Le royaume d'Ulysse et le royaume de Prospero : écriture, errance et pouvoir

Autor(en): **Overmeer, Roelof**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 3

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870508

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LE ROYAUME D'ULYSSE ET LE ROYAUME DE PROSPERO : ÉCRITURE, ERRANCE ET POUVOIR

L'écriture est une situation d'errance qui peut conférer un pouvoir à ceux qui la vivent. Mais quel genre de pouvoir? Celui qui mène à Ithaque, le royaume d'Ulysse, ou celui qui mène au Globe[1], le royaume de Prospero, ce dernier avatar de la voix shakespearienne?

Il existe des moments où l'écriture, comme une des flèches d'Ulysse de retour à Ithaque, ne doute à son départ pas le moindre instant qu'elle atteindra sa cible. On pourrait croire que cette certitude d'écriture exprime la vengeance de la volonté de stabilité frustrée par des années d'errance, et le désir d'éviter davantage d'errance. Mais, si l'écriture a toujours une dimension structurante, cette dimension ne se trouve pas dans son désir de vengeance, mais plutôt dans sa capacité d'être un lieu — fictif, bien sûr, mais pas pour autant moins habilitant — en dehors du mouvement, en dehors du désir ; et un de ces moments où l'écriture devient le geste rapide, sûr et nécessaire d'un maître calligraphe n'est pas une négation de l'errance, mais sa prolongation, sa conséquence nécessaire, son aboutissement, son expression. Ulysse doit être l'objet impuissant des forces qui forment son univers avant de savoir agir, de pouvoir agir, chez lui. Son histoire inclut et son errance et ses actions ordonnantes, car les deux moments de sa trajectoire s'impliquent l'un l'autre. Et l'écriture[2] de l'*Odyssée* inclut et *son* errance et *ses* actions or-

---

1. Le théâtre dans lequel la troupe de Shakespeare se produisait.
2. La distinction entre «composition» et «écriture» ne m'importe pas ici.

donnantes, car c'est aussi une histoire d'une écriture. Quand est-ce que l'errance d'une écriture se tranforme en trait sûr ? Nul ne le sait. Parfois très vite. Parfois après une longue vie. Le plus souvent, jamais.

C'est cette écriture efficace que les forces structurantes de la société célèbrent. L'écriture nomade, surtout celle qui non seulement ne sait quand elle se couche de quoi sera fait le lendemain, mais qui vit cette errance sans culpabilité, pose toujours des problèmes au pouvoir politique. Dans les pires moments de l'histoire, nous le savons, ce pouvoir cherche toujours à dévaloriser cette écriture, à utiliser la tendance verticale ou hiérarchique que la langue permet pour stigmatiser son horizontalité, son errance, considérée comme génératrice d'instabilité. Même dans les moments de tolérance et d'ouverture, lorsque les institutions acceptent la lecture et l'appréciation de l'errance poétique, et l'élèvent au rang de passion digne, il s'agit en général des errances passées, ou en tout cas de celles dont la cohérence devient ou paraît devenir visible, connaissable, contrôlable. On ne peut en vouloir aux institutions, elles ne font qu'exprimer la tendance sociale de notre propre schizophrénie, notre double peur, la peur de ne pas vivre et la peur de mourir, celle qui nous pousse vers l'errance, et celle qui nous fait nous demander avec angoisse si l'errance ne nous mène pas vers un chaos destructeur. Et prudents et vexés par notre prudence, nous demandons à l'errance d'être ce qu'elle n'est pas, une cohérence, plutôt que d'accepter ce qu'elle est, une chaos-errance.

Si l'histoire d'Ulysse est aussi une histoire d'une écriture errante, alors elle semble exprimer l'idée qu'une errance d'écriture qui devient un geste littéraire contribue à la maturation de la pensée politique — de la pensée ayant trait à la structuration du «polis», de l'écrivain — que le pouvoir que confère au voyageur une errance qui aboutit est un pouvoir politique. C'est peut-être une conviction nécessaire dans une culture où le devoir social est essentiellement un devoir de membre de caste ou de tribu, et où, par conséquent, les forces déstructurantes de l'écriture peuvent être metaphorisées en adversaire, en ennemi, en «autre». Cependant, lorsque le devoir social devient un devoir d'humain, un devoir dans une vision où «l'autre» n'est plus un adversaire, cette idée, dans les cas les plus bénins, donne lieu à une foi dans une référentialité de l'écriture simpliste, et dans les cas les plus sinistres, mène à l'utilisation de l'écriture pour une hiérarchisation politique qui «justifie» une volonté de domination. C'est

pour cette raison que je pense que l'histoire d'Ulysse ne peut pas être pour nous un paradigme qui nourrit une réflexion sur la relation entre écriture et pouvoir politique.

Prospero, dans *The Tempest*, la dernière pièce de Shakespeare, est un autre prince séparé de son fief par la mer et par des années d'exil, et lui aussi est déterminé à y retourner et à y rétablir l'ordre. Lui avait été exilé de son duché de Milan par un frère perfide, victime d'avoir préféré ses livres à son rôle politique, mais son errance de lecteur/écrivain lui a donné des pouvoirs magiques sur les hommes et sur le monde, et un jour que la fortune fait passer ses ennemis politiques près de son île, il lève une tempête qui découvre le faux pouvoir et crée les conditions lui permettant non seulement de rétablir l'ordre, mais de mettre en place des structures garantissant un avenir de paix et d'ordre politique.

A part le fait que les punitions qu'assigne Prospero à ses adversaires politiques soient celles d'un gouverneur éclairé de la Renaissance plutôt que celles d'un chef tribal de la Grèce archaïque, et que le nouvel ordre politique qui résulte de la tempête shakespearienne semble basé sur l'amour et l'écoute, incarnés par la nouvelle relation entre Miranda, la fille du «right duke of Milan[3]», et Ferdinand, l'héritier du royaume de Naples, plutôt que sur la force et la ruse, les histoires résumées d'Ulysse et de Prospero se ressemblent. Cependant, les pièces de Shakespeare en général — y compris les drames historiques — et la fin de ce drame romanesque en particulier, sont bien davantage des fictions qui s'intérrogent sur la fictionalité que des allégories politiques. Si l'action d'Ulysse met définitivement un terme aux tensions politiquement néfastes qui règnent chez lui en son absence, Prospero n'arrive qu'à éliminer momentanément chez ses ennemis les moyens d'assouvir leurs désirs et leurs ambitions. Aussi bien l'indigène Caliban — à qui Prospero avait enseigné la parole, et qui pour toute reconnaissance s'en sert pour injurier le duc après avoir tenter de violer sa fille — que le frère intrigant Antonio ne s'inclinent que devant la force de son pouvoir de magicien. Même sa fille bien-aimée et son futur beau-fils se rebellent à leur manière contre l'autorité paternelle, ce que, d'ailleurs, le vieux duc avait prévu. Mais, si l'histoire de

3. «Le duc de Milan légitime».

Prospero ne finit pas avec un véritable ordre politique retrouvé, elle ne se termine pas non plus dans le désordre politique. Elle finit par se détourner des relations hiérarchiques que sont celles de la politique.

Les deux textes les plus célèbres de *The Tempest* sont deux monologues de Prospero. La première se situe au début du dénouement des différents rapports de forces :

> You do look, my son, in a mov'd sort,
> As if you were dismay'd. Be cheerful sir;
> Our revels now are ended. These our actors,
> As I foretold you, were all spirits, and
> Are melted into air, into thin air:
> And, like the baseless fabric of this vision,
> The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
> The solemn temples, the great globe itself,
> Yea, all which it inherit, shall dissolve,
> And, like this insubstantial pageant faded,
> Leave not a rack behind. We are such stuff
> As dreams are made on, and our little life
> Is rounded with a sleep...[4]

Ces remarques s'adressent d'abord à Ferdinand, car en tant que père et en tant qu'homme politique, Prospero a besoin de lui. Il a besoin de lui comme fiancé pour sa fille et comme l'héritier qui lui permet d'espérer qu'à l'avenir son duché sera gouverné par un homme d'écoute plutôt que par un homme d'ambition. Mais dans son monologue, le magicien se détourne très vite de son hé-

---

4. William SHAKESPEARE, *The Tempest*, éd. S. Orgel, Oxford University Press, 1987, p. 180-81:
«Vous me semblez, mon fils, très surpris,
Comme si vous étiez consterné. Rassurez-vous;
Notre divertissement touche à sa fin. Les acteurs ici,
Comme je vous l'avais dit, n'étaient que des esprits, et
Ils se sont fondus dans l'air,
Et, comme la substance immatérielle de cette vision,
Les tours entourées de nuages, les palais magnifiques,
Les temples solennels, l'immense globe lui-même,
Ainsi que toutes les générations futures, se dissiperont,
Et comme ce spectacle imaginaire une fois terminé,
Ne laisseront même pas une trainée de brume. Nous sommes de cette matière
Dont sont faits les rêves, et notre courte vie
Se termine dans le sommeil.»

ritier politique et se tourne vers ces autres esprits qui habitent «l'immense globe», ces spectateurs qui chaque jour se fondent dans l'air, et qui reviennent le jour après, l'année après, la génération après, afin de revivre et de faire revivre cette possibilité de relation essentielle quoiqu'irréelle, dans laquelle les «tours», les «palais» et les «temples» ne sont pas des symboles de puissances politiques, mais des décors de l'éphémère.

En tant que miroir de la vie, le théâtre est l'espace de l'éphémère, et qui a jamais exprimé cela mieux que Shakespeare ? Dans l'espace théâtral shakespearien, le pouvoir politique est une fiction comme tout le reste, et par conséquent sujet aux lois de la fiction, et maints rois shakespeariens l'apprennent à leurs dépens. Cela peut être bien sûr tragique pour ceux qui ne l'apprennent que trop tard, comme le roi Lear qui ne comprend le sens de «à jamais» qu'une fois qu'il a tout perdu. En revanche, pour Prospero, qui a tout retrouvé, l'expression de sa conscience d'être au seuil de sa propre évanescence est pleine d'émotion, mais non pas tragique. Cela n'est pas parce que lui a tout retrouvé. D'abord, il se sait sur le point de devoir tout quitter, et puis, il sait que ce tout n'est rien. Alors qu'est-ce qui remplace chez Prospero le vide laissé par la conscience que ses rôles sociaux et politiques sont aussi irréels que les décors imaginés d'une pièce de théâtre ?

Les toutes dernières paroles de la pièce avant l'épilogue, «Please you, draw near[5]», proférées par Prospero ne s'adressent plus aux personnages de la pièce mais au public, confirmant ainsi que la relation centrale de la pièce s'est déplacé, et de celle qui relie le duc à son monde fictif devient celle qui relie l'acteur jouant le rôle de Prospero aux spectateurs. L'épilogue non plus n'est pas prononcé par le personnage mais par l'acteur — la seule et unique fois que cela arrive dans les pièces de Shakespeare — et il s'adresse entièrement à nous.

> Now my charms are all o'erthrown,
> And what strength I have's mine own,
> Which is most faint. Now, 'tis true
> I must be here confin'd by you,
> Or sent to Naples. Let me not,
> Since I have my dukedom got,

5. *The Tempest*, p. 204: «Veuillez vous rapprocher.»

And pardoned the deceiver, dwell
In this bare island by your spell,
But release me from my bands
With the help of your good hands.
Gentle breath of yours my sails
Must fill, or else my project fails,
Which was to please...[6]

La relation qui relie l'acteur et l'auteur à leur public n'est pas une relation politique ; ce n'est pas un rapport de force, mais un rapport de plaisir. La responsabilité de ce plaisir n'est pas hiérarchisée, mais partagée ; chacun se devant de s'exprimer, de se risquer, d'accepter le regard critique de l'autre à son tour. On aimerait tous croire que la magie de l'écriture puisse vaincre les ambitions de pouvoir illégitimes qui endeuillent le monde, mais on ne le croit pas plus que Shakespeare. On sait, cependant, comme lui, que la magie de l'écriture qui se sait éphémère est capable à tout moment de rallumer le plaisir. A notre besoin de croire au surhomme Ulysse plutôt qu'à l'homme Homère, cela peut paraître peu de chose, trop peu. Mais sait-on seulement ce que c'est que le plaisir ?

Roelof OVERMEER

---

6. *The Tempest*, p. 204-5:
«Maintenant, mes pouvoirs magiques se sont envolés,
Et il ne me reste que ma propre force,
Qui n'est pas grande. Et il est vrai
Que je dois rester votre prisonnier ici,
Si vous ne voulez m'envoyez à Naples. Mais ne me laissez pas,
Puisque j'ai retrouvé mon duché,
Et pardonné le coupable, rester
Dans cette île déserte à cause de vous,
Mais libérez-moi de mes liens
Grâce à vos mains.
Votre souffle généreux mes voiles
Doit remplir, autrement mon projet a échoué,
Qui était de vous faire plaisir...»