

Le portrait-du-Roi en poète

*Jacques Ier d'Angleterre : le Basilikon Doron (1599 1603)/
Shakespeare : La Tempête, Acte I, sc. 1, 2 (1611)*

Louis Marin

"Publié" à Edimbourg en 1599 en sept exemplaires, le *Basilikon Doron* or *His Maiesties Instructions to his dearest sonne, Henry the Prince* fut réédité à Edimbourg, puis à Londres en 1603 et enfin repris dans *The Works of the Most High and Mighty Prince, James, By the Grace of God Kinge of Great Brittain, France & Ireland, Defendor of ye Faith, etc...* Déjà en 1603 et 1604, des traductions latines et françaises avaient paru. La première partie du livre, ou plutôt son cadre, son "entrée-en-lecture", sa "péri-graphie" comporte, en guise de frontispice textuel, un sonnet dû à la plume érudite du Roi lui-même :

*God gives not Kings the stile of Gods in vaine,
For on his Throne his Scepter doe they swey :
And as their subjects ought them to obey,
So Kings should feare and serve their God againe.*

*If then ye would enjoy a happie raigne,
Observe the statutes of your heavenly King,
And from his Law, make all your Lawes to spring :
Since his Lieutenant here ye should remain,*

*Reward the just, be stedfast, true, and plaine,
Represe the proud, maintayning aye the right,
Walke alwayes so, as ever in his sight,*

*Who guardes the godly, plaguing the prophane :
And so ye shall in Princely vertues shine,
Resembling right your mightie King Divine.*

*Dieu ne donne pas aux Rois le style des dieux en vain,
Car assis sur son trône, c'est son sceptre qu'ils tiennent :
Et de même que leurs sujets ont le devoir de leur obéir,
De même les Rois doivent craindre et servir leur Dieu
d'autant plus.*

*Si donc tu veux jouir d'un heureux règne,
Observe les ordonnances de ton céleste Roi
Et de sa Loi, fais toutes tes lois provenir
Puisque son lieutenant ici-bas tu dois demeurer,*

*Récompense le juste, sois inébranlable, véridique et franc.
Réprime l'orgueilleux, en maintenant toujours le droit,
Marche toujours ainsi, comme à jamais sous son regard,*

*Celui qui protège le pieux et frappe du fléau l'impie :
Et ainsi toi, de princières vertus tu brilleras
Par ta juste ressemblance à ton tout Puissant Roi Divin.*

Le sonnet, à l'égal des arcs de triomphe de l'entrée royale de Jacques à Londres, et semblable dans son architecture poétique au frontispice qui autorise l'entrée en lecture des œuvres du très haut et très puissant Prince, le Roi construit pour le fils premier né et légitime successeur, une scène textuelle où dresser l'Image idéale du Prince : en suspens avant d'agir, immobile, elle apparaît resplendissante de toutes les vertus "princières". Une architecture de scène à double registre, ou à double niveau dont l'un, le supérieur, légitime, dans son surplomb, la figure dressée dans le lieu inférieur. Le poème s'ouvre sur le nom par excellence, "God", celui de Dieu, et il se clôt sur la qualification — divine — d'un autre nom de Dieu, celui de Roi, qui signifie une de ses souveraines perfections, la toute puissance : *Mighty King Divine* (le Puissant Roi divin).

Dans le premier vers, Dieu donne aux rois le style des "dieux" et à juste titre ; dans le dernier, le Roi devient, par un exact mimétisme, l'Image éblouissante (*ye shall in Princely vertues shine*, *your mightie King Divine*). Toute une dramaturgie, sans mouvement mais d'intensification se joue entre ce premier et ce dernier vers : un mode d'identification, le style des dieux, don divin, devenu parfaite (re)-présentation (*resembling right*) du Divin (*Divine*) dans sa puissante souveraineté (*your mightie King*). En fait, ce mode identificatoire du Roi à Dieu et de Dieu au Roi (qu'est le style royal-divin du poème : les dieux qui le caractérisent sont les figures et les allégories du panthéon antique), ou plus précisément la modulation de ce mode est préparée dès le second vers : le Roi est assis sur le trône divin, et c'est le sceptre de Dieu lui-même qu'il tient dans sa main, prêt au "numen" souverain que contient implicitement le terme *swey*. Le Roi est déjà Dieu, avant toute autre condition par les signes de la puissance de Dieu qui lui appartiennent par définition essentielle : le trône et le sceptre.

C'est à l'intérieur de cette structure poétique, de cette architecture d'encadrement des deux vers où s'amorce la lecture et des deux vers où elle s'achève, c'est à travers

cette arche du *proscenium* théâtral que s'articule la scène du Prince selon la rigoureuse symétrie d'une analogie qui en est le principe de construction. De même que les sujets doivent par obligation éthique, par désir et par conseil, obéir aux Rois, de même ceux-ci doivent par devoir sacré et obligation sacramentelle craindre et servir leur Dieu. Le possessif *their God*, le Dieu des Rois, dont les Rois s'approprient par devoir et obligation la puissance et l'autorité, est à une distance doublement infinie du peuple que les Rois commandent ; ou plutôt les Rois sont pour leurs sujets le substitut de ce Dieu qui est leur royale propriété. Dès lors la crainte et la servitude des Rois à l'égard de leur Dieu qualifient parfaitement l'obéissance que les sujets leur doivent. Ainsi la scène du Prince n'est construite que pour une unique figure, la sienne, puisqu'en elle, Dieu se précipite et que, devant elle, les sujets courent la tête. Ou, si l'on veut réaliser le théâtre de la parfaite Image du Sujet-de-Pouvoir, et en donner les dimensions proprement théologico-politiques, Dieu est dans les cintres et le peuple dans la salle, mais le Roi possède Dieu dans les signes qui le font Roi, le trône et le sceptre divins, et la crainte et la servitude sont du Roi et de Dieu, l'un et l'autre échangeant sans fin les sens objectifs et subjectifs de ce double génitif.

Toutefois, sans que soit formulée une transition, ni qu'une coupure en marque l'intervention, une voix s'entend, tombant de nulle part, qui s'adresse à l'Image : « Si donc tu veux jouir d'un heureux règne, observe les ordonnances de ton céleste Roi. » C'est la voix de celui qui fait surgir sur la scène dressée pour elle, la figure du Prince, la parfaite Image du souverain, fils très cher et successeur selon la nature, le Roi lui-même. Nous avons jusqu'ici rencontré avec Dieu, les Rois et les sujets, les trois grands protagonistes de la scénographie théologico-politique dont les noms et les relations ont permis que la scène de l'Image (le sol scénique du Prince) soit dressée pour sa figure. Une voix survient qui effectivement, performativement, la modèle en l'interpellant, sans que cette voix elle-même invisible prenne forme et apparence dans le texte poétique, sinon de s'adresser au Prince, et s'adressant à lui, de le faire être, de le faire apparaître justement comme son Image visible. La Voix-off, invisible, du Roi "performe" donc son Image dans le Prince, sa figure sur la scène : elle "fait" ce qu'elle "dit" par un ordre qui ordonne l'obéissance à l'Ordre et à la Loi du Dieu des Rois, du Roi qu'est Dieu. Elle explique la force "heureuse" de son "performatif" : c'est en obéissant à l'ordre du Dieu des Rois, à sa Loi que les ordres du Roi, ses lois sont la Loi-même de Dieu. « *If then ye would enjoy a happie raigne, Observe the statutes of your heavenly King. And from his Law, make all your Lawes to spring.* »

Il est remarquable que le premier trait de l'Image, le premier linéament de la Figure du Prince soit l'ordre de la Loi au double sens de sa prescription et de son espace propre. C'est l'ordre, c'est la loi qui définissent la lieutenance divine de la figure princière, c'est-à-dire le lieu qui est proprement la scène même du Prince, scène de l'Image du pouvoir dont la définition ontologique et substantielle est d'être un lieu de suppléance, de représentation, de délégation de Dieu. De ce lieu de suppléance, de cette scène de pure représentation, découlent l'ensemble des qualités de la parfaite Image : justice, stabilité, véracité, simplicité,

etc... Là encore, l'ordre de la Loi construit la figure du Prince dans sa représentation sur la scène théologico-politique : c'est à l'équilibre de la justice rétributive et de la justice coercitive, « *reward the just - resprese the proud* », c'est sur cet équilibre mesuré que se posent stabilité, véracité, clarté, les vertus même qui donnent à la figure son éclat resplendissant.

C'est l'équilibre, voire la dialectique, sinon la tension contradictoire de la répression et de la récompense, de la terreur et de la gratitude qui maintient le droit, l'état de droit (« *Reward the just - Repress the proud, maintayning aye the right* ») qui fait, si j'ose dire, tenir droit debout sur la scène de la représentation, la figure du prince, fils très cher et parfaite image de son père ; c'est cette tension enfin qui trouve sa dimension prophétique redoutable dans les deux derniers vers où cette figure, une fois ainsi parfaite, se met en mouvement : « *Walkes alwayes so, as even in his sight, Who guardes the godly, plaguing the prophane.* » (« Marche toujours ainsi, comme à jamais sous le regard du Roi céleste, celui qui défend le pieux et frappe de son fléau l'impie. ») La Voix-off du Roi a fait de son fils où il se reproduit, son représentant visible sur la scène politique. Elle a constitué un parfait "lieutenant" où s'identifient, pour finir, le théologique et le politique dans la figure du Roi prophète, défenseur de la foi et pourfendeur du blasphème, figure où le politique s'accomplit en théologique.

Dès lors, la Voix invisible peut produire dans le grand théâtre du pouvoir, l'ultime "figure" du jeu scénique, l'éblouissante figure du Prince « *resembling right your mightie King Divine* » où dans la mimétique accomplie de la représentation, le droit (l'ordre de la Loi, *the right*) définit la justesse d'une ressemblance (*resembling right*) et à l'inverse, celle-ci, celui-là ; mais où également le *right* (ordre de la loi) et le *right* (= ressemblance mimétique), s'identifient, à une lettre près, à la force (*might*) du droit divin du Prince (*your mightie King Divine*), ou, pour jouer à notre tour et en français le jeu du signifiant, au droit divin des Rois. On comprend, une fois faite la lecture du sonnet de Jacques I^{er} et "performée" son expression solennelle, comment le rapport spectaculaire de la Voix énonciatrice du poème et de son produit énoncé est constitutive du portrait-du-Roi, comment la relation, simultanément visuelle et orale, du Roi et du prince produit, dans ses contradictions mêmes, sa plus grande efficace, comment la relation théâtrale et politique du Roi-poète, auteur du sonnet écrit en prélude à l'édition de son livre le *Basilikon Doron*, et du Prince, figure poétique construite sur la scène théologico-politique comme l'Image parfaite et visible du Roi, met en œuvre, dans ses tensions comme dans ses échanges dialectiques, le pouvoir généalogique de l'icône Royale.

N'est-ce pas parce que le politique "fonctionne" au théâtral que le "théâtral" fonctionne au "politique" ? Mais on pourrait aussi bien, en l'occurrence, inverser la cause et l'effet, et cette équivalence dynamique, cette circularité révélerait, à ce tournant du siècle, tout autant la nature "politique" du plaisir théâtral que la nature "théâtrique" du pouvoir politique. Il se trouve que Jacques I^{er} met lui-même en parfaite évidence ce point décisif de la théorie politique comme de la conception théâtrale dans l'adresse au lecteur qui suit le sonnet que nous venons d'évoquer et dans la lettre dédicatoire du *Basilikon Doron* au Prince Henri.

L'adresse s'ouvre sur un commentaire de Luc 12, 2-3 : « Rien n'est voilé qui ne sera révélé, rien de caché qui ne sera connu. C'est pourquoi tout ce que vous aurez dit dans les ténèbres sera entendu au grand jour, et ce que vous aurez dit à l'oreille dans les pièces les plus reculées sera proclamé sur les toits. » Nos plus secrètes actions, note le Roi Jacques, nos secrets les plus profondément enfouis, nos actions les plus cachées risquent fort d'être tôt ou tard découverts. Aussi est-il essentiel de ne point avoir alors à en rougir, car, dans ce cas, la honte rejaillira sur le meilleur des actes et sur son auteur. En bref, il faut agir et penser sous l'œil de celui qui voit toute chose, à qui rien ne peut être dissimulé, qui pénètre jusque dans les entrailles de l'abîme lui-même.

Ce qui est vrai des actions de tout un chacun est encore plus vrai des affaires des Rois : « *For Kings being publike persons, by reason of their office and authority, are as it were set upon a publike stage, in the sight of all the people ; where all the beholders eyes are attentively bent to look and pry in the least circumstance of their secretest drifts : which should make Kings the more carefull not to harbour the secretest thought in their minde, but such as in the owne time they shall not be ashamed openly to avouch ; assuring themselves that Time, the mother of Veritie will in the due season bring her owne daughter to perfection.* »

Ici se retrouve le même principe de symétrie analogique qui réglait la construction de la scène du Prince dans le sonnet, l'analogie de la société commune et des Rois quant au secret et au dévoilé, avec seulement un coefficient de renforcement ou d'hyperbolisation lorsqu'on passe de l'une aux autres. Cette augmentation au sens quantitatif comme au sens rhétorique, voire musical du terme tient précisément à ceci : alors que la dynamique sociale est dans son essence pratique dévoilement, l'autorité et la dignité royales impliquent comme leur essence même la théâtralisation de celui qui les incarne et qui les rend présentes. Les Rois sont des personnes publiques, la majesté royale se définit comme *res publica*. Etat, c'est-à-dire comme exposition théâtrale de la personne royale : « *Kings... are as it were set upon a publike stage in the sight of all the people.* » Curieusement, la phrase laisse entendre par l'écho de ses termes que les regards de tous les peuples, le regard des sujets est à l'égal du "all seeing eye", de l'œil tout voyant de la divinité et de sa « *penetrant light piercing through the bowels of very darknesse itself* ». Les obscurités abyssales que l'œil divin pénètre chez tous les hommes, évoquent les plus secrets mouvements du Roi que le regard universel des hommes découvre à l'égal du regard de Dieu.

La position ostentatoire du Monarque sur la scène de l'Etat, sa mise en visibilité spectaculaire que son rang et sa dignité impliquent par essence, son rôle d'acteur suprême « *by reason of his office and authority* » sont en radicale contradiction, ou tout au moins entretiennent une tension proprement dramatique avec les *arcana imperii*, les abîmes de la raison d'état, les obscurités de la prérogative royale qui n'en constituent pas moins la substance. L'Image du souverain, le portrait du Monarque que la théâtralité politique construit au point focal des *beholders' eyes* est en quelque façon la projec-

tion scénographique éclatante des opacités ténébreuses de la substance du pouvoir d'Etat, mais une projection qui les ferait disparaître. Sans doute, Jacques I^{er} déclare à son lecteur qu'au plus secret de ses pensées, il marche « *as in the eyes of the Almighty, examining ever so the secretest of my drifts, before I gave them course, as how they might some day hide the touchstone of a publike triall* », ce qui ne manque d'apparaître comme la bouleversante anticipation de ce qui devait arriver, moins de cinquante ans plus tard, à son successeur Charles.

Mais cette mise en regard, et sous le regard divin, reste intérieure et comme secrète dans son affirmation même. En revanche, le livre qu'aujourd'hui, en 1603, le Roi donne au public, le *Basilikon Doron*, le *Don royal*, n'était primitivement en 1599 que le dépôt du secret royal « *directed to my eldest son* », le prince Henri, son « successeur selon la nature, et désigné par Dieu pour s'asseoir sur le Trône après moi ». C'est pour le Prince Henri, le fils aîné et bien aimé que le Roi se donne en représentation écrite, c'est pour lui qu'il devient son portrait, la représentation du Monarque afin que par cette représentation même, le Prince puisse s'accomplir, se "performer" en s'identifiant à elle, car elle est l'Image visible de la secrète Invisibilité royale de la substance du pouvoir d'Etat, accessible à la « *penetrant light of the Almighty's eyes* ». En 1599, le Prince Henry est l'unique spectateur de l'Acteur unique, le Monarque qui joue sur la scène théologico-politique le rôle du Monarque de Droit divin, le Prince et sept « *of my trustiest servants* ». Mais il est dans la logique et l'économie du secret, fût-il celui de l'Etat, de se secréter et de signaler le mouvement caché de son dépôt qui est comme le négatif de sa révélation "publique". Aussi le théâtre à deux du Roi-Père et du Prince-Fils, dans lequel la représentation du Roi devait secrètement être « *the mould whereupon he (the Prince) should frame his future behaviour when hee comes both unto the perfection of his yeeres and possession of his inheritance* », ce théâtre est désormais ouvert à tous. La matrice maternelle qui visait à engendrer le Prince comme fils roi de son père, dans une génération "monstrueuse" à la fois symbolique et naturelle, est révélée. C'est le *Don Royal* publié en 1603 à Edimbourg et à Londres, et traduit la même année en français et en latin : bref, c'est à l'exposition universelle sur le théâtre du monde de la représentation monarchique que l'auteur écrivain (et dramaturge) Jacques I^{er} se voit forcé de procéder. « *I am now forced as well for resisting to the matrice of the children of envie who like waspes sucke venom out of every wholesome herbe ; as for the satisfaction of the godly honest sort, in anything that they may mistake therein, both to publish and spread the true copies there of, for defacing of the false copies that are already spread, as I am enforced...* »

Il s'agit là, on en conviendra, d'une préface d'auteur plus que de roi : c'est tout au moins un avertissement où le Roi tente de s'identifier au Poète en "relevant" les catégories théologico-politiques sur lesquelles se fonde la *regia dignitas* et par lesquelles s'articulent les deux corps du Roi, dans la dramaturgie totalisante du « portrait-du-Roi » en Monarque, où s'échangeraient sans reste, entre père et fils, roi et prince, prédécesseur et successeur, l'Image de la

puissance souveraine et la Souveraine Puissance de l'image pour constituer le pouvoir d'Etat et son Sujet dans son efficace théâtralité.

*

Mais ce fut une dizaine d'années plus tard, précisément le 1^{er} novembre 1611, que l'étonnante dramaturgie construite à la lisière du *Basilikon Doron* fut produite à Whitehall avec *La Tempête* de Shakespeare.

La Tempête est la dernière pièce de Shakespeare. Pièce courte, à peine deux mille vers ou lignes, Henri Fluchère note qu'elle pourrait bien avoir été écrite à l'occasion d'un mariage, une festivité royale, comme le suggère la forme du "masque" (et de l'"anti-masque") diffuse à travers la structure d'ensemble. On sait qu'elle fut représentée à la Cour le 1^{er} novembre 1611 : « *Hallomas nyght was presented at Whitehall before the Kinges Majestie a play called the Tempest by the Kinges players.* » En tout cas, elle fut jouée à la Cour une autre fois, à l'occasion du mariage de la princesse Elizabeth avec l'Electeur Palatin, en février 1613. *La Tempête* est une fin, le testament poétique d'un Shakespeare-Prospero, qui ouvre au regard du spectateur les espaces et les lieux de l'imagination où images et visions, prenant figure et forme, se meuvent, se battent, se rencontrent ou se dérobent pour énoncer par les paroles et par les actes les préceptes d'une profonde sagesse. *La Tempête* est une fin non point seulement dans la chronologie biographique de Shakespeare — n'y a-t-on pas entendu les adieux de Shakespeare au théâtre et à son public, et l'annonce de sa retraite à Stratford-on-Avon ? —, c'est aussi une fin dans la mesure où il est difficile d'imaginer un supplément ou un complément à ce qui est pour tous et pour toujours considéré comme "le sommet et la synthèse de l'art shakespearien".

Avec cette pièce est démontré dramatiquement, exposé théâtralement, opéré pratiquement le pouvoir très singulier des créatures d'une imagination au comble de sa puissance universelle. Avec les scènes et les lieux de ce pouvoir qu'elle exhibe dans le jeu des formes et des figures — de chair, de terre et d'air — que la vision — la *phantasia* poétique — a su projeter dans l'extérieur en s'y déterminant et en s'y qualifiant, *La Tempête* exerce aussi ce même pouvoir sur le regard du spectateur pour le séduire en l'entraînant ainsi dans l'espace magique de la scène, le reconduire aux exigences oubliées et immémoriales d'un destin proprement humain.

La Tempête est une fin en cela aussi que le pouvoir des images s'y consomme et s'y consume absolument : un comble — ai-je dit — de la puissance de l'imagination, et son infinie dépense, mais d'abord dans un spectacle royal. Car, n'en doutons pas, le "spectateur" qui regarde et écoute le tout puissant prince-magicien Prospero n'est autre que l'incarnation, à Whitehall, en cette *Hallomas nyght* du 1^{er} novembre 1611, de la Majesté Royale, Jacques I^{er} qui se veut et s'y voit monarque, absolu réconciliateur du cosmos, de la société et de l'état dans le portrait que lui tend Shakespeare. Comment dire, dans *La Tempête*, cette circulation à double sens du pouvoir de l'image, de ce qui est regardé à celui qui regarde et de ce dernier à la représentation que son *alter ego*, le prince poète, lui donne de soi ? Car Prospero, qui est l'Image dans sa toute puissance thau-

maturgique, regarde Jacques I^{er} pour lui transmettre, de la scène de l'imaginaire à la scène du politique, son absolu pouvoir, comme Jacques VI d'Ecosse et Jacques I^{er} d'Angleterre réunis dans la personne unique du Prince impérial de Grande Bretagne se découvre, se reconnaît et s'identifie dans l'univers que déploie à ses yeux Shakespeare le dramaturge sous le "masque" de Prospero, duc de Milan et magicien. Image du pouvoir et pouvoir de l'image, représentation de la Majesté royale et majesté royale de la Représentation, le trope caractéristique du pouvoir d'Etat à l'âge moderne trouve dans *La Tempête* que produit et met en scène the Kings'players à la fois sa plus éblouissante représentation et, sans doute, sa limite, son comble qui est "presque" son excès.

La pièce de Shakespeare s'ouvre sur une tempête dont la mise en représentation "cadre" la scène et ses lieux : une île déserte. Après les princes saisis par la fureur des flots, une terre entourée d'eau, une grotte et, devant celle-ci, Prospero et sa fille Miranda.

Dans la tempête, ce mot, ce cri du Maître d'équipage aux princes et à leurs conseillers : « *What care these roarsers the name of King ?* » Devant la grotte, ces premiers mots de Miranda, cette prière à son père : « *If by your art, my dearest father, you have/ Put the wild waters in this roar, allay them.* »

Depuis 1516, date de parution du *libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus, Utopia* de Thomas More, et, pour les siècles à venir, l'utopie commencera souvent par un voyage, un départ et un parcours, le plus souvent maritime, le plus souvent aussi interrompu par une tempête, sublime manière d'ouvrir un espace autre, sur les bords des frontières du monde, de la société, de la vie, un espace absolument étranger. L'événement, l'accident — imprévisible — du météore supprime en un instant, long comme une agonie, les balises et les repères de la géographie et de l'histoire, de l'ordre et de la raison pour qu'apparaisse, au matin, le rivage d'une terre apparemment ou réellement accueillante au naufragé, souvent une île. L'île est comme le nécessaire complément de la tempête, l'inscription stable et ferme des paradoxes que, un moment plus tôt, la tempête donnait à voir dans l'informe de la catastrophe. En ce lieu, s'affrontent calmement les forces élémentaires, terre immobile et eau en mouvement ; au ciel, le cycle du soleil, des jours et des nuits, des saisons et les flux hasardeux des vents. Affrontement ? Investissement ou piège ? L'île est une terre de toutes parts enveloppée, prisonnière. Lieu d'enfermement, espace clos, elle est cependant sans clôture, deux fois déterminée pourtant par la circularité de son bord et par l'étendue sans limite qui ceint son lieu. Lieu à double bord, terrestre et maritime : un rivage clos sur le lieu qu'il limite, une étendue ouverte que la terre vient trouser. L'île est cette figure où l'imaginaire vient se prendre dans les paradoxes du clos et de l'ouvert, du trou et de la bosse, de l'indéfini et de la forme, les paradoxes de leurs bords, de la profondeur et de la surface, du haut et du bas, du continu et du discontinu, les paradoxes résultant de l'échange de leurs forces, à leurs limites.

De ces forces, la tempête est l'exposition ostentatoire dans sa relation polémique au bateau qui, saisi par sa fureur, est à l'image d'une île qui aurait perdu, avec ses assises géologiques, son arrimage à la terre. Affrontement

violent des forces élémentaires, l'eau est celle soulevée de la mer, mêlée à celle tombant en rafales du ciel ; le feu est celui de l'éclair de foudre, et l'air s'agite en tourbillons et en tornades ; chaos, renversement de l'ordre cosmique, « tohu bohu » d'avant la genèse, quand « le vent de Dieu tournoyait sur les eaux » et que « les ténèbres couvraient l'abîme » ; avant que du geste et de la parole, Dieu sépare le jour et la nuit, les eaux d'avec les eaux, celles d'en-dessous du firmament et celles d'au-dessus, la terre et la mer. La tempête est la figure épideictique de l'origine, mais qui se précède elle-même et où le fondement exhibe ses propres racines : désarticulation de l'ordre, palinogénèse, défiguration de toute forme.

La tempête donne à voir la violence du mélange sans loi. Celle sur laquelle s'ouvre l'œuvre de Shakespeare et qui lui donne son titre signifie bien cette violence et cette rupture de l'ordre cosmique et de l'ordre politique. Comme le note la didascalie de la scène 1 de l'acte I : « *On a ship at sea. A tempestuous noise of thunder and lightning heard* », c'est dans le bruit du tonnerre, dans la lumière de l'éclair, que le roi, le duc, leur fils, frère, conseillers se présentent à l'équipage avec les paroles habituelles d'encouragement des maîtres à leurs serviteurs, mais c'est pour se faire durement commander et rabrouer : « *Keep below ! Restez en bas ! You mar our labour. Vous gênez la manœuvre. Keep your cabin, you do assit the storm, vous aidez la tempête.* » Et lorsque le bon conseiller Gonzalo dit au Maître d'équipage : « Allons, mon brave, un peu de patience ! », il s'entend répondre : « *Quand la mer en aura ! Au large ! To cabin : silence ! Trouble us not !* » Renversement de l'ordre social et de la hiérarchie politique dont le marin trouvera, un instant plus tard, la formule : « *What care these roarers for the name of King ?* Croyez-vous que cela leur fasse quelque chose à ces eaux rugissantes le nom de roi ? » Un nom articulé, fût-il celui du roi, est sans force, sans puissance, sans pouvoir sur le cri rugissant de la tempête : celle-ci signifie ainsi à la fois la relation profonde, "mystique", du politique au cosmique, et sa déliaison initiale qui est peut-être le signe d'une rupture originelle d'un ordre que la pièce tentera de réinstaurer. Nous l'apprenons vite, le météore dans sa violence sur laquelle le nom même du roi ne peut rien est l'emblème de deux autres catastrophes symétriques et inversées, deux catastrophes politiques et non plus cosmiques, l'une antérieure, la subversion usurpatrice de l'ordre légitime à Milan par Antonio ; l'autre, celle qui surviendra à la fin de la pièce, avec le retournement final de la "re-légitimation" du Prince Prospero.

C'est en ce sens que la tempête est l'opération dramaturgique par excellence qui vise à ouvrir la première scène de l'île de Prospero comme un lieu hors lieu, dans un temps hors temps propices à toutes les magies et tous les sortilèges de l'imagination et de la représentation et qu'à ce titre, la catastrophe cosmique initiale mérite bien de donner son nom à l'œuvre ultime de Shakespeare ; mais en outre, pourrait-on dire, la pièce entière, et non seulement sa scène, est l'effet de la toute puissante image initiale du météore, les errances des personnages, leurs rencontres, leurs déceptions et leurs tromperies, leurs amours et leurs reconnaissances, une image dont la musique et les voix seront les échos assourdis ou éclatants de ses tonnerres, les esprits invisibles et les figures visibles, les projections lumineuses ou sombres de ses éclairs et de sa foudre.

Que la tempête ne soit qu'une image, un artifice, une somptueuse représentation, nous l'apprenons dès le début de la scène 2 de l'acte I, dès les premiers mots de Miranda à son père : « Si votre art, mon très cher père, a jeté les eaux sauvages en ces rugissements, apaisez-les... » Le terme même qu'employait le maître d'équipage pour qualifier les vagues, « *roarers* », les "rugissantes", s'entend dans la bouche de Miranda, « *roar* », mais alors que pour le premier enveloppé dans la catastrophe, "le nom du roi" se révélait absolument impuissant, pour la jeune fille sur le bord du rivage de l'île, devant la grotte, une parole de son père suffira à apaiser les flots comme une parole de lui avait suffi à les soulever : le nom de roi impuissant dans le cosmos renversé, le mot du mage tout puissant pour défaire et refaire l'ordre des choses, en un événement qui est d'abord le geste artiste d'un créateur. La tempête n'est qu'une image déjà évanouie sur le bord de l'île merveilleuse. Ce fut, un moment, une œuvre d'art, une fiction dont la puissance utopique est de faire signifier l'accident insensé comme le produit d'une intention créatrice, mais aussi calculatrice, d'une volonté artistique, mais aussi politique.

A la scène 2, avec les premiers mots de l'innocente Miranda, le spectateur, c'est-à-dire le Roi, découvre que la tempête qui lui était représentée dans tout le désordre de sa violence et l'exact réalisme des marins luttant contre elle — comme ceux qui, au même moment, franchissent l'Atlantique et ses orages pour installer les colonies de la Couronne en Amérique —, le Roi découvre que cette tempête à lui représentée est, dans sa représentation même, une puissante fiction de l'art d'un tout-puissant Mage, personnage de la pièce qui est aussi un Roi, ou plutôt qui l'a été, un roi désormais impuissant, détroné, chassé de son royaume, exilé, un roi qui s'était perdu, aux deux sens du terme, égaré sur une île inconnue dans l'océan sans rivages, mais aussi perdu en ce sens que sa conduite politique l'avait conduit à sa perte. La tempête, une fiction de la magie de l'art dans la représentation théâtrale, le produit d'une imagination mis en scène dans le produit d'une autre, une image dans une image, une image révélant la toute puissance du météore cosmique sur la faiblesse des rois, mais dont la puissance n'est que la fiction produite par une toute puissance poétique, dramaturgique qui, au revers d'une totale impuissance politique, exerce sa fascination vertigineuse sur l'imagination du Roi spectateur.

C'est cet "emboîtement" d'une image dans une autre, de la puissance de l'une dans la puissance de l'autre qui élève à la puissance de la sublimité le pouvoir de l'image par une forme inouïe du théâtre dans le théâtre. Le vertige de la construction en "abysses", qui n'avait d'autre fin que de dissiper la réalité de la vie dans les apparences, de faire de la vie et du monde une apparence d'apparence, se renverse ici pour donner, par ce creusement même de la réalité, à l'imaginaire sa force, à la fiction sa puissance, à l'image son pouvoir, pour renvoyer la *Majestas regia* au sujet-du-pouvoir politique, en le dotant spéculativement, par le regard spectaculaire et par la représentation, de la puissance poétique et de la force cosmique. Tout comme à l'inverse, ainsi regardé, le roi trouve dans le regard que la représentation lui adresse la double reconnaissance de sa puissance cosmique et de son pouvoir politique.

A vrai dire, l'événement de la tempête a déjà eu depuis le début de la pièce et dans la représentation même, un spectateur, saisi, comme il se doit, par la terreur et la pitié : Miranda ; Miranda ou l'innocence même au degré zéro de la représentation. Et une partie de la scène 2 de l'acte I n'aura d'autre fonction, par la voix de Prospero, que d'opérer chez sa fille la catharsis des deux passions tragiques ; ou encore, en un sens, le discours du magicien dissipe, par le jeu de la reconnaissance, la violence primitive, la force immédiate que la Nature furieuse exerçait sur la spectatrice bouleversée, mais pour mieux la réinvestir en puissance et en pouvoir dans l'image créée par l'art démiurgique de Prospero. « Oh ! Comme j'ai souffert avec ceux que je voyais souffrir ! Un beau vaisseau et qui portait sans doute de nobles créatures — rompu en mille pièces ! Oh ! Le cri m'est venu heurter en plein cœur !... Que n'étais-je un dieu puissant ; j'eusse abîmé la mer dans la terre plutôt que de voir engloutir ainsi ce bon navire et sa cargaison d'âmes. » Et Prospero de l'apaiser : « Calmez-vous ; plus d'effroi. Persuadez votre cœur pitoyable qu'il n'y a point de mal... Le cruel spectacle du naufrage qui a atteint en toi le siège même de la pitié, je l'ai réglé si sûrement par les ressources de mon art que personne à bord n'a reçu une tache ou perdu un cheveu, non, pas un de ceux que tu as entendus crier, que tu as vu sombrer. »

Il est remarquable toutefois que cette révélation ne peut se produire que sous une double condition. C'est seulement lorsque Prospero s'est dépouillé de son vêtement magique, lorsqu'il se dévêt et se défait de son art (« repose là mon art » — « il dépose à terre son manteau »), c'est lorsqu'il redevient, comme il le dit quelques vers auparavant, « maître d'une pauvre grotte et un père sans plus de grandeur » qu'il découvre son pouvoir de thaumaturge dans des termes qui sont ceux du dramaturge : « Le cruel spectacle du naufrage... je l'ai réglé si sûrement par les ressources de mon art. » Mais ce pouvoir et son exercice sont eux-mêmes soumis à une plus profonde contrainte qui tient à la relation de paternité et au sentiment naturel irrésistible qui la marque : « Je n'ai rien fait que pour l'amour de toi, de toi, ma très chère fille. » Et si Miranda n'a pas su voir, ou entrevoir, la finalité et le sens de l'accident insensé de la Nature, c'est qu'elle ne sait ni qui elle est, ni qui son père est : c'est par ignorance de l'histoire singulière où s'enracine la relation naturelle du père et de la fille et où s'articule, en fin de compte, sa vérité généalogique : « Tu ne sais ce que tu es, ignorant d'où je viens. » Lorsque Miranda découvrira l'origine de son père, alors elle découvrira son être propre (*Thee... who art ignorant of what thou art, nought knowing of whence I am*). A ce prix, savoir d'où vient son père, la fille saura à la fois ce qu'elle est et qui son père est (je souligne le présent de permanence de cet être) « mieux que Prospero, maître d'une pauvre grotte et ton père sans plus de grandeur ».

La position naturelle de Prospero, être père de Miranda ne saurait "définir" Prospero, si ne lui était comme nécessairement attachée une grandeur d'établissement, dirait Pascal, qui lui est essentielle, même lorsqu'il en est dépouillé : « nor that I am more better than Prospero, master of a full poor cell and thy no greater father ». Maître d'une pauvre grotte, Prospero ne

serait-il en vérité rien de mieux, alors que c'est ce « propriétaire » misérable qui vient de bouleverser l'ordre cosmique à sa volonté ?

Les hiérarchies ne sont point ici celles des degrés de force "simple" ou immédiate ; ce sont les hiérarchies socio-politiques et, en particulier, les généalogies qui déterminent les degrés de vérité du pouvoir. Spectateurs et auditeurs attentifs, nous percevons dès lors comment Prospero ne se pose dans son être et ne s'identifie à lui-même qu'au prix d'une scission, qui n'est peut-être point irréparable, entre une "image" du maître des fictions, des images et des représentations et une "réalité" dont l'expérience est absente, passée, enfouie dans les brumes du souvenir, la "réalité" de l'être-Roi, non pas de l'avoir été — peut-on jamais cesser d'être le corps immortel de la *regia dignitas* ? —, mais d'en posséder la permanente essence. D'un côté, il y a celui qui règle les météores du cosmos au gré de sa volonté dramaturgique (et qui abandonne cette toute puissance sur les images en déposant son manteau, *his magic garment*), et de l'autre, il y a celui qui, lieutenant divin, règle d'une oscillation de son sceptre les choses de la terre et des hommes. Spectateur premier et auditeur attentif de la pièce de Shakespeare, Jacques I^{er}, le 1^{er} novembre 1611, ne s'est-il pas murmuré les premiers vers du sonnet qui ouvrait son *Basilikon Doron* douze ans auparavant : « *God gives not Kings the style of gods in vaine, / For on his Throne, his scepter doe they swey : / And as their subjects ought them to obey, / So Kings should feare and serve their God againe...* »

Mais nous percevons également dans ce mouvement même, de la tempête mise en scène par Prospero jusqu'à l'île où il découvre à sa fille que la tempête n'était qu'un spectacle monté pour elle afin de lui signifier qui elle est en lui révélant d'où il vient — nous percevons comment se réinvestit la violence de la tempête dans la puissance magique du thaumaturge, et celle-ci dans le pouvoir divin du Roi. L'image transporte la force insensée de la nature dans le pouvoir symbolique du prince et le véhicule de cette métaphore est sa puissance généalogique, selon la lignée génératrice de la paternité. La puissance généalogique de l'"image" s'enracine dans une mémoire et dans une histoire, et c'est l'anamnèse qu'accomplit Miranda, la fille, dans le récit que Prospero, le père, fait de cette histoire qui permet de suturer la scission entre les deux corps du roi, Prospero, maître d'une pauvre grotte, et le Prince-Duc de Milan, ainsi que d'incarner l'essence "réelle", immortelle, de la *regia dignitas* dans l'existence ballotée, et en dérive dans le temps historique et l'espace géographique, d'un homme qui est le dépôt empirique, contingent de cette dignité.

« L'heure est venue à présent — obéis et sois attentive... Te souviens-tu du temps que nous n'étions pas encore dans cette grotte ?... Dis-moi si quelque image est restée gravée en ta mémoire », demande Prospero. « C'est bien loin, répond Miranda et comme un rêve — *rather like a dream* — plutôt qu'une certitude garantie par ma mémoire... N'avais-je pas jadis quatre ou cinq femmes qui me servaient ? — Oui, Miranda et plus. Mais comment se peut-il que ceci vive en ton esprit ? *What seest thou else in the dark backward and abysm of time ?* Que vois-tu encore dans le sombre recul abyssal du temps ? » On notera que le

seul souvenir, la seule image restée gravée dans la mémoire de Miranda est celle d'une scène de servitude et de sujétion, la petite princesse servie par quatre ou cinq femmes ; mais l'image elle-même est celle d'un rêve, de vagues figures spectrales sur le fond opaque, sur l'écran intérieur du temps, abîmé à la fois vide et dense... C'est sur cette surface à peine effleurée par le passage d'une image, c'est sur le plan immédiat de l'innocence de sa fille que le père va graver les figures précisément déterminées du récit : travail d'écriture en paternité et en histoire, qui recèle une secrète violence, une secrète disruption de l'innocence primitive, virgine, que les signes et leur répétition vont désormais articuler pour la marquer d'une origine.

L'image première qu'inscrit Prospero le père dans la cire vierge de la mémoire, dans l'âme vide de temps de sa fille, est bien celle de soi, du Père, mais comme le Soi politique du pouvoir, que Prospero nomme à Miranda comme un autre, un tiers, une « ille » qu'elle ne saurait identifier comme celui qui, devant elle, lui parle : Image brouillée, incertaine ou compositée à la mesure des brouillages, apories et paradoxes de ce qu'elle vise à donner à voir et à penser, à re-marquer dans la différence : l'origine. « Voici douze ans, Miranda, voici douze ans, ton père était duc de Milan : un puissant prince.../Miranda : Monsieur, n'êtes-vous pas mon père ? » La réponse de Prospero est elle-même ambiguë, même si Miranda referme en un instant la coupure qu'elle avait elle-même ouverte en déniait à Prospero une paternité ainsi identifiée au principe du pouvoir politique : « Miranda : Monsieur n'êtes-vous pas mon père ? / Prospero : Ta mère était un modèle de vertu et disait que tu étais ma fille ; et ton père était duc de Milan et sa seule héritière une princesse, rien de moins (*no worse issued*). / Miranda : O cieus ! quelle trahison nous a fait quitter ce là-bas... ; ou bien fût-ce bénédiction ? / Prospero : Les deux, les deux, ma fille par trahison comme tu dis, fûmes-nous enlevés de là-bas, mais par bénédiction ici transportés. »

On le notera, pour nécessairement s'en étonner, le père donne à Miranda une réponse indirecte, par la voix de sa mère qui, du fond du passé, et par le truchement de Prospero, déclare que Miranda est bien la fille de son père. Nul ne sait d'une absolue certitude de quel père il est l'enfant. Tout être naît de deux, d'un père et d'une mère, d'une différence qui est la différence originaire, et si l'origine maternelle s'assure irrécusablement de la mise au monde de l'enfant, l'origine paternelle articule sa nécessité naturelle à un discours, un récit, une affirmation, une croyance. Étrangement, dans sa réponse à sa fille, Prospero marque, presque d'angoissante façon, l'origine de Miranda de la remarque de la différence sexuelle originaire, en suspendant l'affirmation de sa propre paternité à la « vertu » de celle qu'il nomme non son épouse, mais la mère de sa fille : « *Thy mother was a piece of virtue and she said (et en ce point le texte anglais signale le blanc d'un suspens), thou wast my daughter.* » C'est la mère qui attribue la fille au père, et il y a tout lieu de la croire, parce qu'elle était « *a piece of virtue* ». Mais l'on ne manquera pas de se demander si le suspens de la voix du père, en un instant de silence ne pointe pas ironiquement une secrète trahison, « *a foul play* », plus dissimulée que celle de la subversion politique.

Mais ce creusement de l'origine si fortement travaillée dans l'échange des mots entre père et fille ne laisse point de trace. L'interrogation, voire le doute jeté sur la relation de paternité, est mystérieusement levée par la disparition de la mère. De la « *piece of virtue* », il ne sera plus question — Miranda, en fin de compte (un compte fort bref, puisqu'il s'agit seulement de compter jusqu'à deux), est née d'un seul ; elle est la fille d'un unique, le puissant duc de Milan : « *Thy father was Duke of Milan, and his only heir, a princess.* » Et si « *foul play* » il y a eu de la part de la mère, ce jeu infâme est reporté du sexe dans le champ politique, au registre du pouvoir d'Etat comme affaire criminelle et trahison de la part de l'oncle. Un moment troublé dans ses traits originaires, l'Image réacquiert sur la scène du théâtre royal et sur l'île d'utopie, dans le moment présent de sa production dramaturgique et de sa réception souveraine, toute sa puissance généalogique. Par delà la double tempête cosmique et politique, elle retrouve tout son pouvoir entre Prospero, prince thaumaturge et père et Miranda, sa fille, son portrait même, mais dans l'innocence "immédiate" d'une Eve que nulle chute ne devrait atteindre.

Le moment est donc venu d'entrer en deçà de l'origine, dans la mémoire et dans l'histoire : dans le récit du passé par lequel la puissance généalogique de l'Image se dessine et s'accomplit dans le pouvoir politique du portrait du roi. C'est alors que Jacques I^{er}, spectateur et auditeur privilégié (comme le lecteur spectateur à sa suite depuis 1611), découvre que la scission que Prospero avait pointée à sa fille dès le début de la scène, et par laquelle l'identification du soi comme la reconnaissance de l'Image s'étaient trouvées affectées, cette scission entre le prince-duc et le thaumaturge-Prospero, entre le roi Jacques I^{er} et le dramaturge Shakespeare, cette scission qui s'exposait, de la tempête cosmique à l'île d'utopie, depuis le début de la pièce, le roi (et nous à sa suite) découvrons qu'elle en répète une autre, historique et politique celle-là ; comme nous avions compris un moment plus tôt qu'une autre différence, la différence même, originaire, avait creusé la première identification de l'Image paternelle et royale, divine et politique, et scindé sa puissance dans les sombres secrets enfouis à l'origine.

Écoutons le récit de Prospero qui prend des allures de confession : « Mon frère, ton oncle, on le nommait Antonio.. suis-moi, je te prie. Lui qu'après toi j'aimais le plus au monde, à qui j'avais confié la direction de mon Etat, la première en ce temps d'entre les principautés, comme Prospero était réputé de par sa dignité, le premier d'entre les ducs et sans égal pour les arts libéraux... Ceux-ci faisant toute mon étude, du gouvernement je me déchargeai sur mon frère et devins étranger à mon Etat, transporté et ravi que j'étais dans les secrètes sciences. Ton oncle au cœur fourbe, m'écoutes-tu?... » La scission du pouvoir d'Etat est clairement exposée : à Prospero la dignité et le savoir, la connaissance des arts libéraux qui deviennent bientôt les *secret studies* de la doctrine ; à Antonio, le frère, la direction de l'Etat par délégation du pouvoir et du gouvernement, par représentation. Le pouvoir d'Etat ainsi se divise d'emblée en un double portrait, le premier qui est celui de son titulaire légitime, celui en qui s'incarne la dignité princière et dont il est la visible expression ; le second qui en est la re-présentation par sa seule grâce et

son unique volonté. Antonio est l'image du Duc lui-même, visible présence de l'Etat dans sa face et son corps singulier.

Mais ce dispositif en paire du sujet-de-pouvoir subit une double dérive de la représentation du pouvoir politique qu'il articule. L'"image", par intention maligne, mais aussi par une sorte de nécessité mécanique du dispositif, devient ce dont elle est l'image : non point par simple captation spéculaire (imaginaire ?) dans l'ordre du visible, mais captation dynamique (réelle ?) par transfert de la force dans l'ordre caché du pouvoir : « Il fit si bien (Antonio), s'écrie Prospero, qu'ayant caché mon tronc princier, il en suçait toute la sève... et il se crut réellement le duc pour ce qu'il agissait comme son représentant, avec l'appareil extérieur et toutes les prérogatives de la royauté... afin de n'avoir plus d'écran entre le rôle qu'il joue et celui dont il joue le rôle, il veut être Milan sans réserves. »

Mais à cette première dérive du portrait par délégation du prince, par laquelle l'image s'identifie à son modèle, s'en ajoute une autre, très précisément inverse, affectant le "vrai" portrait du roi, celui où s'identifie visiblement le pouvoir d'Etat. Elle l'inverse en ce que, si la première tend à identifier l'image et le modèle dans une sorte de "trompe l'œil politique", celle-ci délie le portrait de sa ressemblance ; elle défait l'unité des deux corps-du-roi ; elle dénoue la relation "incarnatrice" de la dignité et de la personne. Prospero, « premier en dignité d'entre les ducs », devient « étranger à son Etat » : « *To my state I grew stranger.* » Nous en savons la raison que ne cache pas Prospero, son goût pour le savoir, pour les arts libéraux ; plus encore sa fascination pour les merveilles de la science admirable. Les termes marquent bien la violence de la jouissance du savoir : « *being transported and rapt in secret studies* ». L'"aliénation" à l'Etat chez Prospero n'est que l'endroit de son aliénation aux sciences occultes, envers nocturne, mystérieux du politique. Les *arcana imperii*, qui sont la prérogative infrangible du roi, sont devenus, par *raptus* et enthousiasme, les *arcana doctrinae*, et la vie contemplative prend définitivement la place de la vie active, « ma bibliothèque m'était un assez grand duché », au prix du retrait dans la solitude et de l'abandon de toute intention profane : « Je négligeais ainsi les fins mondaines, me vouant tout entier à la claustration et au perfectionnement de mon esprit par le moyen de cette science qui, sauf à vouloir si grand retrait, a plus de prix que tout ce qu'on estime communément. »

« Sauf à vouloir si grand retrait », tel est l'excès de cette dérive du prince, hors de son portrait de Roi, l'abandon de toute royauté temporelle, comme le pense Antonio (« *if temporal royalties, he thinks me now incapable* »). On peut alors se demander si l'exil sur l'île inconnue, l'abandonnement de Prospero dans l'étrangeté d'un "autre" monde n'accomplit pas le désir du duc de Milan, celui de posséder les secrets de la science, un désir qui avait conduit le prince à sa perte politique. Mais alors le Roi abandonné est devenu Mage des forces cosmiques et dramaturge des merveilles de l'île d'utopie : Prospero entre Jacques I^{er} et Shakespeare. Parallèlement à ce retrait du Roi hors de son portrait, Prospero décrit avec précision le progrès machiavélien d'Antonio dans l'exercice du pouvoir pour, en fin de

compte, aboutir à son usurpation. Au maître solitaire des secrets de la science mystérieuse, s'oppose le « maître dans l'art d'agréer les suppliques et les repousser, de promouvoir celui-ci, d'entraver la marche trop hardie de celui-là... » A celui qui, bientôt abandonné dans son île, évoquera à la visibilité Ariel, l'esprit invisible de l'air et de la voix, pour enchaîner par ses sortilèges et réduire à sa merci les protagonistes de sa chute et de son exil, est affronté celui qui possède la rampante force, comme le dit Prospero, « de recréer les créatures qui étaient miennes »... de « les changer ou de les pétrir à nouveau » et, dans une grande métaphore musicale, celui qui « ayant la clef tout ensemble des officiers et des offices accorda tous les cœurs de l'Etat au ton qui plaisait à son oreille ».

Il y a ainsi, dans le récit que fait Prospero de son propre passé, face à face, d'un côté le Roi retiré dans la vie contemplative et maître des secrets du savoir, et de l'autre l'usurpateur déployant dans la vie active ses entreprises cachées. Ce dernier est aussi un maître, le maître des secrets de l'art politique. C'est un artiste également, mais de l'action, créateur ou recréateur des hommes, sculpteur et peintre de la vie politique, compositeur de ses multiples voix pour le plaisir (non de l'Etat mais) de son oreille, parfait acteur de théâtre enfin, puisqu'il s'identifiera si bien à son rôle qu'il décidera, par son coup d'Etat, de faire de la "représentation" dont il bénéficiait légitimement la "réalité" d'un pouvoir qu'il usurpe.

La scission du Roi en son portrait, la double fracture de l'unité théologico-politique des deux corps du roi, dont les figures de la tempête cosmique et de l'île utopique ont été l'emblème initial, l'opposition de la présentation de la majesté royale bientôt compromise et de la représentation du ministre bientôt usurpateur, la confrontation de l'art du poète et de l'art du politique, toutes ces dualités, qui se répéteront tout au long de la pièce dans des formes et des figures et selon des variations inépuisables, l'œuvre de Shakespeare ne les aura déployées que pour aboutir au grand accord de la réconciliation finale et de la restauration d'un ordre cosmique et politique dont Prospero est à la fois l'ouvrier et le metteur en scène, un ordre où l'Image du Prince, brouillée dans son origine, fracturée dans sa généalogie, bouleversée dans son histoire, défaite et refaite dans la variété et la variation de ses figures, dans la diaprure de ses formes, de ses lumières et de ses ombres, peut enfin être offerte, dans toute sa puissance, par le tout puissant dramaturge, au Monarque qui en a contemplé les transformations pendant trois heures, pour qu'il y reconnaisse, lui, le Prince de la paix, le Roi Poète, le Sage de l'absolu pouvoir, les traits d'un portrait auquel il peut alors s'identifier.

Louis Marin
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

● Louis Marin : Directeur d'Etudes à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales. Le texte ci-dessus rassemble des fragments d'un séminaire consacré au portrait-du-roi à l'époque des Stuarts.