginaire celui-là. Étant donné que la scène est indigne de ce qu'elle représente (« unworthy scaffold » Prologue 10), dit-il, les spectateurs devront se contenter d'imaginer les vastes paysages de France, les milliers de soldats casqués et la mention de chevaux devra suffire à faire apparaître les fougueux destriers dans les esprits. En d'autres termes, le public alchimiste devra *voir* ce qu'il ne verra pas. La scène devient alors, comme l'icône sacrée, le lieu d'un passage dans lequel s'engouffrera le regard aveugle des spectateurs pour a-perce-voir les prairies d'Azincourt. Ainsi, toute pièce de théâtre convoque l'absence de ce qu'elle montre à un moment ou à un autre. Par exemple, quand une scène risque d'être trop intime ou trop émouvante - et par là déstabilisante - le spectacle se retranche derrière un écran narratif pour la faire naître dans les esprits. Alors le récit se substitue au visible : en partageant le souvenir d'un paysage qui l'a ému, un personnage fait naître dans l'esprit des spectateurs un spectacle invisible qui, subtilement, se substitue au spectacle réel. L'éloignement du bateau de Posthumus Leonatus dans *Cymbeline* ou la mort de Suffolk et York dans *Henry V* opère ainsi.

Mais le théâtre de Shakespeare convoque aussi l'invisible pour des raisons pratiques. Comme la scène des théâtres publics ne présentait pas de décors peints, il incombait aux personnages de faire naître dans les esprits des spectateurs les canaux de Venise, les bordels de Vienne ou les arbres-livres de la forêt d'Arden : « This is the forest of Arden » (2.4.11) dit ainsi Rosalind en désignant le vide autour d'elle. Les mots suffisent à faire *voir* les paysages invisibles dont ils constituent les formes et les couleurs, la description de détails créant l'effet de perspective. À ces paysages 'réels' pour les personnages mais invisibles pour les acteurs doivent être ajoutés ceux que ni les personnages ni les acteurs ne voient. Ils sont constitués d'un 'degré supérieur' d'invisibilité. Comme Gloucester dont les yeux ont été arrachés par les filles cruelles du Roi Lear, le spectateur apprend alors à entendre la mer qu'il ne voit pas et qui de toute façon n'est pas là.

Deux paysages invisibles

A La première partie de ce travail m'a amené au bord de la falaise de Douvres. C'est là que se tient Gloucester, les joues ruisselantes de sang. Son fils Edgar l'a conduit, la mort dans l'âme, en ce lieu à partir duquel le vieil homme n'aura, dit-il, plus besoin de guide (4.1.77). « You're much deceived » (4.6.9) dit Edgar à son géniteur qui croit avoir reconnu la voix de son fils. En guise d'adieu Edgar lui fait un dernier présent : à celui qui a perdu la vue il fait l'offrande d'un dernier paysage. Avec le pinceau de ses mots, il peint devant les yeux absents de son vieux père un décor vertigineux qui s'étire en contrebas. Pour tromper tout à fait le vieil aveugle qu'il aime, Edgar se met à décrire la vue vertigineuse qu'il feint de voir :

Come on, sir, here's the place. Stand still. How fearful
And dizzy 'tis to cast one's eyes so low!
The crows and choughs that wind the midway air
Show scarce so gross as beetles. Halfway down
Hangs one that gathers samphire, dreadful trade!

[*tchafs*]

[/**sam** faie]

Methinks he seems no bigger than his head.
 The fishermen that walk upon the beach
 Appear like mice, and yon tall anchoring barque
 Diminished to her cock, her cock a buoy
 Almost too small for sight. The murmuring surge
 That on the unnumbered idle pebble chafes
 Cannot be heard, it's so high. I'll look no more,
 Lest my brain turn and the deficient sight
 Topple down headlong. (IV,6, 11-24)

Le regard tombe : il s'attarde sur le vol des oiseaux puis il glisse le long de la falaise imaginaire qu'il effleure. Les hommes qui cueillent la salicorne sont vus d'en-dessus, de même que les pêcheurs qui s'activent sur la plage. Une barque au loin semble rétrécir avec la distance. On ne voit plus très bien, on entend à peine le murmure des galets. Il faut presque les imaginer, dit-il... Edgar prétend alors détourner le regard pour ne pas être aspiré par ce paysage irrésistible. En échange du paysage, le vieil homme tend à son guide une bourse contenant un bijou précieux. Cette transaction rappelle celle qu'impose Charon sur les rives de l'Achéron. Mais le vieil homme ignore que sa mort ne consistera pour lui qu'à se laisser tomber dans un paysage imaginaire.

Gloucester s'effondre sur la scène. Silence. Puis Edgar se précipite et dit l'avoir vu tomber du sommet de la falaise. La scène qui suit se déroule donc au sein du paysage qu'Edgar a composé pour le vieil aveugle. C'est de l'intérieur de cette image hallucinée que les personnages parlent désormais et Edgar décrit la scène qu'il dit avoir vue depuis la plage et qui s'est jouée sur la crête. Qui était la créature à vos côtés ? demande-il au miraculé : « A poor unfortunate beggar », dit Gloucester (4.68). Alors le fils dit à propos de lui-même dans le paysage inversé qu'il a déserté :

As I stood here below, methought his eyes
 Were two full moons; he had a thousand noses,
 Horns whelk'd and waved like the enridged sea:
 It was some fiend; therefore, thou happy father,
 Think that the clearest gods, who make them honours
 Of men's impossibilities, have preserved thee.
 (King Lear, 4,6, 66-74)

Depuis la plage imaginaire, le personnage réinvente celui qu'il était alors que, hors du paysage qu'il a investi, il peignait ce même paysage pour le regard absent de Gloucester.

B Gloucester ne voit plus. Pour bien voir le paysage que le Chœur compose, au début du quatrième acte d'*Henry V*, il convient aussi de ne pas voir. En effet, la cécité volontaire des spectateurs renforce le pouvoir d'évocation du texte. Pour goûter pleinement ce spectacle il faut, comme les amants qui échangent un baiser, fermer les yeux. D'ailleurs, les premiers coups de pinceau sont (4.0.1-3):

Now entertain conjecture of a time
 When creeping murmur and the poring dark
 Fills the wide vessel of the universe.

En d'autres termes, « imaginez la pénombre », c'est-à-dire « Darkness which the blind do see » (Sonnet 27). Les deux armées ennemies se retrouvent emmitouflées dans la même obscurité protectrice. À moins qu'il ne s'agisse des entrailles fétides de la nuit. Si tel est le cas, la naissance du jour annoncera celle, inversée, des soldats à la mort. (4-7)

From camp to camp, through the foul womb of night,
The hum of either army stilly sounds,
That the fixed sentinels almost receive
The secret whispers of each other's watch.

Les gardes entendent *presque* le murmure secret de leurs ennemis, comme Gloucester entendait *presque* celui des galets. (8-9)

Fire answers fire, and through their paly flames
Each battle sees the other's umbered face.

Les couleurs ambrées naissent de l'obscurité, comme ces visages à demi peints qu'aimait à suggérer le Caravage. La première image n'était-elle pas une ombre, comme le prétend Plinie l'Ancien ? Petit à petit, les sons succèdent aux couleurs : (10-14)

Steed threatens steed, in high and boastful neighs,
Piercing the night's dull ear. And from the tents
The armourers accomplishing the knights
With busy hammers closing the rivets up
Give dreadful note of preparation.

Une série d'échos se met en place qui relie « steed » et « steed », « high » « neigh » et « knights ». Mais on n'entend pas les coups de marteaux qui semblent ne pas pouvoir traverser la pénombre. Quand tout à coup, sans prévenir, à la ligne suivante, ils retentissent, s'extirpant soudain de l'épaisseur de la nuit : (15-16)

The country cocks to crow, the clocks do toll,
And the third hour of the drowsy morning name.

Les coups répétés dans la première ligne s'estompent dans la seconde qui, bercée par la langueur d'un rythme iambique, s'endort.

Le reste de la description évoque les soldats affairés et l'arrivée parmi eux du roi qui resplendit comme un soleil. On les distingue mieux. On peut donc moins bien les imaginer. On les voit mieux, alors, plus distincte, l'image s'éloigne. Barthes avait raison de dire que « le principe essentiel de la bonne littérature [...] est de représenter sans définir ».⁶

La vision aveugle

Les deux paysages que je viens de présenter ont en commun la fascination qu'ils exercent et leur inaccessibilité aux regards. Ce ne sont pas des paysages dans lesquels on se promène. Ce sont eux qui se promènent en nous, qui nous hantent et prennent toute la place dans nos esprits. Alors d'où vient cette puissance, quel est le secret de cette vision ultime qui transcende le regard et proclame la vertu de la cécité ? Pourquoi le paysage halluciné est-t-il aussi prégnant ? Une explication est peut-être proposée par la neurologie dont les derniers développements permettent d'émettre une hypothèse surprenante.

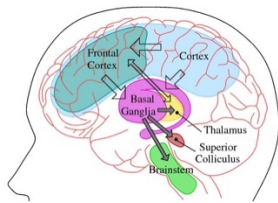
Des expériences sont en train d'être menées sur des personnes qui ont perdu la vue à cause de lésions du cortex visuel cérébral (à l'arrière du cerveau) mais dont les rétines sont intactes.⁷ Ces non-voyants sont mis en présence de photographies représentant des visages. Si on leur demande où se trouvent les photos ils disent ne pas le savoir, mais si on leur demande d'indiquer

⁶ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, p. 247.

⁷ On pourrait citer les travaux de Sylvie Chokron, directrice de recherches au CNRS à Grenoble.

une direction, ils ne se trompent jamais. Ils les voient mais ils ne savent pas qu'ils les voient. Cette vision inconsciente est appelée « vision aveugle ». En mesurant les variations du rythme cardiaque ou la transpiration de ces sujets on a constaté qu'ils réagissaient différemment à la présence de visages tristes ou gais. On a même constaté que les sujets non-voyants mimaient, sans s'en rendre compte, les émotions exprimées par ces visages non vus et non identifiables. Car ce sont seulement les émotions qui parviennent aux sujets non-voyants qui peuvent les partager.

On a aussi présenté des visages souriants ou tristes à des personnes dont un seul cortex visuel était touché. L'expérience a démontré que lorsque l'image apparaissait dans leur champ visuel voyant, leur réaction était moindre que lorsqu'elle apparaissait dans leur champ visuel non voyant. En effet, la réaction était plus intense et plus rapide lorsque leur champ visuel aveugle était sollicité, comme si la conscience de voir était un obstacle au partage des émotions. Les neurologues ont établi que les influx nerveux envoyés par la rétine suivent en fait deux voies : l'une mène au cortex visuel qui élabore la vision consciente (prédominante chez les mammifères et des primates), l'autre au *colliculus supérieur* (très développé chez les poissons et les oiseaux) qui se situe à la base du cerveau et qui réagit aux images non vues.



Il a été démontré que le *colliculus supérieur* est activé lors de la vision aveugle. Cet organe est moins précis que le cortex visuel mais il est plus rapide et plus intense. Les images non vues consciemment seraient donc plus impactantes que celles que nous savons que nous voyons et pourraient être la cause de changements d'humeur, de sensations étranges qui nous habitent parfois mais dont la cause nous échappe et que nous attribuons parfois à l'inconscient. Grâce à la stimulation magnétique transcrânienne⁸, les chercheurs cherchent encore à déterminer si la vision aveugle fait partie du fonctionnement normal – et non pas traumatique – de la vision. Les équipes de Sylvie Chokron ont démontré qu'il était possible, pour des personnes dont le cortex visuel a été neutralisé, de développer ce 'sens visuel non-voyant' et de parvenir à prendre conscience de ce que, jusqu'alors, ils ne savaient pas qu'ils voyaient.⁹

Ces expériences révèlent la présence de fantômes d'images, d'un flux invisible dans le visible qui relie les hommes et les rend sensibles aux sentiments d'autrui. La vision aveugle pourrait être l'un des secrets de l'empathie. Elle démontre que, comme le dit John Donne, aucun homme n'est une île refermée sur elle-même. Chacun est immergé dans un océan affectif. *Voir* ce n'est donc pas que *voir*. C'est aussi incorporer l'existence de l'autre dans notre « être au monde » qui va au-delà de la vision.

Conclusion

Les paysages invisibles de Shakespeare et les travaux des neurologues invitent à redéfinir le sens du mot « voir ». La science moderne se fait humaniste en signalant que voir vraiment quelqu'un c'est communier avec lui et l'inclure dans un échange affectif qui transcende le regard conventionnel¹⁰. « J'ai un visage pour être aimé », dit Paul Éluard. Quant au visage de

⁸ C'est un procédé réversible qui permet de neutraliser les parties du cerveau qui permettent la construction cérébrale des images.

⁹ N'est-ce pas le pouvoir particulier dont dispose le personnage de Marvel Daredevil ?

¹⁰ Dans *Avatar*, le film de James Cameron, dire « I see you » revient à dire « je t'aime ». Le réalisateur américain a eu l'intuition de l'intensité du regard multiple, à la fois voyant et non voyant, qui relie les hommes et proclame leur commune humanité.

la nature, que nous appelons paysage, il est là pour que ses contemplateurs le caressent du regard. Dans *La Recherche du temps perdu*, alors qu'il va quitter Odette, Swann porte sur elle « ce regard avec lequel, un jour de départ, on voudrait emporter un paysage qu'on va quitter pour toujours »¹¹. Des philosophes (Clément Rosset ou Maurice Merleau-Ponty), des romanciers (Marcel Proust) et des dramaturges (William Shakespeare) ont su emmener leurs lecteurs et spectateurs au-delà du visible pour leur donner accès à un 'au-delà de la vision', un *invu* dirait Jean-Luc Marion. Alors dans quelle partie de notre cerveau se déploient ces paysages entraperçus ? N'étant pas neurologue, je ne peux pas apporter une réponse scientifique. Peut-être se déposent-ils sur ce que Michel Foucault appelle « l'étendue sablonneuse de la non-pensée »¹². Peut-être permettent-ils aux humains de « vivre leur vie poétiquement », comme le recommande Edgar Morin. En tout cas, bien des poètes démontrent que le visible peut être défriché par ce qui échappe aux regards, qu'à leur manière les morts ne sont pas vraiment absents mais invisibles, que l'amour fait écran au visage de ceux que nous aimons afin de les rendre à jamais désirables et que les seuls paysages qui restent sont ceux que nous ne voyons pas ou qui ont fui, échappant ainsi à notre regard. « Je donnerais tous les paysages du monde, dit Emil Cioran, pour celui de mon enfance. »¹³

¹¹ Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, p. 330.

¹² Michel Foucault, *philosophie, Anthologie (Dits et Écrits)*, Paris : Gallimard, 2004, p. 264.

¹³ Emil Cioran, *Histoire et utopie*, p. 8.