

La Tempête ou l'évanouissement du rêve humaniste

Laïla Ghermani



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1750>

DOI : 10.4000/itineraires.1750

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 163-180

ISBN : 978-2-296-13183-5

ISSN : 2100-1340

Référence électronique

Laïla Ghermani, « *La Tempête* ou l'évanouissement du rêve humaniste », *Itinéraires* [En ligne], 2010-4 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1750> ; DOI : 10.4000/itineraires.1750



Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La Tempête ou l'évanouissement du rêve humaniste

Abstract

This article explores the different senses in which the word “modernity” has been employed in critical studies of Shakespeare’s *Tempest*. It first examines the different meanings given to “modernity” in Stephen Greenblatt’s postcolonial interpretation of the play and then shows how Greenblatt’s ideological approach of the play points to another type of modernity. I shall argue that *The Tempest*’s modernity lies indeed in its ability to exhibit the limits of the humanist world picture and to give a critical representation of humanist knowledge and rhetoric. In this sense, the play can be said to be fully representative of its own “early modern” era.

Keywords : post-colonialism, humanism, knowledge, eloquence, monstrosity
Mots clés : post-colonialisme, humanisme, savoir, éloquence, monstruosité

Le terme « modernité » est un terme piège du fait de sa polyvalence et de ses fluctuations sémantiques. Que recouvre ce mot ? C’est sans doute la première question qu’il faut se poser lorsqu’on l’associe à Shakespeare. Intéressons nous tout d’abord à son usage courant. Le terme « modernité » est ambivalent du fait qu’il dérive de l’adjectif « moderne » qui recouvre d’une part, ce qui a un lien avec notre époque contemporaine et d’autre part, ce qui s’oppose à ce qui est vieux¹. Dans cette deuxième acception, « moderne » gagne une connotation positive car il est rattaché à la notion de progrès et d’amélioration. On retrouve ici des connotations qui sont issues de la culture historique du XIX^e siècle. En effet, le *Petit Robert* indique que le terme « modernité » lui-même apparaît en 1823². Ce concept est par conséquent daté et porte, dès son apparition, la marque de la culture dont il est issu.

1. Voir *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaire le Robert, 1994, article « moderne », p. 1421.
2. *Ibid.*

Utiliser le terme de modernité c'est aussi entrer dans un débat historiographique qui s'interroge sur la manière de considérer et de périodiser la culture des XVI^e et XVII^e siècles. C'est au XIX^e siècle justement que naissent les concepts historiques de « Renaissance » et de « Réforme » pour expliquer les changements majeurs qui prennent place entre 1400 et 1600 et c'est en 1860 que Jacob Burckhardt publie *Civilisation of the Renaissance in Italy*, une étude qui veut montrer que l'émergence de la subjectivité individuelle commence à la Renaissance et que cette période est à l'origine de l'État moderne du XIX^e siècle³.

Toutefois, l'acception historiographique de l'adjectif « moderne » a beaucoup évolué depuis le XIX^e siècle pour laisser place à une périodisation. Est désignée comme « époque moderne » aujourd'hui, la période qui va de la fin du Moyen Âge au milieu du XVIII^e siècle en Europe. Cette période, nommée par les historiens anglophones *early modern*, est caractérisée par la fin de la crise démographique et économique des années 1470, la dislocation de l'empire chrétien en plusieurs États nationaux, la fondation des premiers empires coloniaux européens sur les terres nouvellement découvertes par les explorateurs maritimes et les découvertes scientifiques qui viennent bouleverser la représentation du monde et de l'univers héritée des Anciens et du Moyen Âge⁴.

Dans cet article, nous nous proposons d'illustrer et de commenter une des connotations attachées au terme « moderne » dont héritent les critiques du XX^e et du XXI^e siècle en examinant, dans un premier temps, l'usage que fait de ce concept le courant du nouvel historicisme (*New Historicism*) dans sa lecture de *La Tempête* de Shakespeare dans les années 1980-1990. Nous tenterons ensuite de montrer comment Shakespeare manipule les illusions dramatiques de la pièce de manière à montrer les limites verbales et épistémologiques de la culture humaniste et à se distancer de ses contemporains. C'est cette capacité de distanciation qui fait du dramaturge un auteur pleinement « moderne » au sens historiographique du terme.

Le nouvel historicisme et la référence à la modernité

De l'avis de Stephen Greenblatt, une des figures de proue du *New Historicism*, ce courant n'est pas un mouvement critique pourvu d'une théorie ou d'une doctrine précise, mais avant tout une pratique marquée par diverses pensées : le marxisme avec l'approche de Raymond Williams, le post-structuralisme avec Roland Barthes, et surtout l'œuvre et la pensée de Michel Foucault et de Bakhtine, pour ne citer que les principales

3. Voir Thomas A. Brady Jr et Heiko A. Oberman (eds.), *A Handbook of European History 1400-1600*, Leiden, Brill, 1994, vol. 1, p. xiv.

4. *Ibid.*, p. xvii-xviii.

sources⁵. À cette diversité d'influences s'ajoutent l'anthropologie et la psychanalyse. De fait, Greenblatt revendique une approche des textes littéraires ou non littéraires mettant fin au cloisonnement entre disciplines qui se pratiquait à l'université, au moment où il terminait ses études dans les années 1970⁶.

Il est intéressant d'examiner la lecture que fait Greenblatt car il relie l'auteur élisabéthain et ses contemporains à deux modernités à la fois ; celle désignée par le concept historiographique *early modern* et celle définie comme la période immédiatement contemporaine du critique lui-même. Ainsi, dans son essai intitulé « Psychoanalysis and Renaissance Culture » Greenblatt note que les études de Freud sur la culture de la Renaissance et sur Shakespeare l'ont mené à un échec interprétatif car la psychanalyse marque en fait la fin de la Renaissance⁷. Elle reste donc en quelque sorte aveugle à elle-même. Greenblatt voit l'approche psychanalytique freudienne comme un écho et un aboutissement direct de la culture de la période qu'il nomme Renaissance ou *early modern*. L'association systématique des deux périodes trouve son origine dans la pensée marxiste dont il se fait l'héritier et provient d'une approche idéologique de l'étude de Shakespeare et de ses contemporains : ainsi l'auteur rappelle que sa pratique critique a été profondément marquée par la culture politique des années 1960-1970 et notamment par l'opposition à la guerre du Vietnam. Durant cette période, il lui paraissait vain de ne pas relier son sujet d'étude à la défense d'une cause politique contemporaine ; il s'agissait donc de trouver un lien de causalité ou un rapport analogique entre l'étude de la Renaissance et l'actualité contemporaine⁸. On notera donc que le présent de Greenblatt est le paramètre premier dans son approche. Dans cette démarche politique, l'étude du passé doit s'intégrer à l'engagement du citoyen.

L'utilisation du terme « moderne » concernant Shakespeare est donc sujette à caution. Comme le montre Brian Vickers, l'inconvénient d'une approche comme celle de Greenblatt est d'effacer les autres facteurs historiques qui ont pris part aux changements séparant le XVI^e du XX^e siècle, notamment, les Lumières, la révolution scientifique et l'industrialisation⁹.

5. Voir l'autobiographie intellectuelle que dresse Stephen Greenblatt dans la réédition de son recueil, *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture* [1990], New York et Londres, Routledge, 2007, p. ix-xii, p. 4-5.

6. *Ibid.*, p. 6. Pour une analyse de ce courant voir, entre autres, Brian Vickers, *Appropriating Shakespeare. Contemporary Critical Quarrels*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1993, p. 214-271 ; Frank Lentricchia, « Foucault's Legacy : A New Historicism ? », dans Aram H. Veesser, *The New Historicism*, New York et Londres, 1989, Routledge, p. 231-242.

7. Voir Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, *op. cit.*, 2007, p. 176.

8. Voir Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, 1990, p. 167. La citation est donnée par Brian Vickers, *op. cit.*, p. 221.

9. Voir Brian Vickers, *op. cit.*, p. 223-225.

C'est pourquoi il paraît plus prudent et scientifiquement plus juste de s'en tenir dans notre propre analyse de Shakespeare à la seule catégorie historiographique « moderne » ou *early modern*.

L'approche néocoloniale de *La Tempête* chez Greenblatt

Dans le cadre restreint de cet article, on ne retiendra que l'analyse de *La Tempête* de Shakespeare par Greenblatt¹⁰. Celui-ci s'appuie sur la notion clé d'exercice du pouvoir politique par le discours ou du discours comme exercice et affirmation du pouvoir, inspirée par sa lecture de Foucault.

Son approche néo-coloniale du texte est motivée par les nombreuses allusions de la pièce aux Indiens d'Amérique, aux nouvelles colonies (« plantation », II.i.137) et par la présence du gouvernement intransigeant instauré par Prospero sur l'île et sur ses habitants¹¹. En outre, le thème de la pièce – un naufrage suivi d'un sauvetage miraculeux sur une île inconnue – fait écho au récit que Sylvester Jourdain publie en 1610 pour narrer la découverte de l'île des Bermudes, qui se fit lors d'un naufrage dont l'équipage réchappa grâce à un accostage providentiel. Cette tempête et ce naufrage ont par ailleurs été décrits en détail par le capitaine du navire, William Strachey qui emmenait alors des colons vers la Virginie¹². Enfin, comme le note Barbara Fuchs en 1997, l'axe de lecture néo-colonial est devenu, depuis les années 1980, une grille de lecture privilégiée et obligée de *La Tempête*¹³.

Pour corroborer le rapport direct entre la pièce et son contexte colonial, Greenblatt met en parallèle la pièce de Shakespeare avec divers textes traitant de la mission civilisatrice de la langue et du savoir des États occidentaux dans le Nouveau Monde fraîchement conquis. Sa juxtaposition a pour effet de montrer la place centrale qu'occupe le discours à vocation colonisatrice dans la bouche de Prospero et des autres hommes qui débarquent sur l'île. Ce discours s'appuie sur la place éminente donnée à la rhétorique dans le système d'organisation du savoir humaniste.

Contrairement à de nombreuses lectures postcoloniales de la pièce, Greenblatt, n'accepte pas l'équation qui fait de Shakespeare, de Prospero

10. Stephen Greenblatt, « Learning to Curse : Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century », *Learning to Curse, op. cit.*, p. 22-51.

11. Toutes les citations en anglais sont extraites de l'édition de Frank Kermode, *The Tempest*, The Arden Shakespeare, Londres et New York, Routledge, 1992 [1954]. La version anglaise de la pièce sera citée dans le corps du texte lorsqu'il s'agira d'insister sur les procédés rhétoriques de l'écriture shakespearienne.

12. Voir Sylvester Jourdain, *A Discovery of the Bermudas*, 1610 et William Strachey, *True Reportory of the Wracke* (15 juillet 1610), dans *Purchas His Pilgrimes*, 1625.

13. Barbara Fuchs, « Conquering Islands : Contextualizing *The Tempest* », *Shakespeare Quarterly*, n° 48, 1997, p. 45.

et du colonialiste tyrannique une seule et même personne¹⁴. Il insiste en effet sur la complexité avec laquelle le colonisateur et le colonisé sont représentés par Shakespeare et sur les limites du discours colonial que donne à voir *La Tempête*. Shakespeare tend bien un miroir à l'Empire mais l'image qui s'y reflète n'est pas celle de sa propre pratique¹⁵. Dans son essai, Greenblatt utilise le texte de la pièce pour illustrer un propos plus vaste qui est de montrer comment la conquête du Nouveau Monde, par l'Espagne et l'Angleterre, se concevait chez de nombreux auteurs comme une conquête linguistique. Ainsi, en plus des défenses de l'éloquence anglaise ou espagnole faisant référence aux nouvelles colonies, il analyse également les traités nombreux qui fleurirent sur les habitants de ces nouvelles terres d'emblée considérés comme des sauvages et des bêtes, entre autres, à cause de leur apparente absence de langage.

Il met en relation ces différents discours avec la pièce de Shakespeare en montrant que l'acquisition et l'utilisation de la langue du conquérant (Prospero) est un des enjeux politiques majeurs du texte. Il établit également un rapprochement entre les images qui étaient utilisées pour décrire les Indiens au xvi^e siècle et la représentation de Caliban chez Shakespeare. Cependant, il remarque que le verbe de Caliban reste opaque, surtout lorsqu'il entreprend de décrire son île natale. Cette opacité du discours de Caliban permet à Greenblatt de relier *La Tempête* à une idée « moderne » c'est-à-dire contemporaine, qui défend la spécificité de chaque langue et de chaque système culturel. Ce que Shakespeare montre, selon lui, c'est la faillite de l'idée d'universalité de l'essence humaine toujours présente dans le discours libéral actuel¹⁶.

Conformément à son approche idéologique, Greenblatt relie Shakespeare à une préoccupation contemporaine immédiate, celle de la coexistence et de la communication avec des communautés étrangères aux États-Unis et sur le plan international.

Toutefois, il me semble que sa réflexion sur les discours que tenait l'homme européen sur l'habitant du Nouveau Monde et sur la partie du globe terrestre qu'il était en train de découvrir, révèle une autre forme de la modernité shakespearienne. La modernité de Shakespeare se trouve en effet dans sa capacité à exhiber les limites de la langue et du savoir humaniste à la fin du xvi^e siècle, au moment même où se multiplient les traités défendant et justifiant l'installation des colonies anglaises en Amérique¹⁷.

14. Stephen Greenblatt, *op. cit.*, p. 33-34.

15. *Ibid.*, p. 34.

16. *Ibid.*, p. 41-45.

17. Voir sur ce point l'introduction de Franck Kermode à son édition de *The Tempest*, p. xxv-xxxiv.

L'échec de l'idéal du prince humaniste

Dans *La Tempête*, la grande virtuosité de Shakespeare réside en effet dans sa capacité à utiliser l'illusion théâtrale pour en faire un révélateur des limites du savoir européen. La pièce est fondée sur la tempête bien audible et visible que le spectateur découvre dans la première scène d'ouverture : les dialogues entre les membres de l'équipage, les allées et venues, les didascalies indiquant le déchaînement des éléments, la présence de l'eau, la montée progressive de la tension dramatique au fur et à mesure que les hommes s'avancent vers le naufrage, tendent à donner au lecteur-spectateur une forte illusion de réel.

Toutefois, cette première scène qui semblait nous faire entrer de plain-pied dans la pièce, s'avère à la suivante une pure illusion créée et voulue par Prospero. À la scène II, la réplique de Miranda reflète la terreur et la pitié que le spectateur vient de ressentir mais révèle en même temps le caractère purement artificiel de ce qu'il vient de voir (I.ii.1-9). L'effet de distanciation créé par ce contraste oriente immédiatement le regard du spectateur vers le cœur de l'œuvre dramatique qui n'est plus la seule intrigue, mais la puissance de l'illusion théâtrale et les motivations de celui qui la manipule.

À la scène II, Prospero explique en effet à sa fille qu'à l'origine de la tempête artificielle qu'il vient de provoquer, se trouve la perte de son royaume. Le sujet central de *La Tempête* n'est pas un naufrage mais la restauration du pouvoir de l'ancien souverain, perfidement évincé de son duché de Milan par son frère Antonio.

L'origine de la chute de Prospero est plus importante encore. C'est en devenant la fine fleur du monde des humanités que l'ancien duc s'est enfermé dans le savoir ; il a ainsi négligé les affaires et la gestion de son État. En préférant l'*otium* au *negotium*, il a abandonné peu à peu ses responsabilités à son frère :

And Prospero the prime duke, being so reputed
 In dignity, and for the liberal Arts
 Without a parallel; those being all my study,
 The government I cast upon my brother,
 And to my state grew stranger, being transported
 And rapt in secret studies¹⁸. [...]
 (I.ii.72-77)¹⁹

18. Toutes les citations sont extraites de l'édition de Frank Kermode, *The Tempest*, *op. cit.*

19. « Et Prospéro était le premier des ducs, très réputé / Pour son honneur, et sans égal / Dans les arts libéraux ; ceux-ci étant toute mon étude, / Je rejetai le gouvernement sur mon frère, / Et devins étranger à mon propre État, transporté / Et enfiévré par des études secrètes. » (I, II, p. 14). Toutes les citations en français sont extraites de l'édition de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, William Shakespeare, *La Tempête*, trad. Jean-Michel Déprats, analyse, documents et notes par Gisèle Venet, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2007.

Dès l'ouverture de la pièce, Prospero représente donc la fracture de l'idéal du prince humaniste italien qui, depuis Pétrarque et Coluccio Salutati, doit allier la connaissance, le raffinement et la vertu à l'action politique et à l'amour de sa patrie²⁰. Cet humanisme refuse en effet l'idéal érémitique ou celui de la retraite studieuse, pour mettre en avant l'association entre les arts libéraux et service de l'État et des autres hommes²¹. Faute d'avoir su associer ces deux activités contraires, Prospero, le prince italien, s'est laissé dérober le pouvoir par des hommes sans vertu : « Négligeant ainsi les intérêts du monde, pour me vouer entièrement à la solitude, et au perfectionnement de mon esprit [...] j'éveillai, chez mon perfide frère, / Un naturel mauvais. » De la bibliothèque qui était son seul duché, il ne lui reste plus, après son évincement, que quelques livres sauvés par Gonzalo²².

Mais si le prince n'a pas su faire bon usage du savoir lorsqu'il était à la tête de son duché, il semble, que lorsque s'ouvre la pièce, il ait su tirer un nouveau profit de ses livres. À l'acte I, Prospero apparaît comme un mage revêtu d'un vêtement magique et d'une baguette²³. Ses livres sont, à ses dires et à ceux de Caliban, toute la source de son pouvoir. Le mystère de cette puissance est entretenu par le fait, que jusqu'au bout on ne sait pas si l'art magique de Prospero repose sur un seul livre ou sur plusieurs ouvrages. Quand il parle de son art, Prospero se réfère toujours à un singulier « I'll to my book; / For yet, ere supper-time, must perform / Much business appertaining » (III.i.94-96). « I'll drown by book²⁴ » (V.i.57). Lorsqu'il se réfère à son goût pour le savoir, il emploie un pluriel comme c'est le cas dans le récit du sauvetage de sa bibliothèque qu'il fait à Miranda (I.ii.164-166). Caliban quant à lui, emploie toujours un pluriel pour se référer aux livres, qui selon lui sont la source du pouvoir de son maître : « having first seized his books » (III.ii.87); « Remember / First to possess his books; for without them / He's but a sot, as I am [...] » (III.ii.89-91). Dans la bouche de Caliban, le pluriel a une valeur hyperbolique et naïve et traduit la peur qu'il a de la puissance de Prospero.

En revanche, dans les répliques de Prospero, la distinction entre le singulier et le pluriel suggère qu'il y aurait parmi les livres de sa bibliothèque, un seul volume dont il tirerait sa magie, en particulier à l'acte V. Les incantations de la scène 1 donnent en effet à entendre la « magie

20. Voir sur ce point Olivier Christin, *Confesser sa foi. Conflits confessionnels et identités religieuses dans l'Europe moderne XVI^e-XVII^e siècles*, Seyssel, Champs Vallon, 2009, p. 102-104.

21. Voir Eugenio Garin, *L'humanisme italien : Philosophie et vie civile à la Renaissance* [1947], Paris, Albin Michel, 2005.

22. I, II, p. 14; p. 17.

23. Voir I.ii.23-25 et V.i.54.

24. « [...] Je retourne à mon livre, / Car d'ici l'heure du souper je dois accomplir / Bien des choses touchant cette affaire. » (III, I, p. 61); « Je noierai mon livre » (V, I, p. 89).

25. « Après t'être emparé de ses livres »; « N'oublie pas / D'abord de lui prendre ses livres; car sans eux / Ce n'est qu'un sot comme moi » (III, II, p. 65).

brute » par laquelle il agit sur la nature et toutes les créatures surnaturelles. Le livre mystérieux donne à Prospero la possibilité d'agir immédiatement par la parole et de donner une suite instantanée à ses désirs. Ariel est, en ce sens, l'instrument visible du pouvoir performatif du magicien :

ARIEL. — Avant de dire « viens » et « va »
Et d'avoir respiré deux fois
Chacun, courant à petit pas,
Sera là et grimacera.
Mon maître, vous m'aimez ? ou pas ?
(IV, I, p. 76)

Prospero recouvre ainsi la capacité d'agir, qu'il avait abdiquée, et il se réapproprie aussi une composante essentielle des arts libéraux, celle de l'art oratoire. Dans le système des sept arts libéraux qui organise le parcours de la connaissance depuis le Moyen Âge, l'art oratoire ou rhétorique occupe en effet une place de choix au début du XVI^e siècle. Dans l'Université médiévale, la rhétorique s'enseignait ainsi dans le trivium (avec la grammaire et la dialectique – ou logique –) qui préparait au quadrivium²⁶. Entre 1500 et 1536, la rhétorique atteint son apogée dans l'Europe humaniste au sens où celle-ci devient, sous l'influence de grandes figures comme Thomas More, Balthasar Castiglione ou Érasme, un art majeur et « l'unique instrument de la créativité littéraire et le moyen par excellence de la communication du savoir et de la vérité. [...] L'*orator* devient, pour les humanistes européens, [...] à la fois l'équivalent du *poeta* et du *philosophus*²⁷ ».

Par son « art puissant²⁸ », Prospero devient en quelque sorte une hyperbole de cette figure idéale de l'orateur humaniste à la fois créateur (*poeta*), philosophe et éducateur, qui doit son pouvoir à sa capacité d'émouvoir et de persuader un public ou un peuple pour le pousser à plus de vertu. Shakespeare montre cependant que le verbe de Prospero et ses valeurs pédagogiques et performatives ont leurs limites.

L'échec de l'orateur-civilisateur

Greenblatt soulignait la grande habileté de Shakespeare à doter Caliban d'un langage opaque, symbolique de son irréductible étrangeté. J'ajouterais que le rapport de Caliban au langage vient exhiber un autre paradoxe de la culture humaniste du début du XVI^e siècle, lorsque celle-ci fut confrontée aux habitants du Nouveau Monde.

26. Voir Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 57.

27. Voir Jean-Claude Margolin, « L'apogée de la rhétorique humaniste (1500-1536) », dans Marc Fumaroli, *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe Moderne 1450-1950*, Paris, PUF, 1999, p. 191. Voir aussi Heinrich F. Plett, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin, Walter de Gruyter, 2004.

28. Voir V, I, 50.

Caliban est une figure repoussoir de la civilisation humaniste. Son nom est transparent pour le public occidental qui peut y voir une anagramme de cannibale ; ces mêmes cannibales à partir desquels Montaigne méditait sur le Nouveau Monde²⁹. Caliban est aussi associé, dès sa première apparition, au degré le plus bas de l'échelle de la création : la terre, le corps, le goût, la bouche et la nourriture, l'absence de tempérance et de langage ; ainsi, la terre, les éléments, la nourriture reviennent continuellement dans son discours comme des éléments de référence : « As wicked as dew as e'er my mother brush'd / With raven feather from unwholesome fen / Drop on you both ! a south-west blow on ye » (I.ii.323-325). « I must eat my dinner » ; « and then I lov'd thee, / and show'd thee all the qualities o'th'isle, / The fresh springs, brine-pits, barren place and fertile³⁰ : » (I.ii.333 ; 338-340). Sa tentative de violer Miranda, évoquée dans cette deuxième scène d'ouverture et sa capacité plus tard, à l'acte II, de s'enivrer à la bouteille de Stephano montrent son incapacité à contrôler ses appétits corporels. Dans l'échelle des êtres humanistes ces caractéristiques le rangent dans la catégorie des animaux.

Pourtant, Miranda et Prospero lui ont appris à parler, en tentant ainsi de le sortir de sa condition bestiale :

PROSPERO. — [...] I pitied thee,
Took pains to make thee speak, taught thee each hour
One thing or other: when thou didst not, savage,
Know thine own meaning, but wouldst gabble like
A thing most brutish³¹ [...] (I.ii.355-359)

On note ici que, pour définir l'état de sauvagerie, Prospero associe l'absence de langage et l'absence de conscience et de connaissance de soi : « thy own meaning » (II.ii.358), qui est la pierre angulaire du savoir philosophique grec. Ce qu'il interprète comme des borborygmes (« gabble », II.ii.358) marque, selon lui, l'animalité de Caliban. De fait, dans l'échelle des êtres héritée des Anciens, le langage est un des attributs qui distinguent l'homme de la bête brute. Cicéron utilise ainsi cette idée comme un argument fondamental justifiant l'étude de l'art oratoire et, par conséquent, l'utilité

29. Voir sur ce point l'article de Frank Lestringant, « Gonzalo's Books, La république des cannibales de Montaigne à Shakespeare », dans Jean-Marie Maguin et Pierre Kapitaniak (dir.), *Shakespeare et Montaigne : vers un nouvel humanisme*, Paris, Société Française Shakespeare, Université Paris 3, 2004, p. 174-195.

30. « Que la plus pernicieuse rosée recueillie par ma mère/ Avec une plume de corbeau sur un borborygme / S'abatte sur vous deux ! » (I, ii, p. 24) ; « Il faut bien que je mange mon dîner » ; « [...] et alors je t'aimais/ Et je te montrais toutes les richesses de l'île / Sources d'eau douce, puits salés ; lieux arides et fertiles... » (I, ii, p. 24).

31. « [...] J'ai eu pitié de toi, / J'ai pris la peine de t'apprendre à parler, à toute heure je t'enseignais / Une chose ou l'autre. Quand toi-même sauvage, / Tu ne connaissais pas ta propre pensée, mais jacassais / Comme un bête brute [...] » (I, ii, p. 25).

de son *De Inventione*³². Dans cette configuration, le langage est en effet l'outil privilégié qui permet d'accéder à l'humanité puisqu'il donne accès à la fois au savoir et au nom des choses, comme Caliban le reconnaît lui-même (I.ii.336-338).

Au travers des figures de Caliban et de Prospero, Shakespeare représente en fait l'éclatement du mythe humaniste qui fondait la société occidentale : celui de l'orateur civilisateur dont la rhétorique avait le pouvoir d'amener des hommes sauvages à la raison et à l'ordre politique et social. Ce mythe utilisé par Cicéron était un lieu commun qui circulait dans tous les manuels d'études de la Renaissance européenne.

En effet, il fut un temps où les hommes erraient au hasard dans la campagne, comme des animaux, se sustentaient avec une nourriture sauvage, ne faisaient rien en se guidant sur la raison mais réglaient presque tout par la force physique.

[...] À cette époque un homme manifestement supérieur et sage comprit les capacités que contenait l'esprit humain et l'aptitude remarquable de celui-ci à exécuter de grandes choses, si l'on parvenait à faire apparaître ces qualités et à les améliorer par l'éducation. Ces gens disséminés dans les campagnes [...] il les conduisit et les groupa dans un même endroit; il les poussa à des occupations utiles et honorables; au début ils protestèrent devant ces nouveautés, puis en raison de sa sagesse [*rationem*] et de son éloquence [*orationem*], ils l'écoutèrent avec davantage d'intérêt, et, de farouches et sauvages qu'ils étaient, ils les rendit doux et tranquilles³³.

C'est par humanité que Prospero a tenté d'éduquer Caliban : « I have us'd thee, / Filth as thou art, with human care; and lodged thee / In mine own cell [...] »³⁴ (I.ii.348-349). Kermode note ici que *human* a le même sens que *humane*³⁵. Or *humane* se réfère non seulement au genre humain, mais également, et en particulier dans ce contexte, à la civilité et à la générosité dont Prospero, en humaniste cultivé et vertueux, a fait preuve en accueillant et en éduquant Caliban³⁶.

Or à cette humanité pétrie de culture, s'est heurtée la nature de Caliban, qui échappe à ses catégories. Caliban peut en effet apprendre à parler la langue du savoir et de la civilisation mais cela ne fait pas de lui un homme doué de raison et de vertu pour autant. Selon Prospero la bonté n'a, en effet, aucune

32. Voir Cicéron, *De Inventione*, I, III, 5. On retrouve le même argument dans d'autres traités de Cicéron comme le *De Oratore*, I, 32, le *De Natura Deorum*, II, 148 et chez Quintilien *Institutio Oratoris*, II, 16-17.

33. Cicéron, *De Inventione*, trad. de G. Achard, *Cicéron. De L'invention*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, chap. I, II, 2; p. 57-58.

34. « Je t'ai traité, / Immondice que tu es... avec humanité, et t'ai logé / Dans ma propre cellule [...] » (I, II, p. 25).

35. Voir F. Kermode, *op. cit.*, note 348, p. 32.

36. Voir *Oxford English Dictionary*, 1a.

prise sur lui (I.ii.353-354), car la nature de Caliban est imperméable à toute tentative d'éducation, d'élévation et d'amélioration sur l'échelle des êtres :

A devil, a born devil, on whose nature
Nurture can never stick; on whom my pains,
Humanely taken, all, all lost, quite lost³⁷;
(IV.i.188-190)

À nouveau, Prospero souligne son humanité au sens double ; dans ce passage, il reconnaît l'échec total de son entreprise civilisatrice sur Caliban et comme il utilisait plus haut la métaphore de l'empreinte (« print », I.ii.354), il utilise ici celle du collage (« stick »). Caliban est une créature sur laquelle la culture humaniste (« nurture ») n'a pas d'emprise et qui, de ce fait, échappe à sa classification. L'enjeu est important pour le système de représentation du monde occidental car, comme le montre Brian Vickers, Caliban remet en cause l'association immédiate qui était faite, depuis Cicéron, entre *ratio* et *oratio*, la raison et l'éloquence, dans les humanités³⁸.

Le paradoxe qu'incarne Caliban est qu'il possède le langage et sait s'en servir, mais qu'il n'est pas un être de raison. En effet, il fait usage du langage qui lui a été transmis notamment en inversant la hiérarchie des valeurs qui lui a été livrée avec ce même langage : il insulte alors ses maîtres et bienfaiteurs, qu'il maudit copieusement pour l'avoir privé de son île et de sa liberté : « You taught me language ; and my profit on't / Is, I know how to curse. The red plague rid you / For learning me your language ! » (I.ii.365-367) ; « All the infections that the sun sucks up/ From bogs, fens, flats, on Prosper fall, and make him/ By inch-meal a disease³⁹ ! » (II.ii.1-3).

Prospero est donc, dans une certaine mesure, une figure du *philosophus*, ce grand orateur-civilisateur originel mis en échec devant les catégories de son propre savoir et devant son art oratoire⁴⁰. Ainsi, il se voit obligé de multiplier les concepts humanistes pour tenter de cerner la nature de Caliban : le démon, le corps et l'esprit, la forme, les proportions : (IV.i.188-192 ; V.i.290-291). Finalement, il se résignera à ne pas classer Caliban et le désignera comme une simple chose qu'il reconnaît sienne ou comme faisant partie de son monde, puisqu'il a participé à lui donner naissance : « this thing of darkness I / Acknowledge mine⁴¹ » (V.i.275-276). Il

37. « Un démon né, sur la nature de qui / L'éducation n'a jamais de prise ; pour qui les peines que je me suis données / Par humanité, sont toutes, toutes perdues, absolument perdues ; » (IV, 1, p. 82).

38. Voir Brian Vickers, *op. cit.*, p. 242-243.

39. « Vous m'avez enseigné le langage, et le profit que j'en tire/ Est que je sais maudire. Que la peste rouge vous emporte / Pour m'avoir appris votre langue ! » (I, II, p. 25) ; « Que tous les miasmes que le soleil aspire/ Des marais, des fondrières et des bourniers fondent sur Prospero et fassent une plaie de chaque pouce de son corps ! » (II, II, 1-3).

40. Voir sur ce point Brian Vickers, *op. cit.*, p. 244.

41. « Cette créature des ténèbres, / Je la reconnais mienne » (V, 1, p. 97).

montre ainsi sa capacité à assumer son rôle de *poeta*, créateur non pas d'un royaume réel, mais imaginaire, et limité par l'espace circonscrit de l'île et le temps de la pièce. L'île représente en effet la scène ronde du théâtre élisabéthain et le temps qui s'écoule est minutieusement contrôlé par son maître Prospero du début à la fin du spectacle.

De fait, l'île est le théâtre d'une suite de scènes voulues et provoquées par Prospero, qui contrôle et voit tous les mouvements des protagonistes depuis sa cellule et se fait seconder par son fidèle Ariel. Une des manières d'assouvir sa soif de vengeance est de leurrer les membres de la cour de Naples et de Milan par des représentations illusives. L'une d'entre elles est un banquet. L'intérêt de ce banquet trompeur, car évanescant, est qu'il révèle l'imaginaire limité et fabuleux dont disposait les lettrés pour aborder et identifier les mondes inconnus. Ainsi, Alonso voyant des elfes disposer le repas, s'en remet aux représentations de créatures difformes que lui a léguées l'Antiquité et qui courent encore dans les récits des explorateurs à la fin du XVI^e siècle⁴². Ainsi, après l'apparition du faux banquet installé par ces créatures aux formes étranges, il se réfère à ses lectures pour confirmer qu'elles valident bien une réalité qu'il a maintenant vue de ses propres yeux et que les navigateurs seraient avides de rapporter pour se faire rembourser leurs frais :

GON. — Faith, sir, you need not fear. When we were boys,
Who would believe that there were mountaineers
Dew-lapp'd like bulls, whose throats had hanging at 'em
Wallets of flesh? Or that there were such men
Whose heads stood in their breasts? Which now we find
Each putter out of five for one will bring us
Good warrant of⁴³.
(III.iii.44-49)

Paradoxalement, les habitants aux formes monstrueuses qui servent le banquet paraissent à Gonzalo plus civils et nobles (« gentle », « kind ») dans leurs manières que ses compatriotes humains (III.iii.30-34). Dans le texte original, le terme *gentle* fait directement référence à l'idéal humaniste de civilité et de culture.

42. Pour illustrer la circulation permanente en Angleterre des représentations merveilleuses des créatures des *terrae incognitae* du globe, F. Lestringant indique, par exemple, que le récit fabuleux de Jean Mandeville, *Le Voyage*, est réédité à nouveau dans l'ouvrage de Richard Hakluyt, *Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation made by Sea or over Land, to the most remote and farthest distant quarters of the earth*, Londres, 1589. Voir Frank Lestringant, *op. cit.*, p. 187-188.

43. « GON. — Sire, en vérité, vous n'avez rien à craindre. Quand nous étions enfants, / Qui aurait cru qu'il y avait des montagnards / À fanons de taureau, dont le cou pend / Comme un sac de chair?... ou qu'il y ait des hommes / Dont la tête se dresse au milieu de la poitrine... alors qu'aujourd'hui / Le premier aventurier qui spéculé à cinq contre un / Nous en apporte la preuve » (III, iii, p. 71).

Gonzalo est le seul homme de l'équipage qui garde les marques de la culture humaniste ; il a fait preuve de charité et de noblesse (« charity », « gentleness », I.ii.162 ; 165) envers Prospero et sa fille dans le passé et, comme Prospero, c'est aussi un homme attaché aux livres et au savoir des Anciens. C'est lui qui a aidé l'infortuné duc de Milan à sauver ses ouvrages au moment où celui-ci était expulsé de chez lui.

Toutefois, Shakespeare se plaît à montrer le manque de pertinence et l'inutilité de son savoir humaniste fondé sur des lieux communs considérés comme des pierres de touche ; c'est le cas, on l'a vu, lorsqu'il met dans la bouche du courtisan des références aux créatures monstrueuses citées dans les livres qui font autorité en matière de voyages mais c'est également le cas lorsqu'il le fait s'extasier sur l'âge d'or qui pourrait régner sur l'île où il vient d'échouer. L'utopie est un autre miroir des limites du savoir humaniste ; Gonzalo, après avoir évoqué la possibilité d'installer une colonie sur l'île, y projette immédiatement l'idéal d'un règne, sans propriété, sans guerre et sans esclavage où l'on retrouve la rêverie nourrie de *topoi* humanistes que Montaigne élaborait à propos de la société des cannibales⁴⁴. Ce royaume idéal, qui est l'envers exact de la réalité politique et sociale des royaumes italiens, est un monde directement issu de la culture antique et notamment du livre des *Métamorphoses*⁴⁵.

L'évidence du lieu commun et de la référence à Montaigne, créent une distance ironique, voire comique, par rapport à la scène et au personnage de Gonzalo. La distance ironique est ensuite nourrie par les commentaires parodiques que font en aparté Sebastien et Antonio, à l'acte II, scène 1, tandis que Gonzalo cherche à consoler son souverain en faisant le choix malencontreux du *topos* de Didon abandonnée à Carthage (« Not since widow Dido's time⁴⁶ », II.i.73).

L'effet de distanciation comique de cette dernière scène permet à Shakespeare de montrer le caractère limité et insuffisant du savoir humaniste face à un monde autre.

Dans le discours des marins comme dans celui de Gonzalo, l'autre reste en effet toujours un monstre difficilement définissable. Le thème du monstre et du monstrueux est décliné systématiquement par les naufragés lorsqu'ils sont confrontés aux réalités de l'île et de la tempête. Ainsi Alonso, ayant entendu la voix d'Ariel, s'écrie « O it is monstrous, monstrous ! / Methought the billows spoke, and told me of it ;⁴⁷ » (III.iii.95-96). Il se demande également, à propos de son fils qu'il croit noyé, « what

44. Voir sur ce point la note 143 p. 50 de l'édition de Frank Kermode et l'article de Frank Lestringant, *op. cit.*, p. 174-187.

45. Voir Gisèle Venet, *op. cit.* p. 112 et Frank Lestringant, *op. cit.*, p. 184.

46. « Pas depuis la veuve Didon » (II, 1, p. 36).

47. « Oh c'est monstrueux, monstrueux ! / Il m'a semblé que les vagues parlaient pour le proclamer, » (III, 1, p. 73).

strange fish / Hath made his meal on thee⁴⁸? » (II.i.108). Alonso entend sans doute désigner ici un monstre marin semblable à ceux que représentent les cosmographes de son époque sur les mers inconnues.

C'est par le même terme « fish » que Trinculo identifie Caliban lorsqu'il le voit pour la première fois : « What have we here? a man or a fish? dead or alive? A fish: he smells like a fish⁴⁹. » « Fish » a un double sens ici : il s'agit à la fois d'un poisson repéré par son odeur mais la forme et l'état de l'animal restent incertains. Du fait de cette indétermination, « fish » acquiert une autre connotation plus large de monstre ou de bête humaine qui varie avec le lieu auquel Trinculo l'associe :

A strange fish! Were I in England now, as once I was, and had but this fish painted, not a holiday fool there but would give a piece of silver: there would this monster make a man; any strange beast there makes a man [...]⁵⁰. (II.ii.24-26)

Conformément à son appartenance sociale, Trinculo se réfère non pas aux récits de voyages des explorateurs, comme le font Gonzalo et Alonso, mais à la culture populaire qui associe le monstre à la bête de foire et, dans la perspective purement matérielle de Trinculo, une bête de foire qui serait très lucrative en Angleterre. Incapable de définir ce qu'il voit, Trinculo s'en remet donc immédiatement à ce qu'il connaît déjà en Angleterre, en transposant sa situation présente sur l'autre continent⁵¹.

La grande modernité de Shakespeare est bien dans cette prise de distance ; en ce début de XVII^e siècle, son ironie face aux lieux communs inhérents à la culture humaniste n'est pas sans rappeler les critiques d'un Galilée et d'un Descartes sur les rapports entre la rhétorique et les sciences de la nature. Ainsi ces deux figures de la nouvelle science soulignaient l'absence de pertinence qu'il y avait à se référer systématiquement au système clos et prédéfini de la topique aristotélicienne pour étudier la nature. Chez Galilée, c'est le « livre de la nature » écrit en langage mathématique qui doit dicter au savant ses lois. Chez Descartes, il faut se défaire des recueils de lieux communs, des index et des lexiques pour accéder à une appréhension rationnelle de la nature. Plus proche de Shakespeare dans la chronologie, Francis Bacon voulait établir au contraire une autre topique

48. « [...] quel étrange poisson/ Fit de toi son repas? » (II, i, p. 38).

49. « Qu'avons-nous là...un homme ou un poisson?... mort ou vif? Un poisson, il sent le poisson » (II, ii, p. 50).

50. « L'étrange poisson! Si j'étais à présent en Angleterre, et j'y suis allé autrefois, rien qu'avec une peinture de ce poisson, pas un badaud du dimanche qui ne donnerait sa pièce d'argent. Là-bas, ce monstre enrichirait son homme » (II, ii, p. 50).

51. Sur le lien entre cette scène et l'exhibition des monstres et des indiens morts ou vifs sur les champs de foire en Angleterre au début du XVII^e siècle, voir Mark Thornton Burnett, *Constructing « Monsters » in Shakespearean Drama and Early Modern Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2002, p. 135-140.

qui ne puiserait plus dans les histoires, les curiosités et les fables⁵². On remarque bien qu'au fondement de la nouvelle pensée scientifique se trouve le refus de recourir aux compilations de lieux communs et de fables qui étaient jusque-là le socle de tout savoir humaniste. Dans *La Tempête*, l'ironie qui naît des recours systématiques à des clichés de la littérature antique ou à des répétitions verbales face à l'inconnu crée une distance sceptique face au savoir des contemporains de Shakespeare. C'est sans aucun doute par ce regard sceptique sur l'état des connaissances que le dramaturge fait preuve d'une grande modernité, puisque l'émergence d'un nouvel ordre du savoir sera une des caractéristiques de l'époque moderne, au sens historique.

Cependant, Prospero comme Shakespeare sont des poètes dramatiques, leur propos n'est donc pas de nous donner une leçon sur la science mais de nous alerter sur une autre forme de scepticisme qu'il est bon de conserver au sein même des illusions spectaculaires. L'acte IV donne à voir et à entendre un des derniers spectacles enchanteurs de l'île, le masque de mariage de Ferdinand et Miranda. Ce divertissement n'a pas pour but de frustrer ses spectateurs mais de les éduquer et de célébrer leur union matrimoniale. Cependant, tandis que cette représentation marque le sommet de son art, Prospero souligne pendant le déroulement même de la cérémonie, la distance qui sépare l'illusion dramatique puissante de l'homme nu et fragile qu'il va bientôt redevenir. Il reconnaît ainsi que son pouvoir de faire représenter un masque par des esprits est fondé sur du vide, que ce spectacle, une fois terminé se dissout dans l'air et qu'il est en lui-même aussi vain que la vie humaine :

And like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd 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 no rack behind⁵³. [...]
(IV.i.151-156)

L'alliance paradoxale de la puissance et de la fragilité du savoir et du verbe constitue l'aboutissement de *La Tempête*. À l'acte V, la résolution de l'intrigue repose en effet sur l'acceptation par Prospero des limites de sa condition humaine. L'ouverture de l'acte V constitue le moment clé de son renoncement :

52. Voir sur ce point l'article de Fernand Halryn, « Dialectique et rhétorique devant la "nouvelle science" du XVII^e siècle », dans Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 604-609.

53. « Et, tels l'édifice sans base de cette vision, / Les tours coiffées de nuages, les palais somptueux, / Les temples solennels, le grand globe lui-même, / Avec tous ceux qui en ont la jouissance, oui, se dissoudront, / Et de même que ce spectacle insubstantiel s'est évanoui, / Ils ne laisseront pas derrière eux une traînée de brume » (IV, 1, p. 81).

ARIEL. — [...] Your charm so strongly works'em,
That if you now beheld them, your affections
Would become tender.

PROSP. — Dost thou think so, spirit?

AR. — Mine would, sir, were I human.

PROSP. — And mine shall.

Hast thou, which art but air, a touch, a feeling
Of their afflictions, and shall not myself,
One of their kind, that relish all as sharply
Passion as they, be kindlier mov'd than thou art⁵⁴?
(V.i.17-24)

Dans ce face-à-face entre Prospero et Ariel s'opère un renversement de la relation de maître à esclave que l'on pouvait observer dans la scène d'ouverture de l'acte I. Ici Ariel met en question le rapport entre le pouvoir magique absolu de Prospero et son humanité, c'est-à-dire, cette fois-ci, son appartenance au genre humain. L'adjectif « human » (19) renvoie ici de manière univoque à ce qui fait la nature humaine (« kind », 23) et l'humanité se reconnaît à la capacité d'éprouver de la compassion et des affections, comme le souligne Prospero.

La suite de la scène 1 montre le processus de dépouillement par lequel doit passer Prospero pour quitter la toute-puissance de son savoir magique et retrouver progressivement son humanité. Il reprend tout d'abord ses habits de duc, puis brise le cercle magique dans lequel il tient ses proches, abandonnant ainsi tout artifice surnaturel.

À la suite de cet ultime abandon, il accorde son pardon à ceux qui l'avaient trahi. Il est intéressant de noter que Prospero n'invoque plus alors la culture et l'éducation (« nurture ») dont il avait fait le principal instrument de réforme de Caliban, mais au contraire la nature et la chair : « [...] Chair et sang, / Vous mon frère, qui avez accueilli l'ambition, / Chassé toute pitié, tout sentiment naturel [...] / [...] je te pardonne, / Si dénaturé que tu sois [...] » (V, 1, p. 89).

La vérité des sentiments humains de Prospero passe alors par le contact physique et la reconnaissance corporelle ; ainsi, en signe de réconciliation et d'accueil, il embrasse Gonzalo et Alonso qui à leur tour ressentent la vérité de ses déclarations dans leurs affections et dans leur chair :

PROSP. — [...] I embrace thy body;
And to thee and thy company I bid

54. « ARIEL. — [...] Votre charme les agite si fort / Que si vous les voyiez en ce moment, vos sentiments / En seraient attendris. / PROSP. — Tu le penses, esprit? / AR. — Les miens le seraient, si j'étais humain. / PROSP. — Alors les miens le seront. / As-tu, toi qui n'est qu'un soufflé d'air, l'intuition, le sentiment / De leurs souffrances, et moi, qui suis de leur espèce, / Qui éprouve la passion aussi vivement qu'eux, / Je ne serais pas ému de pitié, touché d'humanité, plus que toi? » (V, 1, p. 88).

A hearty welcome.
 ALONSO. — Whether thou be'st he or no,
 Or some enchanted trifle to abuse me,
 As late I have been, I not know: thy pulse
 Beats, as of flesh and blood; and since I saw thee,
 Th'affliction of my mind amends [...] ⁵⁵.
 (V.i.109-115)

En se réappropriant son corps et ses passions et en renonçant donc à la seule et froide raison, Prospero abandonne son humanisme figé pour revenir à l'humanité. Il reprend ainsi sa juste place dans l'échelle des êtres entre l'animal et le céleste, la passion et la raison.

Ce passage de l'humanisme tout-puissant à l'humanité implique aussi pour lui de retrouver sa place dans la société occidentale. Cependant, au lieu de reprendre le duché qui lui avait été arraché, il renonce au pouvoir politique, et préfère la retraite et la méditation sur la mort : « And thence retire me to my Milan, where / Every third thought shall be my grave ⁵⁶ » (V.i.310-311). Revenir à la condition humaine implique donc aussi d'accepter humblement sa mortalité.

Dans ce processus d'humanisation et de dépouillement où Prospero accepte de rendre leur liberté à ses deux serviteurs, la figure d'Ariel est importante car elle participe aussi à la déstabilisation du système de connaissance humaniste. Ariel appartient à la classe des esprits par définition non corporels, comme le rappelle Prospero ; toutefois, c'est lui qui en premier éprouve une pitié humaine pour les prisonniers : « Mine would, sir, were I human ». Cette remarque manifeste le fait qu'Ariel, comme Caliban, échappe aux catégories du savoir humaniste.

On peut donc observer en conclusion qu'à l'aube du XVII^e siècle, le recul dont fait preuve le dramaturge sur son propre savoir et sa propre langue dans *La Tempête* fait sa modernité au sens où il est capable de donner à voir la fragilité de la culture occidentale qui a perdu ses valeurs fondamentales de civilité, de vertu, de raison et d'éloquence dont elle se réclame encore dans ses livres. En représentant l'île de Prospero comme un microcosme fictif et merveilleux où se rencontreraient l'Ancien et le Nouveau Monde, Shakespeare applique une loupe sur ses contemporains et les renvoie à leurs propres images utopiques ou monstrueuses, clôturées sur elles-mêmes. Toutefois, son imagination poétique lui permet de

55. « PROSPERO. — [...] J'étreins ton corps, / Et je vous souhaite, à toi et à ta suite, / De tout cœur, la bienvenue. / ALONSO. — Ton pouls bat / Comme dans un corps de chair ; et depuis que je te vois, / Mon esprit se remet de l'affliction dans laquelle, / J'en ai peur me retenait la folie. [...] » (V, I, p. 91).

56. « De là, je me retirerai dans mon Milan, où / Une pensée sur trois sera pour ma tombe » (V, I, p. 99).

transgresser les limites de l'humanisme pour inventer un Ariel et un Caliban qui échappent aux catégories d'un savoir qui deviendra bientôt obsolète avec l'apparition de la nouvelle science. Shakespeare indique également le dénuement dans lequel la faillite de la culture humaniste laisse l'homme : un homme simplement mortel fait de chair et de sang. Une telle vision sceptique de l'homme à la fois extrêmement faible et infiniment puissant n'est pas sans préfigurer celle d'un Pascal.

Certes, la thématique de *La Tempête* inclut un commentaire sur les discours et les images colonialistes qui naissent aux XVI^e siècles. Toutefois, ces discours se développeront et s'étofferont de nouveaux arguments au fur et à mesure de l'expansion des empires coloniaux aux XVIII^e et XIX^e siècles. Il est donc difficile de superposer directement le miroir que tend Shakespeare en 1611 à ses contemporains avec les discours coloniaux dont nous sommes les héritiers aux XX^e et XXI^e siècles.

Laïla Ghermani
Université Paris 13 – CRIDAF