

« The Mind's Eye » (1.2.185) : manières de voir dans *Hamlet*

Jonathan POLLOCK

Le mélange d'horreur et d'humour si caractéristique de tout un pan de la culture populaire anglo-saxonne trouve ses origines dans *Hamlet*. À l'acmé de la première scène, quand Horatio met le spectre au défi de parler, ce dernier ouvre la bouche et... le public entend le cri d'un coq :

It lifted up it head and did address
Itself to motion like as it would speak.
But even then the morning cock crew loud [...] (1.2.216-218)¹.

La première rencontre entre Hamlet et Horatio donne lieu à un quiproquo comique mâtiné d'angoisse lorsque, sur un ton de profonde mélancolie, le prince soupire : “My father—methinks I see my father—”. Cet aveu fait sursauter Horatio, qui tourne la tête frénétiquement dans tous les sens : “O where, my lord?” La réponse de Hamlet le tranquillise quelque peu : “In my mind's eye, Horatio.” (1.2.184-85). *The mind's eye*, l'œil de l'esprit : l'expression est devenue assez habituelle en anglais, mais elle n'est pas moins étrange pour autant. L'*Oxford English Dictionary* attribue la première occurrence du syntagme à Shakespeare, dans un autre passage de *Hamlet*, mais qui n'existe que dans le deuxième quarto. En parlant du spectre, Horatio déclare : “A mote it is to trouble the mind's eye.” (Q2, 1.1.112). Le passage entre ces deux occurrences, de la Scène 1 (Horatio) à la Scène 2 (Hamlet), nous fait assister comme en accélérée à la sédimentation, ou lexicalisation d'une métaphore. De même qu'un grain de poussière peut troubler la vue, dit Horatio, de même l'apparition du

1. Voir aussi 1.1.129 : “It was about to speak when the cock crew”.

spectre trouble l'esprit. La dimension métaphorique est moins évidente dans l'affirmation de Hamlet, « Je vois mon père [...] dans l'œil de mon esprit », car ici il fait allusion à une modalité visuelle de la pensée qui doit être comprise littéralement : les images mentales existent bel et bien, même si elles demeurent confinées dans une subjectivité.

Avec le *ghost*, nous avons affaire à un personnage joué par un acteur (on prétend même que Shakespeare assumait le rôle) mais dont la particularité dans le monde fictif de la pièce est d'être à la fois perceptible (visible, audible) et immatériel : "For it is as the air invulnerable" (1.1.127). Au fur et à mesure de l'action dramatique, l'hypothèse du statut proprement surnaturel du spectre sera confirmée : c'est une âme en peine, condamnée à souffrir les feux du Purgatoire en rémission de ses péchés et qui exige d'être vengée (demande qui aura sûrement pour conséquence de prolonger son séjour au Purgatoire, mais passons). Néanmoins, avant de le désigner comme *spirit* ou *ghost*, les autres personnages déploient à son égard un vocabulaire appartenant au champ sémantique de l'image : *sight* (1.1.25), *apparition* (1.1.28), *figure* (1.1.41), *form* (1.1.47), *image* (1.1.81), *illusion* (1.1.109), *object* (1.1.138). Nous venons de le voir, cette même image est l'objet du *mind's eye* de Hamlet. La pièce semble revendiquer non seulement la réalité extracorporelle de telles images, mais aussi et surtout la réalité extra-mentale.

L'image du père est déclinée sous plusieurs espèces tout au long de la pièce : spectre surnaturel, image mentale, personnage dans une pièce (*The Murder of Gonzago*), "picture" (3.4.53). Elle réapparaît comme spectre au cœur de la tragédie (3.4), mais de manière plus ambiguë, car Gertrude ne la voit ni ne l'entend point. La cécité et la surdité de la reine sont intrigantes. Le public partage le point de vue de Hamlet, étant donné que nous voyons et entendons le spectre. Comme Gertrude reste insensible à l'image sensible de son premier époux, il faut conclure qu'il existe plusieurs régimes de sensibilité. Elle est parfaitement capable de percevoir "The counterfeit presentment of two brothers" (3.4.54) sous la forme de deux portraits peints ; mais l'image « mouvante et parlante » de son mari défunt lui demeure imperceptible car sans ancrage matériel. Elle ne provient littéralement, cette image, d'aucun corps. D'où la conclusion de Gertrude : si image il y a, elle ne peut être que la création incorporelle du cerveau malade de son fils. Hamlet projetterait une image mentale sur l'air environnant : "This is the very coinage of your brain./ This bodiless creation ecstasy/Is very cunning in" (3.4.132-34). La métaphore

de la frappe (*coinage*) sert à différencier la matière (le métal ou l'alliage dont se composent les pièces de monnaie) et la forme (l'image gravée sur le support métallique et qui lui donne sa valeur monétaire). Le cerveau de Hamlet ferait surgir une image en l'absence de toute matière, de tout *body*. Pourtant l'action donne raison à Hamlet : les formes des choses peuvent exister (agir, parler) indépendamment des choses mêmes.

Pour élucider la question du statut de l'image à l'époque élisabéthaine, nous devons emprunter un détour, quitte à retrouver *Hamlet* un peu plus loin. Rappelons l'avertissement d'Alexandre Koyré, dans son étude séminale *Du monde clos à l'univers infini* : les nouvelles perspectives ouvertes par les innovations scientifiques du XVI^e et du XVII^e siècles forment « un processus en vertu duquel l'homme a perdu sa place dans le monde ou, plus exactement peut-être, a perdu le monde même qui formait le cadre de son existence et l'objet de son savoir, et a dû transformer et remplacer non seulement ses conceptions fondamentales mais jusqu'aux structures mêmes de sa pensée » (Koyré, 1973, 11). Si la découverte du Nouveau Monde marque la fin de l'épistémè médiévale, l'avènement de la science mathématique et expérimentale inaugure l'épistémè moderne. Entre ces deux plaques temporelles, dans la faille donc, se situe la Renaissance européenne. Car la Renaissance ne constitue pas une plaque à part entière ; elle est une période de transition ; elle accompagne la lente désagrégation de l'épistémè médiévale tout en préparant celle du monde moderne. Or, nous autres post-cartésiens avons naturellement tendance à tirer les auteurs du XVI^e siècle vers l'épistémè en gestation, encouragés en cela par la révolution de la perspective picturale, la Réforme luthérienne, les rodomontades de Pierre Ramée contre Aristote et autres lettres de Gargantua à l'encontre d'un temps « encore ténébreux et sentant l'infélicité et calamité des Goths » (Rabelais 1994, 345). Mais c'est oublier la leçon de Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais*, celle de Eugenio Garin dans *Moyen Âge et Renaissance*, ou celle de François Laroque dans *Shakespeare et la fête* : on ne comprend rien à la Renaissance si l'on ignore les habitudes de pensée du monde médiéval.

La science moderne est contre-intuitive : elle cherche ses règles et ses lois derrière le voile bigarré des phénomènes naturels. Aux XVI^e et XVII^e siècles, cette mise en question, ou mise à l'épreuve, des apparences, participe à la perte généralisée des certitudes. Toutefois, la dialectique de l'apparence et de la réalité qui imprime une œuvre comme *Hamlet* n'a pas le même sens *avant* et *après*

que René Descartes, dans sa *Dioptrique*, s'avise de délivrer l'esprit de « toutes ces petites images voltigeantes par l'air, nommées des espèces intentionnelles, qui travaillent tant l'imagination des philosophes » (Descartes, 1996, 84-85). L'œuvre de salubrité philosophique que Descartes propose d'effectuer n'est pas une mince affaire. Dans ses *Philosophical Rudiments Concerning Government and Society* parus en 1651, Thomas Hobbes peut encore écrire : « We may more truly say [...] that the sensible, and intelligible species of outward things [...] are by the ayre transported to the soule » (13.7.195). L'*Oxford English Dictionary*, d'où provient cette citation, en donne la définition suivante : "SPECIES. 5. A supposed emission or emanation from outward things, forming the direct object of cognition for the various senses or for the understanding. The species affecting the senses were classed as *sensible* (divided into *audible*, *visible*, etc.) and distinguished from the *intelligible*."

L'*OED* cite, entre autres, un texte de Culpepper et Cole datant de 1668 : "That the Species of odours may with the Air be carried to the [...] Organs of Smelling". Et à la rubrique *INTENTIONAL* (a, 3), il est précisé : "*Intentional species*, appearances or images supposed to be emitted by material objects so as to strike the senses and produce sensation". Ces définitions pourraient laisser croire que lesdites espèces sont tantôt sensibles tantôt intelligibles, mais ce serait mal lire Hobbes qui parle bien, lui, de « the sensible, and intelligible species of outward things », la partie intelligible étant comme enrobée dans la partie sensible de l'espèce. Et l'*OED* passe sous silence l'aspect sans doute le plus étonnant des espèces intentionnelles : elles sont immatérielles.

Comme le dit Hadelin Hoffmans dans son article « La genèse des sensations d'après Roger Bacon », le Moyen Âge « avait mis en circulation quatre théories principales » pour expliquer les perceptions sensorielles (Hoffmans, 1908, 487). Toutes n'ont pas eu la même fortune. La plus marginale est sans doute celle qui s'inspire de l'atomisme grec (Démocrite, Leucippe, Épicure) : l'émission continue de membranes ultra-fines (appelées *eidôla*) à partir d'objets matériels en direction des organes sensoriels récepteurs. Comme, dans cette théorie, les membranes et les organes des sens sont composés uniquement d'atomes et de vide, les premières passent à travers les seconds en empruntant les interstices entre les atomes pour imprimer directement l'esprit, lui aussi de texture atomique. Outre le fait qu'on voit mal comment le simulacre d'une maison, par exemple, peut passer tout entier dans l'œil, le matérialisme d'un tel schéma lui a valu d'être vigoureusement combattu tout au long du Moyen Âge.

La deuxième théorie est celle, d'origine platonicienne, de l'émission des rayons visuels. Mais elle aussi prête le flanc à des objections sans réponse. Avicenne (980-1037) dit en effet que « si le rayon émis par l'œil n'est pas un corps, on ne peut lui appliquer l'idée de mouvement longitudinal, et que, s'il en est un, au moment où il parvient à la sphère des [étoiles] fixes, il serait un corps d'une dimension énorme sortant de l'œil qui est tout petit » (Hoffmans 1908, 482). Il n'empêche, le renouveau de la philosophie platonicienne à Florence autour de Marsile Ficin servira à réhabiliter l'idée d'une radiation de l'œil vers l'objet, idée que la langue anglaise a conservée dans l'image lexicalisée de *eye-beam*. Ainsi Falstaff, à propos du regard prétendument concupiscent de Mistress Page : « sometimes the beam of her view gilded my foot, sometimes my portly belly » (*Merry Wives of Windsor*, 1.3.57-58). Cependant, le verbe *gilded* (« dorer ») montre que *beam* ici a encore force de métaphore, comme le confirme la répartie cinglante de Pistol : « Then did the sun on dunghill shine ». Ailleurs dans le corpus shakespearien, la dimension figurée est moins présente. Dans le Sonnet 114, par exemple, il est question des *objects* qui se présentent à l'œil et « to his beams assemble » (114.8). Mais on remarquera que le sujet du verbe *assemble* n'est pas les *beams*, mais les objets de la vue, le mouvement étant en direction de l'œil plutôt que le contraire.

Quoi qu'il en soit, les théories sensorielles qui ont tenu le haut du pavé dans l'anthropologie du Moyen Âge et de la Renaissance sont celles qui trouvent leur origine dans le *De anima* d'Aristote, ainsi que dans les très nombreux commentaires que ce texte a inspirés chez les tenants du péripatétisme gréco-arabe (Thémistius, Alexandre d'Aphrodise, Michel d'Éphèse et ceux que les Latins ont connus sous les noms d'Avicenne, Alfarabi, Avempace, Abubacher et le *Commentator* par excellence, Averroès). Selon Aristote, « la distance est une des conditions requises pour la sensation. L'organe sensoriel ne perçoit pas l'objet qui lui est immédiatement appliqué » (Hoffmans 1908, 483). Par conséquent, il faut l'existence d'un milieu intermédiaire à travers lequel le sens reçoit le choc des sensibles, « comme celui qui est frappé à travers son bouclier » (Aristote 1989, 60). Ce milieu, ou *medium* en anglais, c'est tantôt l'air, tantôt l'eau (deux éléments qualifiés de diaphane), tantôt la chair (pour ce qui concerne les espèces gustatives et tactiles, l'organe du sens étant le cœur dans ces cas). Or, et c'est ici que les choses deviennent vite incompréhensibles pour nous autres modernes, les sensibles qui viennent frapper l'œil ou les autres organes des sens sont distincts des objets matériels dont ils émanent.

Dans son traité d'optique *Perspectiva communis*, Jean Pecham (vers 1230-1292) écrit : « Qu'est-ce qu'une image (*ydolum*) ? Je dis que c'est l'apparence seule de la chose hors de son lieu (*extra locum suum*), parce que la chose apparaît en son lieu propre mais aussi à l'extérieur de son lieu propre » (Coccia 2018, 34). S'il ne faut pas rabattre l'image sur la chose, il ne faut pas non plus en faire le produit d'une « constitution » de la conscience ou d'un traitement d'informations sensorielles chez un sujet neuronal. Dans les termes sans appel d'Averroès, « *visio est posterius visibili*, la vision est postérieure à l'existence du visible en tant que tel » (Coccia 2018, 61). Il y a donc une dimension propre au sensible qui n'est ni celle des corps physiques ni celle des âmes connaissantes. Et puis, deuxième bizarrerie pour nous autres modernes, il y aurait de l'intelligible — non pas dans un arrière-monde des Idées, non pas dans la psyché — mais tapi au sein du sensible lui-même, enveloppé dans les *idola*. Ainsi que l'explique Jean-Baptiste Brenet, c'est « dans le fantasme [*idolum*] que l'intelligible est présent, comme enclos. Pour l'homme, l'universel est dans l'image, et non au ciel (des Idées), ni (seulement) en Dieu ; il y est en puissance, comme une charge de sens extractible » (Brenet 2017, 17). Voilà ce qu'Avicenne entend par « les intentions non senties résidant dans les sensibles singuliers ». Selon Alain de Libera, un « exemple typique d'*intention* est la « dangerosité » du loup, que le mouton a toujours déjà perçue, et qui lui fait prendre la fuite à sa vue, c'est-à-dire à la présentation de sa *forme* » (Libera 2017, 103).

Au dénouement de la comédie shakespearienne *Love's Labour's Lost*, Berowne cherche à faire excuser le comportement fantasque de ses camarades, ainsi que le sien propre, en insistant sur la dimension oculaire du sentiment amoureux :

[...] love is [...]

Formed by the eye and therefore, like the eye,

Full of straying shapes, of habits and of forms,

Varying in subjects as the eye doth roll

To every varied object in his glance; (*Love's Labour's Lost*, 5.2.754-759)

Dans les versions de l'in-quarto et de l'in-folio de la pièce, on lit bien « Full of *straying* shapes », mais depuis l'édition de 1767 due à Edward Capell les éditeurs modernes ont pris l'habitude de remplacer « *straying* shapes » par « *strange* shapes ». Or, cette substitution n'est ni innocente ni justifiée. Elle est motivée par une incompréhension, déjà installée au XVIII^e siècle,

des mécanismes de la perception tels qu'ils étaient conçus deux siècles plus tôt. L'adjectif « straying » n'a de sens que dans le cadre d'une épistémè plus ancienne que la nôtre, épistémè voilée par notre compréhension des choses et qui nous oblige à adopter une approche archéologique.

L'amour ressemble à l'œil, nous dit Berowne, pour autant qu'il soit « Full of straying shapes », de figures errantes qui ne sont autres que les espèces intentionnelles « voltigeantes par l'air » condamnées par Descartes. Ces *shapes* se composent « of habits and of forms », à savoir d'espèces sensibles (*habits*) qui habillent ou enveloppent un noyau intelligible, la forme. À vrai dire, *form* peut être compris de deux manières. Averroès parle de « la forme de [l'intelligible] en habitus » (Agamben et Brenet 2018, 43), c'est-à-dire de la forme *sensible* en tant que détachée de la matière (il faut bien que le sensible soit immatériel car l'œil est affecté par ce qu'il voit sans en être transformé matériellement). Et puis, au sein de la forme « en habitus » se trouve la forme idéale, l'*intentio* proprement dite, le sens intelligible qu'il s'agit d'abstraire grâce à la faculté cognitive de l'esprit. L'amour et la vue, poursuit Berowne, connaissent une variété fluctuante de *subjects*, au fur et à mesure que l'œil dirige son regard sur une variété correspondante d'*objects*. Ici encore il s'agit des espèces intentionnelles prises sous deux angles différents. Elles sont *objets* sensibles du regard, pour peu qu'elles traversent le *medium* de l'air pour « se jeter devant (*ob-jet*) » les yeux ; et elles sont *sujets* de l'esprit en tant que substrat, *subjectum*, *hupokeimenon* assurant la réception de l'intelligible. « L'image dans l'intellection meut, elle n'est pas mue ; elle est *subiectum movens*, et non *recipiens* », écrit Jean-Baptiste Brenet, en paraphrasant Averroès (Agamben et Brenet 2018, 40).

Mais à quoi sert ce rappel des connotations scolastiques des mots employés par Shakespeare ? Notre compréhension est-elle transformée pour autant ? Shakespeare n'est pas philosophe ; il emploie ces termes pour suggérer la frivolité et la diversité des impressions occasionnées par la passion amoureuse, et cela nous l'avons bien compris sans jamais avoir entendu parler d'espèces intentionnelles. Il existe pourtant d'autres passages, dans *Hamlet* notamment, où notre compréhension du texte est profondément changée par la prise en compte de l'épistémè ancienne. Voici comment Jean-Baptiste Brenet résume la doctrine d'Averroès à propos des opérations de l'esprit :

Trois cavités, trois puissances. À l'avant du cerveau, l'imagination (ou imaginative), chargée de conserver ce que le sens commun a perçu.

Au centre, [...] *la cogitative*. Sous l'influence de l'intellect, cette dernière sert d'interface et doit agir sur les images, tantôt par division (en extrayant de l'image ce que Averroès appelle, lui aussi, une « intention »), tantôt à l'inverse par composition (en combinant image et « intention » mémorisée). À l'arrière, enfin, dans la dernière cellule, la mémoire (ou remémorative), dont la fonction est de percevoir puis de sauvegarder (et de restituer, s'il le faut) ce que la cogitative aura abstrait. (Brenet 2017, 31-32)

Non seulement l'esprit reçoit des espèces sensibles du dehors, espèces dont il extrait le sens spirituel ou l'intention ; mais il combine aussi des images et des intentions pour ensuite les produire à l'extérieur. C'est ainsi que Hamlet, et sans doute son créateur, conçoit le jeu théâtral dans son ensemble, « whose end, both at the first and now, was and is to hold, as 'twere, the mirror up to nature: to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure » (3.2.20-23). Ce qu'Hamlet dit ici, en bon étudiant diplômé de l'Université de Wittenberg, c'est que l'écriture et le jeu dramatiques s'ingénient à donner une forme imaginaire à une intention intelligible ; à prodiguer à la vertu, notion abstraite, un aspect sensible, et au ridicule, idée tout aussi abstraite, une image qui se laisse appréhender par les sens du spectateur.

La « nature » à laquelle le théâtre doit tendre un miroir est évidemment la nature humaine. Or, Emanuele Coccia nous rappelle que si « le miroir a été pendant des siècles l'expérience décisive de toute théorie de la connaissance, ce n'est pas parce qu'il reproduit le redoublement narcissique de la conscience entre un moi sujet et un moi objet, mais parce qu'il représente le paradigme de la « médialité » » (Coccia 2018, 29). Pour le Moyen Âge, le *miroir périlleux* de Narcisse n'est pas le symbole de l'amour de soi, mais de l'amour pour une image. Dans le miroir, le sujet « se transforme en quelque chose de purement sensible, quelque chose dont la seule propriété est d'être sensible, une pure image sans corps ni conscience » (*ibid.*).

L'image sensible (détachée de l'objet dont elle est l'image) ne connaît pas et ne vit pas. Lorsque « la pauvre Ophélie » sombre dans la folie, Claudius la décrit comme « Divided from herself and her fair judgement,/Without the which we are pictures [...] » (4.5.83-85). En revanche, les images sont parfaitement perceptibles et connaissables, tel le masque (*persona*) porté par le comédien. En tant que *personnage*, le comédien non plus ne vit ni ne connaît :