

## L’imaginaire labyrinthique de Shakespeare

### Shakespeare’s Labyrinthic Imagination

Pierre JAMET  
Université de Franche-Comté, France  
pierre.jamet@univ-fcomte.fr

**Reçu:** 28/04/2023, **Accepté:** 03/06/2023, **Publié:** 15/06/ 2023

---

#### Résumé:

Cet article montre comment l’imagination fastueuse, envoûtante et cependant troublante de Shakespeare, provient d’une matrice imaginative spécifiquement labyrinthique, à la façon du maniérisme et peut-être même du baroque.

**Mots-clés:** Shakespeare – imagination – labyrinthe – maniérisme - baroque

#### Introduction

##### Abstract:

This paper shows how Shakespeare’s luxurious, enchanting and yet disturbing imagination is derived from an imaginative matrix which is specifically labyrinthic, in a mannerist or perhaps even baroque way.

**Keywords:** Shakespeare – imagination – labyrinth – mannerism - baroque.

#### Introduction

On dit volontiers que Shakespeare est un « génie », un génie « barbare » selon Nietzsche, qui voulait signifier par là que le dramaturge puisait à toutes les sources disponibles sans les faire passer par le filtre de la « bonne » éducation, l’universitaire, dont il n’avait pas bénéficié. On concède volontiers que son imagination se repaît de toutes choses, qu’il transforme et refond en une sculpture unique, mêlant l’imaginaire médiéval à la culture classique, la musique des sphères à la grivoiserie clownesque, l’éther des hautes facultés de l’âme au parfum capiteux des essences terrestres, le tout dans un mouvement épousant subtilement la giration évidente et mystérieuse des saisons, de la nature périssant et se renouvelant dans les couleurs du Temps. Cet imaginaire-là a fait l’objet de nombreuses études. Il est moins fréquent d’insister sur la matrice spécifiquement labyrinthique qui préside à l’imaginaire shakespearien. Essayons ici d’en dégager les éléments principaux. Car Shakespeare semble épris d’un type assez particulier d’artificialité : il aime à faire reculer la surface de ses tableaux, à les soumettre

aux lois de la profondeur diagonale, aux exigences de la distance, de la *mise en abîme*. Or *a-byssos*, en grec, dit le sans-fond, l'intervalle, la différence, le bord, l'extrémité, le comble. Le mystère. Et Shakespeare excelle à tracer des lignes obliques, à rendre le regard, la pensée, l'imagination au mouvement de fuite qu'interrompt la *mimèsis*, le rêve cratyléen d'une adéquation entre le donné et le moyen d'expression de ce donné. Cette faculté première de la force plastique shakespearienne prend plusieurs formes qui toutes nous rendent, comme on va le voir, à l'apparaître en tant que tel, non plus à de simples apparences. Contrairement à l'idée que Shakespeare nous livrerait ces apparences que le lecteur ou spectateur pourrait interpréter afin d'atteindre à un en-soi plus réel, plus vrai (réalité idéale que l'art révélerait), nous allons observer comment la conquête de l'autonomie de l'art, son opposition maniériste ou pré-baroque à la *mimèsis*, correspond en fait à de plus exactes retrouvailles avec le monde terrestre, donné, que n'en peuvent rêver tous les naturalismes. En liant les formes les unes aux autres, en nous faisant avancer de couloir en couloir, de caverne en caverne, au cœur du labyrinthe, Shakespeare nie, en fait, la réalité même d'une séparation entre monde vrai et monde apparent. Tous deux semblent alors procéder d'une même extase, extase du Monde que l'art donne à voir.

### **I. L'intrigue secondaire et la bifurcation**

Jean-Pierre Maquerlot ou Gisèle Venet ont apporté la démonstration qu'il était légitime de parler d'un maniérisme et même d'un baroquisme de Shakespeare, en dépit des problèmes que soulève l'application à la littérature de concepts réservés aux arts plastiques<sup>1</sup>. Heinrich Wölfflin avait jadis montré, en parlant des arts plastiques, que le baroque, dont le maniérisme est un signe avant-coureur, s'était affirmé en réaction contre l'art classique et avait recherché partout le mouvement et la métamorphose par opposition à l'ancienne perfection dans l'immobilité<sup>2</sup>. À ce qui est, maniérisme et baroque préfèrent ce qui se transforme ; à l'idéal de la beauté des proportions ils préfèrent le jaillissement des masses ; à la planimétrie l'obliquité ; à l'absolue clarté le clair-obscur... Maniérisme et baroque inventent un nouveau regard, ils n'affinent pas l'ancien, ils ne « progressent » pas – car le regard classique s'impose comme absolument parfait dans son genre. Simplement, le regard classique ne voit pas le même monde que le regard baroque. C'est là un changement de paradigme total qui naît dans les arts plastiques au début du XVI<sup>ème</sup> siècle et s'affirme autour de 1530. Dans le domaine des lettres, Shakespeare fut à l'avant-garde, bien qu'on ait voulu le lire avec les critères du classicisme. De même que Michel-Ange refusa de persévérer dans un style qui tendait à réduire les nuances et immobiliser le mouvant pour lui donner le caractère de l'éternité, de même Shakespeare s'éloigna de la rhétorique formaliste

---

<sup>1</sup> Maquerlot, Jean-Pierre, (1995), *Shakespeare and the Mannerist Tradition*. Venet, Gisèle, (2002), « Shakespeare, Maniériste et Baroque », in, XVII-XVIII, n°55, p. 7-25.

<sup>2</sup> H. Wölfflin, (2000), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*

et du pétrarquisme devenus dogmes. Non pas sans doute parce qu'il aurait eu le goût de la nouveauté en tant que telle, mais que de nouvelles formes étaient nécessaires à l'art d'un monde en train de naître – un monde nouveau et frappé de scepticisme, où Montaigne peut écrire ses *Essais*, où la troublante complexité du réel, son aspect multidimensionnel, sa plurivocité hèlent les meilleurs esprits. De même donc que le maniérisme se définit comme un mouvement fondamentalement anti-classique<sup>3</sup>, de même l'art de Shakespeare cherche à se libérer de la rhétorique et des codes formels devenus impropres à exprimer le monde. Cette libération passe par l'affirmation d'une certaine dysharmonie, d'une certaine ironie vis-à-vis des codes reconnus.

L'intrigue secondaire, par exemple, que Shakespeare commence d'explorer dès *La Comédie des erreurs*, permet précisément d'échapper à la frontalité de l'unité d'action. Il s'agit là d'une farce plus que d'une véritable comédie, inspirée certes des conventions formelles classiques (unité de lieu et de temps) mais déjà s'en démarquant par l'ajout, comparativement à la pièce de Plaute qui en est la source (les *Ménechmes*), d'une complication de structure. Un jeune Syracusain part à Éphèse en compagnie de son serviteur, et se met à la recherche de son frère jumeau disparu il y a des années lors d'un naufrage. À peine ont-ils posé un pied sur la terre ferme qu'une série de quiproquos se font suite à un rythme effréné puisque Shakespeare a modifié son modèle plautien en donnant au jeune Éphésien un serviteur qui lui-même avait perdu son frère jumeau dans le naufrage. Le rythme de la pièce s'en trouve accéléré et sa structure, qui bifurque habilement, évoque alors l'art de la fugue dans la musique de Bach ou la première exploration des potentialités de la diagonale par Breughel, dans son *Paysage d'hiver aux chasseurs*. La pièce a en effet plusieurs plans qu'elle s'ingénie à relier selon un procédé auquel Shakespeare reviendra plus tard pour l'amplifier. Il y a déjà dans *La Comédie des erreurs* la possibilité de formuler plus d'un point de vue afin de stimuler chez le spectateur des réactions différentes et peut-être conflictuelles. Cette innovation formelle permettra ensuite l'exploration de multiples lignes dramatiques s'imbriquant avec toujours plus de facilité dans des pièces ultérieures telles que *La Nuit des rois* ou *Beaucoup de bruit pour rien*. L'intrigue secondaire introduit donc une forme de disparité qui contrevient au centrage canonique de l'action théâtrale ou qui complexifie le chemin menant à la résolution des dissonances. Elle menace l'unité d'action et demande que le dramaturge redouble de virtuosité dans la construction de sa pièce, s'il tient à ce qu'aucune zone floue ne s'insère entre les éléments de son discours. Car le formalisme repose sur une foi dans la logique du discours des formes. Mais alors que cette foi semble présider en effet aux constructions de ses contemporains, on trouve dans les pièces de Shakespeare une espèce de scepticisme vis-à-vis de la rhétorique en tant

---

<sup>3</sup> Voir Maquerlot, Jean-Pierre, (1995), *Shakespeare and the Mannerist Tradition*, p. 15.

que cohérence et clarté stylistique à l'image de la cohérence suprême, supposée régir l'univers. On éprouve à le lire le sentiment très persistant de l'équivocité du réel, mais parallèlement à la plus grande rigueur de composition. Car c'est cette rigueur architecturale qui compense l'ambiguïté des intrigues secondaires et des points de vue irréductibles.

*Roméo et Juliette* obéit à la même rigueur symétrique que *La Comédie des erreurs*, tout en faisant coexister les points de vue irréductibles du général et du particulier : la querelle des deux familles et l'amour des enfants. Pour que pareille incompatibilité – l'antagonisme entre la société et l'individu – puisse être montrée sur la scène, il faut que Shakespeare construise une œuvre sans faille et systématique dans les symétries qu'elle déploie. La pensée scandaleuse échappe ainsi au spectateur moyen qui est trop occupé à jouir des figures et des tropes qui lui sont jetés en pâture. Ainsi Benvolio s'oppose point par point à Tybalt : l'un est le neveu de Montague et incarne la bonne volonté que dit son prénom, l'autre le neveu de lady Capulet et se fait remarquer par son impétuosité et sa violence. La nurse est à Juliette ce que Mercutio est à Roméo : des complices qui savent se montrer sarcastiques. Roméo repousse une Rosaline que l'on ne voit pas sur scène tandis que Juliette repousse Pâris. Roméo incarne la désobéissance au clan par amour, Pâris l'obéissance et le mariage d'intérêt. On n'en finit pas de relever les parallélismes de cette pièce dont le formalisme n'est plus du tout utilisé afin de structurer harmonieusement un discours logique mais afin de canaliser l'élément perspectiviste que démontre la pluralité des points de vue possibles. Si Shakespeare se défait des carcans du formalisme, ce n'est pas en les rejetant pour s'adonner à un quelconque art de l'informe. C'est pour ainsi dire par l'intérieur qu'il sort de la prison du formalisme.

On pourrait dire de *Hamlet* ce qui vient d'être dit de *Roméo et Juliette* : c'est une pièce qui explore le formalisme esthétique et s'en distancie à la fois. *Hamlet* est la pièce la plus « problématique » de Shakespeare, nous dit la tradition critique. L'œuvre demeure certes inépuisable, n'en déplaise aux lecteurs rationalistes qui la voudraient absolument transparente<sup>4</sup>, mais elle ne nous trouble pas outre mesure par son décentrement ou son irrésolution. Car cette irrésolution est la solution même, ce décentrement le centre. C'est la façon qu'a la pièce de bifurquer sans cesse et de retarder l'avènement de ce que chacun est supposé attendre, à savoir l'acte de vengeance, qui donne à *Hamlet* sa profondeur et la fait échapper au genre plat des « tragédies de vengeance ». Car *Hamlet* n'est rien moins qu'une pièce sur la vengeance. C'est une tragédie de l'évitement bien plutôt, une œuvre dont le héros sait qu'il devrait se venger et fait tout pour ne pas y être contraint. Loin qu'il se laisse aller à des atermoiements geignards, Hamlet emploie sa puissance supérieure à déroger au code de conduite traditionnel. L'inertie est sa force.

---

<sup>4</sup> Comme René Girard, par exemple, dans Girard, René, (2000), *Shakespeare (les feux de l'envie)*, Paris, Grasset.

Certes, prolepses et symétries sont pléthore dans cette pièce dont la cohérence de structure ne peut à aucun moment être prise en défaut : Hamlet tue le roi qui a tué son père et sa mère (celle-ci involontairement, puisqu'elle prend la coupe empoisonnée qui ne lui est pas destinée) ; Laertes tue Hamlet qui a tué son père et sa sœur Ophélie (celle-ci indirectement, puisqu'elle tombe folle d'être repoussée par celui qu'elle aime et se jette à l'eau) ; Gertrude, mère du prince, meurt par la faute de Claudius qui a versé le poison dans la coupe qu'elle n'aurait pas dû boire ; Laertes, jadis l'ami de Hamlet, meurt par la lame empoisonnée qui était destinée à terrasser son adversaire dans la joute finale ; Hamlet a quatre monologues placés à intervalles réguliers et disposés selon une logique d'alternance thématique (mélancolie aux actes I et III, rage contre l'irrésolution aux actes II et IV)... Mais il serait vain, encore une fois, d'opposer le formalisme apparent de la pièce à l'anti-formalisme réel qui en est le moteur. Car le point de fuite, pour emprunter une expression de la critique d'art, ne cesse de disparaître. L'objectif supposé, la vengeance, demeure perpétuellement obscurci par quelque situation nouvelle qui nous en éloigne. Shakespeare ne veut pas faire l'économie de multiples détours, de digressions montaigniennes, pour arriver au terme de sa pièce. Le plus court chemin d'un point à un autre n'est pas ici le meilleur. Nous avons beau savoir que Hamlet doit se venger, puisqu'un genre est convoqué (fût-ce pour être réfuté), nous ne voyons guère ce moment approcher. Le rythme et la visibilité de la pièce ne sont pas ceux que l'on pouvait attendre.

Shakespeare attire en fait notre attention sur le langage de son art (qui est celui du théâtre mais inclut le langage lui-même), non parce qu'il entend désigner le monde réel, idéal, moral, sensé, qui est supposé se trouver au contact du langage, mais parce qu'il veut montrer que nous sommes enfermés dans le langage. On le soupçonne de nominalisme. Cet accent qu'il porte sur l'artificialité permet une remise en question radicale de l'évidence suprasensible. Mais si la reconnaissance du signe en tant que lui-même et ne désignant que d'autres signes nous sépare de l'illusion référentielle, elle nous conduit plus près d'un rapport au réel – à tout ce qui n'est *pas* langage – renouvelé. Hamlet est une pièce marquée au sceau de l'artifice se dénonçant comme tel. Chaque bifurcation de l'intrigue introduit plus de discontinuité dans la progression linéaire et prédicative de l'action. On avance beaucoup moins que l'on ne s'arrête sur tel ou tel épisode, à tel ou tel instant : en soulignant l'artifice, Shakespeare souligne l'instant irréductible, au détriment d'une temporalité qui se déroulerait tranquillement jusqu'au point d'orgue.

Fragmentation du discours, déni de la linéarité, rejet de l'importance supérieure accordée au dénouement, art de la digression (mais en un sens supérieur et exempt de toute recette facile), volonté de variété : comme Hamlet, Shakespeare ne semble pas enclin à ne sacrifier qu'à un seul principe. Pourquoi ce jeune homme mêlé montaignien, cet aristocrate du cœur et de l'esprit, mettrait-il les œillères indispensables au commun qui, dans son désir de vengeance, doit rester l'esprit

fixé sur un seul et unique objectif ? Il est bien trop sensible pour renoncer à la diversité. Il remet à plus tard ce qu'il pourrait très facilement faire le jour même – remarquablement lorsque Claudius est agenouillé, à portée de dague, et que la fausse perspective d'une vengeance plus complète retient le bras de Hamlet. La procrastination semble lui rendre un temps dilaté, un temps discontinu. Le labyrinthe fait ses délices. Finalement, sans doute, il se sera vengé. Mais ç'aura été en dernière extrémité, après avoir vagabondé d'un point de vue à un autre, d'un couloir à un autre : de la raison à la passion, de l'action à l'atermoiement, de l'Un à la variété, de la liberté à la servitude... La pièce semble en définitive délaissier toute prétention à l'harmonie classique pour se focaliser sur un seul personnage, une seule conscience, qu'elle agrandit démesurément. De même que le *David* de Michel-Ange semble hydrocéphale ou que la *Madone* du Parmesan a un trop long cou, *Hamlet* est une pièce asymétrique.

### II. L'artificialité et l'inachèvement.

On voit donc comment l'art de Shakespeare, qui utilise dysharmonies et dissonances, diagonales et obliquités, porte atteinte au supposé réel vis-à-vis duquel il instaure une distance critique. On voit comment cette esthétique à mi-chemin entre maniérisme et baroque est compatible avec une forme d'anti-idéalisme. C'est pourquoi il n'y a rien de surprenant à ce que la pièce que l'on considère d'habitude comme « la plus artificielle » de Shakespeare<sup>5</sup> contienne en fait l'une des critiques les plus explicites de ce que Nietzsche aurait appelé l'idéal ascétique et que Shakespeare connut sous la forme du Puritanisme. Il s'agit de *Peines d'amour perdues*. Cette pièce semble d'ailleurs diriger ses sarcasmes et son ironie jubilatoire contre l'Académie de Platon elle-même puisque Navarre et ses trois courtisans se vouent à l'abstinence et à l'étude pour trois années, afin que la cour devienne « une petite académie, / Calme et méditative, amie de l'art de vivre [*living art*] » (I, 1, 13-4). Or dès la troisième scène ils se parjurent pour les beaux yeux d'une princesse de France et ses dames de compagnie. Leur ascèse n'aura été que de courte durée. Ces vaillants soldats de l'idéal et du néopétrarquisme passeront le reste de la pièce à se tourner en ridicule, Bien vite, donc, l'intelligence humaniste de nos apprentis cénobites sera mise en échec. Comment tenir promesse, rester fidèle à un vœu de retrait du monde, et recevoir une princesse et ses suivantes selon les codes en vigueur, c'est-à-dire en les courtisant avec force sonnets, mots d'esprit, joutes galantes et préciosités verbales ? La pièce moque l'artificialité, mais au profit d'un surcroît d'artificialité puisque Shakespeare en aucune façon n'abandonne l'esthétique de la distanciation qu'il a fait sienne. Nous voici donc en présence d'une œuvre unanimement qualifiée d'irréelle dans son atmosphère, précieuse dans son texte, artificiellement achevée par un coup de théâtre, ironique, virevoltante, chorégraphiée comme un

---

<sup>5</sup> S. L. Bethell, « Planes of Reality », in *Shakespeare's Comedies*, Laurence Lerner (éd.), Harmondsworth, Penguin, 1967, p. 74-6, p. 74.



quadrille. Lorsque les amoureux transis (ainsi voudraient-ils apparaître mais ce n'est encore là qu'un rôle, un code dont ils abusent) se déguisent en Moscovites pour faire leur cour sans révéler leur parjure, ces dames, masquées pour la fête, ont échangé les bagues offertes un peu plus tôt par les courtisans, de façon à ce que les galants (qu'un espion a d'ailleurs dénoncés) fassent le Céladon auprès d'une autre. Ce sera l'occasion de merveilleux sermons sur la fidélité – délivrés à la dulcinée d'un compère... Car une bague (un signifiant) ne désigne ici l'aimée (un signifié) que par arbitraire. Tout est d'emblée artifice. Si la pièce se conclut en effet par un mouvement de retour à la simplicité, par l'abjuration des « phrases en taffetas, [du] velours des hyperboles, / [des] Termes tissés de soie et [des] beaux tours affectés » (V, 2, 406-7), si l'on chante finalement les chansons de l'hiver et du printemps, c'est parce que le dernier *factum* shakespearien ne peut résider dans les sublimités morales ou rhétoriques, ni dans le retrait du monde. Mais ce n'est là qu'un artifice de plus puisque les chansons finales font s'affronter le coucou et la chouette, symboles du comique cocufiage et de la mort, en écho à l'aimable guerre des sexes qui vient d'avoir lieu et au décès du père de la princesse. L'annonce de cet événement fait alors qu'on ajourne des festivités en préparation comme dans une dernière figure de style maniériste. Car c'est encore une bifurcation, une ouverture, un inachèvement délibéré qui semble lutter contre l'irruption soudaine du réel, de cet achèvement qu'est la mort. *Peines d'amour perdues* démontre alors que l'autonomie la plus complète de l'art peut donner lieu à des formes ouvertes, des formes qui respirent, contrairement à la perfection dans la clôture qui caractérise les œuvres du classicisme.

### **III. Les enchâssements et les masques**

À la recherche de l'unité, l'art de Shakespeare oppose donc l'affirmation de la diversité (contrepoint, intrigues parallèles, indépendance des parties), à la volonté de clarté absolue il oppose un principe de moindre clarté (bifurcation de l'intrigue, irréductibilité des points de vue), à la planimétrie corrélative de l'unité artistique il oppose l'obliquité de ses prolongements perpétuels (ouverture des formes, inachèvement délibéré, impossibilité de prononcer un dernier mot). Il ne faudrait pas voir ces innovations artistiques comme les simples véhicules d'un charme nouveau de l'art mais comme les signes d'une autre conception du monde. Shakespeare ne se propose plus de montrer les choses telles qu'elles sont en vérité mais telles qu'elles apparaissent. Il n'offre plus le pressentiment d'une réalité reposant en elle-même, au-delà de l'homme et accessible à la seule imagination, mais la possibilité de participer à une réalité plus libre. Il propose à son lecteur ou à son spectateur de découvrir de nouvelles façons de jouir. Par exemple de ne pas craindre les décentrement et les équilibres précaires, l'instantanéité et le détail singulier. Il demande que l'on devienne capable de jouir d'un rythme abrupt, celui du devenir même. Il demande que l'on se déprenne de la volonté de stabilité où nous trouvons une sécurité qui n'est plus de mise. C'est un inventeur de regard.

Rien n'illustre mieux le déni shakespearien du monde vrai et suprasensible que sa façon d'enchâsser les formes les unes dans les autres. Atteignant alors à une virtuosité qui donne le vertige, il nous fait contempler l'abîme, le sans-fond des apparences indépassables.

La technique de l'enchâssement des formes semble ébauchée dans le goût prononcé de Shakespeare pour l'utilisation du théâtre en tant que métaphore du monde. C'est là un trope dont il n'est pas l'inventeur mais dont il fera un usage plus systématique que quiconque et qu'il élèvera à la hauteur d'une véritable réflexion sur son art. On connaît par exemple la tirade de Jacques, le philosophe pessimiste amusant de *Comme il vous plaira* :

Le monde entier est un théâtre  
Où tous – les hommes, les femmes – sont de simples acteurs.  
Ils y ont leurs entrées, leurs sorties, et chacun  
Joue bon nombre de rôles dans sa vie (II, 7, 138-41).

Mais on connaît également la réplique d'Antonio, le marchand vénitien que Shylock voudrait amputer d'une livre de chair:

Gratiano, je ne tiens le monde que pour ce qu'il est –  
Une scène sur laquelle chacun doit jouer son rôle,  
Le mien est un rôle triste (*Le Marchand de Venise*, I, 1, 77-9).

Tous deux incarnent une attitude philosophique désabusée et distanciée vis-à-vis des occupants de la scène du monde. Cette tradition pessimiste à la fois païenne et chrétienne (*kosmos skenè* déjà chez Démocrite) a parfois avec Shakespeare des accents comiques, comme dans le cas de Jacques. Elle fait du monde une illusion et pose la question du théâtre comme illusion à la puissance seconde. Il n'y a rien de comique en revanche lorsque Macbeth délivre son dernier monologue, sa dernière méditation funèbre :

Éteins-toi, court flambeau !  
La vie est une ombre qui passe, un pauvre acteur  
Qui se carre et trémousse une heure sur la scène,  
Et puis qu'on entend plus jamais ; elle est un conte  
Narrée par un idiot, plein de son, de son, de son, de son,  
Ne signifiant rien (*Macbeth*, V, 5, 23-8).

L'utilisation quasiment structurale, grâce à un certain nombre de mots-clés (tels que jouer, feindre, acte, rôle, scène...) du théâtre et de l'acteur comme métaphores du monde et du spectateur a une conséquence tout à fait remarquable. Le monde fictif de la pièce, en se dénonçant comme illusion, interdit tout effet de réel. Or c'est l'effet de réel qui, pour la *mimèsis*, doit produire une analogie entre le rapport du public à la pièce d'un côté, et celui du monde quotidien au monde suprasensible de l'autre. Shakespeare contribue donc puissamment à rendre son art indépendant, autonome et exempt de la référence mimétique. Mais aussi, puisque le spectateur contemple en somme son double sur la scène, un contact



subtil et abstrait quoique bien réel s'établit entre le monde quotidien et le monde fictif. Si bien que, loin de séparer les univers artistique et extra-artistique en arrachant le théâtre à ce qui n'est pas lui, Shakespeare réinvente une communication fondamentale avec la salle : une communication par la pensée. La continuité entre le réel et l'imaginaire a bien lieu, nonobstant l'autonomie de la création artistique, parce que le spectateur peut désormais pénétrer l'univers fictif beaucoup plus facilement que s'il devait, par exemple, y contribuer physiquement. Tout spectateur s'identifie aux acteurs sans qu'il faille pour cela devenir acteur pour l'occasion, comme c'était le cas dans le théâtre médiéval. La scène fournit une *métaphore* qui, à la lettre (selon l'étymologie du mot), *transporte* d'un monde à un autre. Le monde fictif s'ouvre et nous fait avancer un degré d'illusion plus loin, dans le couloir télescopique des apparences.

Le masque, et les possibilités théâtrales qu'il offre, permet également à Shakespeare de parler de son art. On ne peut nier que le masque soit parfois frappé au sceau de la négativité sous sa plume. Mais les passages où masques et déguisements remplissent une fonction salvatrice nous semblent plus nombreux et surtout plus importants que les autres. Singulièrement, ce sont le plus souvent des femmes qui portent ces masques : Julia, dans *Les Deux gentilshommes de Vérone* par exemple, se déguise pour une scène où elle incarne les puissances positives dans un tourbillon de mises en abîme. Car Julia aime Protée qui lui rend son amour. Comme il part pour Milan, où il rejoindra son ami Valentin, elle lui fait le présent d'un anneau, en gage de son affection. À Milan, Valentin aime Silvia, dont Protée s'éprend immédiatement. Julia décide de partir retrouver Protée et, déguisée en page (Sébastien), elle découvre que son soupirant en aime une autre. Protée confie au page « Sébastien » (en qui il ne reconnaît pas sa Julia) la mission de porter à Silvia l'anneau offert un peu plus tôt et de l'échanger contre un portrait de la nouvelle élue de son cœur. « Sébastien » se rend donc chez Silvia (IV, 4) et, au fil de la conversation, en vient à révéler qu'« il » a joué Ariane (car les femmes étaient interprétées à l'époque élisabéthaine par de jeunes garçons au théâtre) blessée du parjure et de la fuite de Thésée. Lorsque Sébastien-Julia rejoue cette scène afin de ne pas éveiller le soupçon de son interlocutrice par les larmes de douleur qu'il-elle verse, nous sommes en présence d'une série d'illusions qui reculent d'une façon vertigineuse. Puisque Shakespeare n'était pas autorisé à faire monter de femmes sur scène, son public écoutait forcément un garçon dans le rôle de Julia. Mais Julia se déguise en Sébastien. Sébastien joue à son tour le rôle d'Ariane pour Silvia jusqu'à ce que, *dans les larmes versées*, fusionnent soudain le fictif (les larmes d'Ariane) et le réel (celles de Julia). Les degrés d'illusion se sont enchâssés jusqu'à ce que les larmes de peine supposées feintes par Sébastien coïncident avec la douleur réelle de Julia. Quatre niveaux de réel se sont superposés et finalement confondus dans l'élément liquide : celui du spectateur

(qui voit bien qu'un garçon monte sur scène), celui de Julia (qui incarne le page), celui du page (qui incarne Ariane) et celui d'Ariane.

Une situation semblable est à observer dans *Comme il vous plaira*. Le titre même de cette pièce suggère que le sens ne gît pas en quelque chambre où mènerait le couloir rectiligne de l'interprétation bien conduite. Dans cette comédie pastorale, Rosalinde se déguise en jeune homme répondant au nom de Ganymède et entreprend de retrouver Orlando, dont elle est amoureuse et qui est banni de la cour. Lorsque dans la forêt Ganymède (Rosalinde) retrouve Orlando se languissant d'elle, elle ne lui révèle pas son identité et lui donne un rendez-vous quotidien où « il » joue le rôle de Rosalinde (elle-même, donc, sous son déguisement) repoussant les avances d'Orlando dans le but faussement espéré de soigner la mélancolie de ce dernier et son mal de n'être pas auprès de son amour. Mais Orlando manque un jour au rendez-vous. On fait alors le récit à Ganymède qu'Orlando a dû sauver quelqu'un d'un lion féroce et qu'il a donc envoyé un messager pour excuser son absence. Le messager produit un mouchoir ensanglanté en guise de preuve du combat avec le lion ce qui provoque l'évanouissement de Rosalinde-Ganymède.

Dans cette scène (III, 2) Rosalinde n'est pour Orlando que Ganymède encore. Fille déguisée en homme (en fait garçon déguisé en fille qui se déguise en homme), elle se livre donc avec lui à de petits jeux cruels. Et de même que Julia faisait fusionner le fictif et le réel dans les larmes qu'elle versait, de même Rosalinde va faire jaillir le monde réel (sa féminité) en s'évanouissant d'émotion à la vue du sang d'Orlando sur un mouchoir. Quatre degrés d'apparence se superposent à nouveau et se rejoignent au prétexte du sang. Shakespeare ne perd donc jamais de vue le réel le plus brut – celui du corps (le sang), celui de l'affect (les larmes) – d'où naît son art. Il ne faut donc pas confondre la jubilation tourbillonnante de ses enchâssements avec des acrobaties logomachiques. Le vertige que donne Shakespeare est dans la distance vis-à-vis de la « nature » et vis-à-vis de la « culture », mais il est involution vers les forces concrètes. Il reconduit le pouvoir créateur vers le champ de forces immanentes d'où il vient.

### Conclusion

Bifurcations, inachèvement, enchâssements, masques et déguisements dans le théâtre de Shakespeare ne disent donc pas que ce qui semble vrai est en fait illusoire mais qu'il est une dimension où l'illusion et la vérité sont coextensives. Nulle bi-dimensionnalité qui s'apparenterait à une reconduction de la différence entre le monde immanent et le monde vrai ne semble très pertinente à la lecture de ces œuvres. Il n'y a pas d'autre monde que celui du labyrinthe, du multiple, de l'équivocité et de l'apparaître. Shakespeare nous montre à quel point il sait faire bon usage de ce monde labyrinthique qu'est le monde moderne naissant. Il démontre en somme à quel point jouer dans le labyrinthe, tout point de vue

supérieur aboli, peut être jubilatoire, et non pas l'occasion d'un voyage aveugle et périlleux à travers un monde déchu, hors l'éden, en direction d'un salut espéré. La matrice spécifiquement labyrinthique des tropes shakespeariens s'apparente à une force morphogénétique qui ne représente plus tant le donné qu'elle le *fait*, pour ainsi dire, qu'elle se donne comme force parmi les forces au sein du jeu du Monde.

- Bethell, Samuel L, (1967), « Planes of Reality », in *Shakespeare's Comedies*, Laurence Lerner (éd.), Harmondsworth, Penguin, p. 74-6, p. 74.
- Girard René, (1990), *Shakespeare (les feux de l'envie)*, Paris, Grasset.
- Jamet, Pierre, (2008), *Shakespeare et Nietzsche (la volonté de joie)*, Paris, Publibook Université.
- Maquerlot Jean-Pierre, (1995), *Shakespeare and the Mannerist Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Shakespeare, William, (1995 à 2002), *Œuvres complètes*, Michel Grivelet et Gilles Montsarrat (éd.), Paris, Laffont, coll. Bouquins, traductions de Michel Grivelet, Gabrielle Boulay, Victor Bourgy, Louis Lecocq, Jean Malaplate, Sylvère Monod, Jean-Claude Sallé, Pierre Spriet, Léone Teyssandier.
- Venet Gisèle, « Shakespeare, Maniériste et Baroque » in XVII-XVIII, n°55, novembre 2002, p. 7-25.
- Wölfflin Heinrich, (2000), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gérard Montfort.