

Champs du visible : horizons du voir dans *King Lear* et *Antony and Cleopatra*

Anne-Valérie DULAC
Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Introduction : quels champs ?

À l'aube du 17^e siècle, les dess(e)ins de l'optique, non encore constituée en science propre, nous apparaissent comme la compréhension, en un champ représentable et souvent représenté, d'un processus d'émanation ou d'émission de la lumière.

Cette radiation, au Moyen Âge, chez Roger Bacon ou Robert Grosseteste¹, est conçue comme propagation rectiligne de rais lumineux. Que l'on interroge les tenants de l'extramission – qui arguent que le faisceau va de l'œil vers l'objet – ou de l'intromission – où c'est l'objet qui atteint, affecte l'œil et agit sur lui –, l'étude du phénomène de perception est toujours schématisable en une pyramide dont le sommet correspond à la source dispensatrice de lumière qui détermine en taille et en précision une base, définissant ainsi un champ visuel autant que visible.

De là la confusion encore commune aux 16^e et 17^e siècles de l'optique et de la perspective. Témoins les nombreux ouvrages ou traités sur l'optique qui portent le titre *perspectiva*. Ces derniers sont à bien des égards significatifs, dans leur plan même, de la façon dont on conçoit l'optique jusqu'à la Renaissance. Depuis le choix du titre jusqu'à l'inclusion de démonstrations rigoureuses à grand renfort de schémas (ou représentations synthétiques et géométriques de l'acte de voir), tout indique une géométrisation rationnelle de la perception visuelle.

¹ Voir A. C. Crombie, *Robert Grosseteste and The Origins of Experimental Science 1100-1700*, Oxford : Clarendon Press, 1953.

Premier Lieu : l'Heure du Roi

Mais revenons à la base de la pyramide visuelle, à la définition du champ optique, ou zone (du) visible. Ce lieu où s'exerce et se limite la vision peut donner *lieu* et matière à représentation en un carré ou en un cercle. Ces figures se forment à l'image de la projection par l'œil - base sphérique ou noyau - tout entier tendu vers ce que l'on pourrait relire en sphère d'influence. Le terme d'influence doit ici être entendu au sens fort, premier et étymologique. Comme le rappelle Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence*², l'influence est originellement cet efflux astral qui imprime sa lumière et sa puissance sur le cours du monde sublunaire. L'émission de lumière, qu'elle provienne d'un astre ou d'un œil, établit un *contact*, par influence, avec ce qui est vu. La perception fonctionne sur le mode de la rencontre. Il n'est donc pas anodin qu'Alberti par exemple, choisisse, pour décomposer le champ visuel afin de le représenter, de placer un *intersecteur*³ sur le trajet de cette influence. L'intersecteur, ce voile placé entre l'œil et sa sphère d'influence, opère comme une coupe transversale de la pyramide visuelle. Une fois cette coupe, ce plan bidimensionnel établi, le peintre peut alors le découper, le diviser à sa guise, comme un damier, en autant de carrés plus petits nécessaires à la décomposition de l'image rétinienne. Le perspectiviste devient de ce fait l'arpenteur du champ optique qui, armé de règles et de fils, mesure et délimite les parcelles. Une fois (r)assemblées, elles forment, composent ou produisent l'image. Il s'agit déjà de culture. Il s'agit déjà de cultiver le champ optique pour produire cette autre espèce du visible qu'est la représentation. Le cône ou la pyramide visuelle censés rendre compte du phénomène optique sont finalement une sorte de rêve de quadrature du cercle, par où la sphère d'influence de l'œil serait tout entière contenue et mesurable dans le plan perspectif. Le terme de quadrature ne renvoie-t-il pas d'ailleurs, dès le 16^e siècle, à ces perspectives illusionnistes des masques, au théâtre, toutes entières consacrées à la création d'un spectacle foisonnant mais réglé dont le but ultime était d'offrir à l'œil royal et souverain du monarque l'image d'une maîtrise et d'une représentation parfaite du monde, comme pour lui signifier qu'il le possède de part en part, et que ses sujets, soumis à son regard puissant, n'existent qu'à l'aune de sa lumière, que sous influence?

² Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*, Second Edition, Oxford: Oxford University Press, 1997.

³ Alberti, *De la peinture/ De Pictura (1435)*, éd. Jean-Louis Schefer, Macula Dédale, 1992, p. 249, Figure 11, citée et reproduite in Philippe Hamou, *L'Art et la science du regard de la Renaissance à l'Age Classique*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1995.

"Champs du visible: horizons du voir "

La lumière, qu'elle provienne d'une étoile ou d'un souverain, gouverne, d'après des modèles cosmologiques *et* hiérarchiques, l'organisation du monde visible. Ainsi peut-on d'ores et déjà rapprocher deux passages de *King Lear*, le premier reprenant cette phrase de Kent :

It is the stars,
The stars above us, govern our conditions... (V, 3, 169-170)

Et le deuxième, prononcé par le Roi Lear même : "When I do stare, see how the subject quakes." (IV, 6, 106) Dans les deux cas la condition de sujet ne trouve de sens que parce qu'elle s'inscrit dans une hiérarchie scalaire et verticale qui pose que la source lumineuse de la pyramide régit le comportement de la base, vue, éclairée et mue par elle.

Voici donc le premier champ. Il est cette sphère d'influence dont les limites sont, comme sur la carte que déploie le Roi Lear dans la scène inaugurale de la pièce, fixées par le pouvoir souverain de l'œil, arpenteur du royaume du visible.

Second lieu / Second temps : l'*openfield* de l'épistémologie

Mais les confins de ce territoire tout à la fois politique, pictural, théâtral et cosmologique définissent le champ optique comme un champ propre. Dans l'aventure épistémologique qui verra naître l'optique moderne, nous nous situons non plus dans l'espace de la représentation mais dans le temps de l'histoire des sciences, et à un moment particulier de celle-ci où le champ d'investigation des perspectivistes ou des penseurs du visible est sujet à / objet de controverses. On pourrait en dire, comme Montaigne du fait politique, qu'il est « ce beau champ ouvert au bransle et à la contestation »⁴. Le champ de la pratique de l'optique comme science n'est pas issu d'une monoculture, au tournant du 16^e et du 17^e siècles, il est bien au contraire un espace où achoppent et fleurissent divers types de production esthétiques, philosophiques ou scientifiques. C'est que l'optique, comme champ du savoir, est travaillée par des questionnements issus de domaines divers et produit des fruits – traités ou tableaux – hybrides, marqués de l'empreinte du temps et de l'histoire tourmentée de cette crise de l'épistémè qu'a décrit Foucault dans *Les Mots et les Choses*.

⁴ Montaigne, *Les Essais*, livre II, Chapitre XVII, "De La Présomption".

Du questionnement des frontières *spatiales* du champ optique jaillit une autre question propre au siècle et au *temps* de l'histoire. Du champ visuel on passe imperceptiblement au champ du visible, au lieu de l'optique comme champ du savoir. Quelle place pour l'optique dans l'histoire des idées ? À mi-chemin, et à mi-temps, entre les conceptions théologiques, hermétiques ou mystiques d'une lumière immatérielle et les premières tentatives de mathématisation ou de géométrisation systématique de la perception, il nous faut aussi arpenter cet autre pan, cette autre parcelle où se cultive et où l'on produit l'optique.

Etat des Lieux

Si j'ai choisi de me pencher ici sur les modalités de la perception visuelle telles qu'elles apparaissent dans *Le Roi Lear* et dans *Antoine et Cléopâtre*, c'est que ces deux pièces me semblent permettre l'esquisse incertaine d'une pensée inchoative de l'optique chez Shakespeare. Bien que le dramaturge ne se pose jamais en théoricien de la vision, ces deux tragédies n'en proposent pas moins une vision spécifique de l'œil et de la façon dont les images se produisent et dont elles affectent le regard du spectateur de ces drames visibles. Ainsi que je tente de le montrer, le problème de cette étude est forcément double, et la vision adoptée peut-être nécessairement binoculaire, déjà.

S'il s'agit en effet d'interroger l'œil et l'optique dans le champ de l'œuvre, on ne peut faire l'économie de l'étude des influences perceptibles dans la pensée shakespearienne. De l'espace de la pièce et de son fonctionnement en propre on peut en effet étendre l'horizon du questionnement jusqu'à l'exploration des références ou échos possibles, qui permettraient d'envisager des hypothèses fondatrices d'une vision particulière affleurant à la surface trouble et mouvementée de l'histoire des idées. La Rome et l'Égypte d'*Antony and Cleopatra*, avec leurs arches et leurs pyramides, offrent à première vue le spectacle agencé et ordonné d'un monde tripartite et divisé rationnellement entre les trois piliers du triumvirat. À la tête - dont l'œil est le centre - de chacun de ces royaumes, on trouve un souverain dispensateur de lumière, un astre rayonnant dont la sphère d'influence délimite les frontières du territoire soumis à celle-ci. La pièce rejoue des scènes orchestrées et organisées en fonction de hiérarchies politiques, dont la représentation fonctionnerait sur le même mode que le système solaire : il est l'heure des cosmocraties.

"Champs du visible: horizons du voir "

King Lear débute également par le déploiement d'une carte, apportée sur scène, visible donc, destinée à être découpée en trois, équitablement, entre les trois filles de Lear. On peut ici citer les vers où Lear cède un pan de la carte à l'une de ses filles en ces termes :

Of all these bounds, even from this line to this,
With shadowy forests and with champains rich'd,
With plenteous rivers and wide-skirted meads,
We make thee lady. (I, 1, 62-65)

Le champ, ainsi que le royaume, est défini, au sens premier du terme. Limité, donc, par des lignes, des horizons où s'achève, ou aboutit la vision. Les recoins les plus sombres des forêts sont répertoriés et connus, les champs représentés sur la carte, fertiles, et tout entier livrés à l'usufruit de celui qui le domine du regard et l'inscrit sur le plan de la carte. L'œil du souverain fertilise, enrichit le champ et organise la production. Il opère ainsi comme le soleil qui rend toute génération possible. Et la vision de (re)produire ce schème naturant. Le faisceau de l'œil peut aller se *planter*, au sens littéral, dans l'objet du regard:

Great Pompey
Would stand and make his eyes grow in my brow;
There would he anchor his aspect, and die
With looking on his life. (*Antony and Cleopatra*, I, 5, 32-35)

C'est l'origine de la lumière qui régit l'apparence de la base, entièrement soumise au sommet:

He would shine on those
That make their looks by his. (I, 5, 57-58)

L'apparence (« looks ») de la base de la pyramide visuelle, est bien engendrée (« ma[d]e ») par la lumière supérieure qui l'éclaire et l'informe, pour lui donner forme visible.

Plus d'états, et plus de lieux

Et pourtant, dans *King Lear* comme dans *Antony and Cleopatra*, ce champ orthonormé du politique et du visible est presque immédiatement rendu impossible par l'émergence d'enclaves anisotropes. Tout se passe comme s'il apparaissait, dans le monde visible, une *macula*, un point aveugle où viendraient s'abîmer les lois perspectives.

Le champ visuel devient champ de bataille, lieu d'affrontement qui remet en cause la hiérarchie optique pré-établie. Il n'est pas innocent que dès la première scène du *Roi Lear* la division tripartite du royaume soit rendue impossible par le silence de Cordélia. Quelque chose se produit, est produit, qui tient de l'imprévu. La projection linéaire et ordonnée du roi est interrompue, brisée par un silence, une vacuité première qui engendrera la déviation du cours prévu. *Antoine et Cléopâtre* s'ouvre sur une semblable déviation génésique:

Those his godly eyes,
That o'er the files and musters of the war
Have glowed like plated Mars, now bend, now turn
Upon a tawny front. (I, 1, 2-6)

Le regard d'Antoine autrefois rayonnant (« glowed ») et supérieur (« o'er the files and muster) se refuse à la linéarité pour emprunter une voie sinueuse, oblique (« now bend, now turn ») qui mène à une autre ligne de front, mais obscure, mais noire (« tawny front »), qui absorbe la lumière, et d'où naît le conflit.

Les deux pièces présentent ainsi des champs qui sont autant de champs de bataille, aux contours désormais instables et soumis à une influence dont le cours ne suit plus un chemin réglé. Ceci est confirmé par la cécité qui affecte les acteurs du drame perceptif et perceptible. Plus qu'un aveuglement, c'est bien d'énucléation dont il est question. Gloucester, on le sait, voit ses yeux arrachés sur scène et comprend plus tard qu'il est condamné à l'errance: "I have no way and therefore want no eyes." (IV, 1, 18) Preuve encore s'il était besoin que les yeux sont censés indiquer un chemin déterminé et orienter l'être dans le champ. Antoine est lui aussi perdu:

I am so lated in the world that I
Have lost my way for ever. (III, 11, 3-4)

Ceci ne se comprend d'ailleurs qu'à l'aune de la remarque d'Enobarbus qui dit de son maître:

To be called into a huge sphere, and not to be seen to move in't, are
the holes where eyes should be, which pitifully disaster the cheeks.
(II, 7, 13-15)

Ce *désastre*, au sens étymologique du terme, indique bien que les personnages centraux, qui semblent dominer du haut de la pyramide visuelle leur royaume scénique et visible, sont déchus, au sens propre.

"Champs du visible: horizons du voir "

Lear, Gloucester, ou Antoine, chutent, et s'effondrent au rythme des pyramides. La perte de la vue entraîne avec elle la déhiscence des architectures optiques.

Géographies lacunaires

La *macula* qui troue le champ visuel s'incarne dans l'espace de la pièce même et l'on retrouve ces impossibilités du regard imprimées à même la carte: c'est la lande, chez Lear, et le Nil pour Antoine. Ces deux « non-lieux » dessinent, sans en fixer les frontières, autant d'absences qui ont pour caractéristiques communes l'horizontalité, le mouvement, l'indistinction et ce pouvoir étrange et sublime d'engendrer des ombres, des spectres. En ces espaces arasés ou mus par les tempêtes, il n'est de hiérarchie qu'illusoire, et forcément temporaire.

Les intermittences de l'espace visible démontrent l'inanité du pouvoir, et du voir: "Smite flat the thick rotundity of the world!" (*King Lear*, III, 2, 7) C'est la sphéricité idéale du monde et des sphères d'influences qui le divisent qui est ici mise à mal. De là l'impossible du chemin, le mensonge du vecteur, et l'illusion de la distinction. Toute construction est rendue vaine, et réversible à tout moment. Ainsi en va-t-il de la falaise imaginaire du haut de laquelle Gloucester pense pouvoir se jeter: c'est à cette limite non frontière, au seuil de la perception, que Gloucester se trouve dupé. Sans avoir à quitter l'endroit précis où il se trouve, Gloucester pense dominer l'espace, avant de chuter pour se retrouver au pied d'une falaise impossible, inexistante. Tout est susceptible d'être renversé, les régimes politiques ainsi que les images rétinienne, plus de préférence ou d'organisation ici mais l'incertitude:

L'image de l'incertitude [...] est cette vaste étendue vide, dont aucun buisson sur des milles et des milles ne rompt la monotonie, proie facile pour toutes les tempêtes [...] cette lande que Lear n'avait pas prévue sur la carte quand, au début de la pièce, il traçait les frontières qui allaient diviser son royaume.⁵

Tout devient ainsi sujet à renversement, à corruption. Le cours du monde est soumis à la vicissitude et la vision aux aberrations perspectives. Le champ, en devenant lande, *terra incognita* où se

⁵ *King Lear*, éd. bilingue, Corti: 1992, Préface de Marie-Thérèse Jones-Davies, p. xxii.

perdent les insoumis et les errants, rompt avec la rotondité parfaite des cycles et des orbites.

[...] The present pleasure,
By revolution lowering, does become
The opposite of itself... (*Antony and Cleopatra*, I, 2, 121-123).

Le mouvement, la révolution cosmique et politique qui voit s'affaïsser l'horizon ("lowering") conduit à l'apparition de l'image inversée de la situation initiale ("the opposite of itself"). Il n'est plus de cours cyclique équilibré qui s'achèverait en un retour au même ou à l'identique, les productions visibles se cultivent donc bien en ces champs de bataille où s'affrontent des réalités, des visions contradictoires:

Though he be painted like a Gorgon,
The other way's a Mars (II, 5, 118-119).

Pour passer d'une vision à l'autre, pour que l'une engendre l'autre, il faut relire le champ tourmenté en champ inondé, en espace fluvial. Ce sont en effet le Tibre et le Nil, qui, dans *Antony and Cleopatra*, menacent les empires d'évanouissement:

Let Rome in Tiber melt and the wide arch
Of the ranged empire fall! Here is my space. (I, 1, 35-36)

Ou encore:

Melt Egypt into Nile, and kindly creatures
Turn all to serpents! (II, 5, 79-80)

C'est donc au fleuve qu'il incombe d'araser tout le panorama, de défaire le champ optique pour ne laisser derrière lui que des vues inondées, immergées, et boueuses. Donc sombres, méconnaissables. C'est dans la boue laissée par le fleuve que l'agriculteur vient semer et récolter les fruits, c'est d'elle qu'est issue toute production.

The higher Nilus swells,
The more it promises; as it ebbs, the seedsman
Upon the slime and ooze scatters his grain,
And shortly comes to harvest. (II, 7, 19-22)

Le champ n'est rendu fertile que par l'opération du Nil, le Nil d'où sont aussi extraits comme en une sorte de génération spontanée une foule d'animaux, crocodiles ou serpents. L'engendrement des serpents, s'il

"Champs du visible: horizons du voir "

est fonction du soleil, ne peut survenir que dans l'espace informe de la boue:

Your serpent of Egypt is bred now of your mud by the operation of
your sun. (II, 7, 25-26)

Production toute paradoxale puisque créatrice autant que destructrice: Cléopâtre, qu'Antoine surnomme le serpent du Nil, précisément, est elle aussi fille du fleuve, Vénus sortie des eaux. Sa première apparition sur le Cydnus rend d'ailleurs compte de la complexité du phénomène de l'apparition, de la naissance à la vue et au visible.

[...] a burnished throne
Burned on the water [...]
The oars [...] / made
The water which they beat to follow faster,
As amorous of their strokes.
For her own person
It beggared all description
O'erpicturing that Venus where we see
The fancy outwork nature. (II, 2, 200-211)

Reprenons: de Cléopâtre on ne perçoit que la trace laissée sur l'eau, que l'empreinte laissée à la surface du fleuve. Le feu ("burned"), cet embrasement issu de l'œil par où la vision advient, ne consomme, ne consume pas l'apparition de Cléopâtre qui est un manque à voir dans le tableau ainsi présenté ("for her own person, it beggared all description"). Les rayons du soleil ne peuvent rendre à la lumière ce qui, liquide, échappe à la vue. Le regard et la direction, c'est tout un, se brisent à la surface du fleuve qui efface toute image. Le Nil charrie de l'indistinction, ainsi que le confirmera Antoine:

That which is now a horse, even with a thought
The rack dislimns and makes it indistinct
As water is in water. (IV, 14, 9-11)

Des Espaces Humides

Espace d'apparition et de disparition tout à la fois, le fleuve est agent d'aveuglements successifs, puisque l'élément liquide est négation du champ, négation du lieu et ouverture à tous les possibles de l'espace. Puisque les frontières fluctuent, puisque toute influence se refuse à dessiner une sphère fixe ou éternelle, nous ne sommes plus en présence d'un champ optique, c'est à dire d'un lieu fini mais d'un

espace visuel à l'horizon incertain. On peut ici reprendre la différence établie par Hélène Védrine entre lieu et espace dans son ouvrage sur Giordano Bruno:

Le lieu apparaît comme une position relative où se situe tel ou tel corps à un moment donné ; c'est un rapport au milieu, un état stable d'équilibre, ou une forme transitoire de développement. L'espace au contraire, c'est avant tout la réalité dans laquelle s'effectuent les mouvements.⁶

La lande de Lear et le Nil d'Antoine et Cléopâtre sont également liquides et altérables. Les sables mouvants évoqués dans *Antony and Cleopatra* rappellent à cet égard l'instabilité qui frappe tout le paysage, et la noyade à venir: "These quicksands, Lepidus, Keep off them, for you sink." (II, 7, 55-56)

Lorsque Lear, dans sa folie nocturne, traverse la lande, ne commande-t-il pas à la pluie d'engloutir le panorama, de noyer les perspectives?

Rage, blow,
You cataracts and hurricanoes, spout! (III, 2, 1-2)

La pluie qui s'abat sur la lande doit agiter le sol, faire éclater toute enveloppe, toute écorce terrestre⁷. Aucune surface, aucun plan ou aucun champ n'est assez étanche pour résister à la force motrice de l'élément liquide. Le moindre contenant est destiné à fuir. Enobarbus ne dit pas autre chose lorsqu'il dit d'Antoine qu'il fuit, comme un navire prêt à chavirer sous le poids de l'eau:

Sir, sir, thou art so leaky
That we must leave thee to thy sinking. (III, 13, 64-65)

Il ne se trouve plus sur ces terrains glissants, labiles, de bateau qui permettrait de se diriger en un sens précis sur l'élément liquide. Pas de gouvernail, de gouverne, là où les souverains ne dominent que des empires d'argile, provisoires et tourmentés. La solidité du lieu est rendue malléable et friable pour avoir été immergée. Le champ de la topographie se laisse inonder ainsi que le champ visuel. Et les yeux de Cléopâtre n'émettent plus de rayons mais des torrents diluviens:

⁶ Hélène Védrine, *La Conception de la Nature chez Giordano Bruno*, Paris, Vrin, 1967, p. 250.

⁷ Cf. l'injonction du roi sur la lande : « Crack Nature's mould » *King Lear*, III, 2, 8.

"Champs du visible: horizons du voir "

We cannot call her winds and waters sighs and tears; they are greater storms than almanachs can report. This cannot be cunning in her; if it be, she makes a shower of rain as well as Jove.

I, 2, 143-146

Les orbites baignées de larmes de l'impératrice d'Egypte, Vénus invisible, qui fuit quiconque voudrait la voir, provoquent des tempêtes lacrymales, manifestations de l'émotion - c'est-à-dire, du mouvement.

Turbulences et Précipitations

Car la fertilité du champ optique, l'apparition d'une image, demande une mise en mouvement initiale, une énergie première. L'eau doit être mue pour engendrer l'apparition, comme l'impératrice doit être émue pour pleurer et ainsi ensemercer le sol: "Grace grow where those drops fall!" (IV, 3, 39) Le mouvement de l'eau apparaît d'ailleurs clairement dans l'usage du mot « garboil » qui apparaît par deux fois dans la pièce. Signifiant confusion, ou trouble, ce terme est aussi issu du verbe « bouillir ». L'eau doit donc bouillonner, frémir, s'agiter, pour être productrice de visions. On est ici assez près de ce que Michel Serres, dans son étude de la *Naissance de la Physique dans le texte de Lucrèce*, qui a d'ailleurs pour sous titre *Fleuves et Turbulences*, nous dit de la genèse du monde visible chez les atomistes:

Le tourbillon n'est autre que la forme primitive de construction des choses, de la nature en général, chez Epicure et Démocrite⁸.

Inversons la perspective : ce qui perturbe la surface de l'eau et permet l'apparition, la naissance au visible, est aussi, et dans le même moment, ce qui la nie. Antoine-Narcisse ne pourra distinguer son image dans cette eau trouble, trop agitée pour lui renvoyer son reflet. La encore la réflexivité est anéantie. Aucune circularité, aucune sphère fixe ne peut contenir les remous occasionnés par ces contre-courants qui tentent de défaire les apparitions. Et puisque rien ne peut canaliser ces mers démontées, le cours du fleuve ne peut être arrêté, ou cerné, par le regard. D'où la remarque d'Antoine à César sur l'impossibilité de trouver un arceau suffisamment solide pour empêcher la fuite de l'eau et, avec elle, des images stables:

⁸ Serres Michel, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce, Fleuves et turbulences*, Paris, Editions de Minuit, 1977, p. 42

Yet if I knew
 What hoop should hold us staunch, from edge to edge
 O'th'world I would pursue it. (II, 2, 121-123)

Puisque tout s'écoule, l'influence qui va de l'œil à l'objet vu est d'abord liquide et, à l'image de Cléopâtre absente du Cydnus ou de Gloucester énucléé, toute vision émeut et s'évapore en un même espace, qui n'est plus un lieu.

Si les embarcations sont renversées et les enveloppes pas suffisamment étanches, il ne reste au malvoyant qu'à plonger, au sens propre, dans la nuit: "'Tis a naughty night to swim in" (III, 4, 108-109). L'œil immergé dans la nuit liquide ne peut donc plus prendre le recul nécessaire à l'élaboration d'un champ visuel, il est pris tout entier dans la matière visible, élément éminemment trouble. La nuit tombe en effet sur ces spectacles aveugles. Les éclipses ponctuent d'ailleurs le texte du *Roi Lear*⁹. L'occultation de l'astre solaire est également réclamée de façon significative par Cléopâtre après la mort d'Antoine:

O Sun,
 Burn the great sphere thou mov'st in; darkling stand
 Upon the varying shore o'th'world (IV, 15, 10-12).

Le soleil est sommé de s'éteindre afin de laisser place à la nuit des rives instables du monde (« the varying shore of the world »). C'est la lune qui devient le témoin des drames, sans doute aussi parce qu'elle cette « moist star », cette étoile humide, qui réunit, comme l'œil, la capacité à éclairer et à influencer les courants. Elle est l'agent de cette « gaudy night » où se retrouvent Antoine et Cléopâtre. C'est donc par son action, sous son influence, qu'Antoine ira se perdre dans cet espace autre, avec Cléopâtre, dans cet ailleurs et cet au-delà du visible qui repousse les frontières du champ optique:

I'll set a bourn how far to be beloved
 Then must thou needs find out new heaven, new earth. (I, 1, 16-17)

Les frontières de ce nouvel espace visible sont donc inédites, et invisibles. L'horizon échappe à qui est immergé dans l'indistinction. Le champ visuel ne connaît plus d'extrémités. C'est pourquoi le monde grandit de n'être jamais tout à fait vu. Les limites du regard se noient mais soulignent en cela même l'infinie étendue de l'espace. Il n'y a pas à proprement parler contact entre deux champs, l'un voyant et l'autre

⁹ Par exemple: « these late eclipses in the sun and moon portend no good to us. » I, ii, 100-101.

"Champs du visible: horizons du voir "

vu, mais immersion totale du voyant dans le visible dont les confins échappent. En ce sens c'est la notion d'extrémité qui, puisqu'elle détermine le champ optique (l'horizon est bien la limite définitoire et constitutive de la vision en champ) doit être interrogée ici.

Achever le lieu et grandir l'espace : les *hors-scènes*

Pourquoi les deux pièces étudiées cherchent-elles à repousser les limites du voir? C'est que la position d'une fin supposerait un cadre spatial *et* un terme temporel. L'infini est posé en termes spatiaux et temporels. Parce que l'optique n'est qu'un moment de l'*expérience* de la vision, elle démontre paradoxalement par l'interférence des marges, du hors champ, que tout l'espace est ouvert au change et à la diversité. On retrouve en ces non-lieux ce que dit Aristote de Démocrite et Leucippe dans son traité sur la corruption et la génération:

Etant donné que, pour eux, la vérité résidait dans l'apparence sensible et que les apparences sont contraires en elles et infinies, ils ont fait les figures infinies pour que, par de simples variations dans la composition, une même chose puisse présenter, à des spectateurs différents, des aspects opposés, être transmuées par l'introduction du moindre composant nouveau, et apparaître entièrement différentes par le déplacement d'un seul composant.¹⁰

C'est à la lumière paradoxale de l'aporie du visible stabilisé que l'on peut envisager l'infini. Pas de contact donc, par la vision, qui au-delà du tact prolongé, s'effectue par opération d'immersion, d'adhésion à la matière une mais changeante du visible. Là encore on peut reprendre Aristote, mais pour montrer cette fois que l'espace visible shakespearien est un anti-lieu aristotélien. Chez Aristote en effet l'agent ne peut atteindre le patient que par contact, même à distance. Mais ce contact présuppose la position d'un lieu fini:

[...] ne sont pas en puissance d'agir et de pâtir, au sens propre, les choses qui ne sont pas capables d'entrer en contact l'une avec l'autre.¹¹

Mais le contact, en ce qu'il est chez Aristote toujours « coïncidence des extrémités », a toujours *lieu* d'être. Dans l'immersion shakespearienne en revanche, le temps, qui est toujours

¹⁰ Aristote, *De Generatione et Corruptione*, trad. J. Tricot, Vrin, Paris : 1951. Livre I, 1.

¹¹ *Ibid.*, I, 6

annonciateur de métamorphoses à venir, vient approfondir, aggraver le lieu pour ouvrir en lui l'espace. Espace désorienté autour d'un point de fuite par où s'échappe la vision, par où recule l'horizon que l'œil est condamné à chercher sans jamais l'épuiser, sans même jamais pouvoir le fixer. L'énergie qui préside aux genèses du visible dans le monde shakespearien est une *energeia* brute, in-finie et qui ne serait jamais contemporaine de l'entéléchie. Puisque l'horizon fuit, l'optique ne pourra jamais rendre compte de la réalité de l'expérience presque proto-phénoménologique de la vision à l'œuvre ici. De la perpétuité de la génération en lieux, de ce temps de l'infini, Aristote dit plus loin, qu'elle est « translation circulaire, car elle est la seule continue ». Et aussi que « la translation rectiligne n'est continue que par imitation du mouvement circulaire ». Cette continuité réglée est impossible, inconcevable dans l'univers shakespearien puisque cette continuité est sans cesse interrompue par des éclipses, et que c'est sur ces flux syncopés que se disperse l'infinité des germes sans que leur trajet ne suive une orbite qui fasse sens, qui ait un lieu où se faire, où être. La ligne ou translation rectiligne est infiniment divisible en graines, dont les rencontres hasardeuses voient naître des images étranges et contradictoires.

Au sujet de ces infimes particules on peut citer ici à nouveau ce vers de Lear: "Crack Nature's mould, all *germens* spill at once". Il s'agit donc d'éparpiller en tout sens les semences. C'est l'espace de la dispersion qui s'est généralisé. Ainsi du nuage changeant décrit par Antoine, "a vapour sometime". Le visible est décomposable en points infimes sur les courants pour donner non lieu mais espace à des images troubles (« vapour »), à des temps incertains (« sometime »).

Si l'on a eu l'occasion de citer Serres dans son étude sur Lucrèce c'est en partie que le mode de création atomiste apparaît en filigrane derrière le texte shakespearien:

Soit donc le chaos-nuage, la *turba*, le combat orageux des atomes. Le trouble chaotique ou la perturbation est un espace vide, sans borne, traversé de mouvements, de chocs, d'intervalles, de voies et de poids, distribués au hasard, sans conjonctions, disséminés, opposés, disjoints. L'épicurien retrouve Empédocle : la mêlée, la guerre, la Haine.¹²

On retrouve ici en un écho troublant le thème de la guerre et du conflit, le mouvement, le hasard, trois termes opératoires dans l'étude

¹² Michel Serres, *op. cit.*, p.41

"Champs du visible: horizons du voir "

de l'optique shakespearienne. À relire le texte du *De Natura Rerum*, on entend également bien des résonances familières. Je cite par exemple:

Il existe donc un espace, une immense étendue que les éclairs de la foudre pourraient traverser pendant l'éternelle durée des âges sans en atteindre le terme et sans que la distance restant à franchir fût jamais diminuée. Tant il est vrai que partout s'ouvre aux choses un immense espace sans limites qui se prolonge en tous sens. [...] Ce n'est certes pas en vertu d'un dessein arrêté et par raison clairvoyante, que les premiers principes des choses sont venus prendre chacun leur place.¹³

Il apparaît important de retracer brièvement ici les soubresauts de l'atomisme dans l'Angleterre de Shakespeare. La première impression du *De Rerum Natura* remonte à 1473, cependant aucune traduction en langue vernaculaire n'est établie au cours du 16^e siècle. Au Moyen Âge, quelques copies du texte circulent, et c'est Poggio Bracciolini (1380-1459), l'un des premiers promoteurs des "anciens" en Italie, qui redécouvre l'un des manuscrits du *De Rerum Natura* au cours de ses recherches qui le menèrent au cœur de différents monastères italiens. Avant même la diffusion de ce texte, l'atomisme avait déjà connu une sorte de réhabilitation à travers l'œuvre de Nicolas de Cuse (1401-1464). Ce dernier, dont on a retenu le principe de la *coincidentia oppositorum*, éclaire aussi, indirectement au moins, le principe fondateur de la contradiction chez Shakespeare. Plus près de la période qui nous intéresse on peut citer Fracastoro (1478-1553), qui s'inspire nettement, pour son *De Contagionibus* (1555), de la théorie de la contamination par graines ou particules développée par Lucrèce¹⁴. Mais on considère en général que l'atomisme n'affecte qu'assez peu l'Angleterre avant 1600. Et pourtant on retrouve chez plusieurs auteurs une nette influence qui laisse penser que Lucrèce aurait été assez populaire. Montaigne par exemple, dont on sait que Shakespeare connaît les *Essais*, mentionne le nom du philosophe plus d'une centaine de fois, ainsi que qu'en témoigne la traduction de Florio (1603). Bacon et Burton font également allusion, bien que

¹³ Lucrèce, *De la Nature*, trad. Henri Clouard, Paris : GF Flammarion, 1964, *Livre Premier*, p. 44.

¹⁴"In his [Fracastoro's] *De Contagionibus*, in dealing with infection by means of fomites [...] he supposes the existence of minute invisible particles which convey the infection. These can lurk in the recesses of a porous substance. To them he applies the term *semina*. In the *De Rerum Natura* there are in fact actual references to seeds that are helpful to life, and seeds which can cause disease and death" (G.B. Stones, "The atomic view of matter in the XVth, XVIth and XVIIth centuries", *Isis*, 10, 1 (1928): 445-465.

moins fréquemment, à Lucrèce. L'exemple le plus parlant demeure tout de même Spenser, qui, au Chant X du livre IV de *The Faërie Queene*, paraphrase l'ouverture du texte lucrétien et son "invocation à Vénus"¹⁵ Ainsi Spenser avait-il eu sans nul doute accès au texte latin. Mais on peut imaginer que la pensée de Lucrèce n'était pas inconnue pour autant de ceux qui ne l'auraient pas lu dans la mesure où l'atomisme et ses philosophes apparaissent de façon récurrente dans les textes d'Aristote, ainsi que dans les traités de médecine grecque, ou encore dans l'averroïsme. Par conséquent, même si le texte de Lucrèce n'était pas encore accessible à l'époque élisabéthaine, on peut néanmoins affirmer que les grandes lignes de force de sa philosophie sont présentes bien qu'indirectement dans de multiples sources. C'est en tous cas ce qui transparaît lorsqu'on se penche sur les plusieurs instances où il semble possible d'établir une lecture matérialiste de passages du corpus shakespearien. Car même si l'on ne peut prouver que Shakespeare connaissait le *De Rerum Natura*, il paraît plausible de poser qu'il aurait assimilé certains aspects de cette philosophie à la lecture d'une des nombreuses sources qui en font mention. C'est ainsi que sont généralement interprétés les vers de Vincentio à Claudio dans *Measure for Measure* où le premier explique au second que son existence repose "on many a thousand grains that issue out of dust"¹⁶. La réplique de Macbeth aux sorcières, à la première scène de l'acte IV, est également parfois considérée comme un écho des thèses lucrétienues:

Though castles topple on their warders' heads;
 Though palaces and pyramids do slope
 Their heads to their foundations; though the treasure
 Of nature's germens tumble all together,
 Even till destruction sicken, - answer me
 To what I ask you... (*Macbeth*, IV, i, 58-60)

Il est d'ailleurs frappant, dans ce passage, de retrouver une fois encore l'image d'une pyramide et d'un palais qui s'effondrent. Là

¹⁵ *The Faërie Queene*: "Great Venus, Queene of Beautie and Grace, / The joy of Gods and men, that under sky / Doest fayrest shine, and most adorne they place, / That with thy smiling looke doest pacifie / The raging seas, and makst the stormes to flie ; / [...] / Then doe the salvage beasts begin to play / Their pleasant friskes, and and loath their wonted food, / The Lyons rore, the Tygres loudly bray, / The ragin Buls rebellow through the wood, / And breaking forth, dare tempt the deepest flood, / To come where thou doest draw them with desire: / So all things else, that nourish vitall blood, Soone as with fury thou doest them inspire, / In generation seeke to quench their inward fire", X, IV, str. 44-47.

¹⁶ *Measure for Measure*, III, ii, 21-22.

"Champs du visible: horizons du voir "

encore les architectures ou constructions visibles se voient disséminées, évaporées.

Mais revenons à Lucrèce. L'idée d'un "espace sans limite" et sans "dessein arrêté" semble bien décrire, en ce qu'il invalide la possibilité de la description, le phénomène optique tel qu'il apparaît dans nos deux pièces. C'est ce dessein manquant qui fait qu'il n'est de vision chez Shakespeare que de vision en acte, en théâtre, et qui explique que l'expérience du voir échappe à toute pratique *expérimentale* de l'optique au sens où elle serait descriptive et donc limitative. C'est d'*expérientiel* qu'il s'agit. D'où encore, en écho, comme les prémisses d'une phénoménologie. Cléopâtre aspire, elle aussi, à cet au-delà de la représentation dans les vers qui suivent l'annonce de la mort d'Antoine :

But if there be nor ever were one such,
It's past the size of dreaming. Nature wants stuff
To vie strange forms with fancy, yet t' imagine
An Antony were Nature's piece against fancy,
Condemning shadows quite. (V, 2, 95-99)

La vision d'Antoine se situe au-delà de l'ombre, nulle description n'en est possible. L'horizon de la représentation est lui aussi repoussé jusqu'aux marges de l'invisible, marges ou interférences du champ optique qui finissent par envahir, comme le fleuve, toute la perspective. Et ce à tel point que c'est le hors champ qui prend le pas sur le champ visuel. La porosité des frontières signalent là encore l'inanité du concept d'extrémité et donc de lieu dans la pensée de l'optique shakespearienne.

Il est difficile de prononcer ces mots sans immédiatement penser à cet autre grand penseur contemporain de l'espace et de l'infini qu'est Giordano Bruno. En anti-aristotélicien farouche, ce dernier n'a eu de cesse, et particulièrement dans ses ouvrages publiés à Londres lors de son passage en Angleterre, de démontrer la nature infinie du monde ainsi que la pluralité des mondes. C'est pour cette raison que l'idée de lieu lui apparaît comme nécessairement fallacieuse. Relisons par exemple *De l'Infini* :

Aristote a défini le lieu, non comme un corps contenant, non comme un certain espace, mais comme une surface de corps contenant, or le

premier, le principal et le plus grand lieu est celui auquel une telle définition convient le moins, et même pas du tout.¹⁷

À ce sujet Régis Lécu, dans son ouvrage sur l'idée de perfection chez Giordano Bruno, apporte un commentaire éclairant:

[L]a raison découvre le lieu comme quelque chose de permanent qui subsiste indépendamment des corps contenus, et doit donc être distingué de leur matière et de leur forme.¹⁸

C'est pur effet de logique et de raison, et non d'expérience, que de croire en une distinction possible. Pour Bruno, comme pour Shakespeare, l'homme immergé de part en part dans le flot de la vicissitude ne peut être artificiellement séparé du cours lui aussi changeant de l'univers. Passage du lieu à l'espace, et de la raison morte à la philosophie naturelle vécue comme expérience.

C'est de cette même façon qu'il faut entendre la critique féroce adressée par le Nolain aux géomètres et autres faiseurs de perspectives dans *Le Banquet des Cendres*, lui aussi publié à Londres:

[I]l appartient aux astronomes de recueillir avec diligence et habileté l'histoire des mouvements célestes; si quelque raison les empêche ensuite de découvrir les vraies causes de ces mouvements, il leur est permis de les remplacer par des fictions et des formulations géométriques qui en permettent le calcul, tant pour le passé que pour l'avenir.¹⁹

Géométrie et fiction c'est tout un, et la perspective ne tient pas, elle s'évapore littéralement à l'épreuve du vitalisme, de la philosophie naturelle de Bruno qui érige la vision en expérience totale:

[C]'est en vain qu'avec leurs arguments ordinaires et spécifiques les tenants de la géométrie et de la perspective iront débattre avec des épicuriens.²⁰

L'optique s'étudie moins qu'elle ne se vit, elle se dit moins qu'elle ne se vit, en une expérience qui rend toute représentation

¹⁷ Giordano Bruno, *L'Infini, l'Univers et les Mondes*, trad., présentation et annotations par Bertrand Levergeois, Berg International, Paris : 1987, premier dialogue.

¹⁸ Régis Lécu, *L'Idée de Perfection chez Giordano Bruno*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 53.

¹⁹ Giordano Bruno, *Le Banquet des Cendres*, traduit et présenté par Yves Hersant, Editions de l'Eclat, Nîmes : 1998, 2^{ème} édition 2002, premier dialogue.

²⁰ *Ibid.*

"Champs du visible: horizons du voir "

caduque. Au moment de la saisir le géomètre perd de vue l'espace infini de l'optique auquel on ne saurait assigner de fins ni de marges. Bruno insère d'ailleurs dans son récit une bien curieuse anecdote censée reproduire le parcours des invités jusqu'au fameux banquet des cendres qui donne son titre à l'ouvrage et qui est construit sur les cendres d'un autre banquet, celui du Platon du *Timée* et ses triangles élémentaires trop ordonnés pour la vision fertile et foisonnante du Nolain. Le trajet qui mène les convives au banquet, donc, est par bien des aspects métaphore du voyage de l'influence au long des vicissitudes du regard. Après avoir traversé un fleuve aux aspects stygiens, le Nolain, entouré de ses amis aborde à un rivage spectral et obscur:

Nous avançons ainsi, moins dans l'espace que dans le temps, et nous venions de dépasser le lieu qu'on appelle le *Temple*. [...] Alors le Nolain, qui plus que nous a l'expérience de l'étude et des écoles, dit: « je crois apercevoir un passage dans cette souille; suivez moi. » Il n'avait pas fini sa phrase, que le voilà si bien planté lui-même dans cette boue qu'il ne pouvait plus en sortir les jambes; et c'est ainsi, en nous prêtant mutuellement secours, que nous nous enfonçâmes là-dedans, espérant la fin prochaine de notre purgatoire. Mais un sort injuste et cruel nous fit plonger, lui et nous, nous et lui, dans une sente vaseuse qui aboutissait de part et d'autre à de hautes murailles [...]. Et comme il n'y avait pas la moindre lumière pour nous guider, nous ne pouvions distinguer le chemin parcouru de celui qui restait à parcourir. En espérant à chaque pas la fin de nos maux, en fendant sans cesse la boue liquide, nous pénétrions jusqu'aux genoux dans le profond et ténébreux Averno. Et comme les yeux ne servaient à rien, les pieds suivaient les pieds à l'aveuglette, la cécité guidant la cécité dans la plus grande confusion. [...] Nous avançons résolument de flaque en flaque, à travers les profondeurs marines de cette boue liquide, dont le flux se déplaçait du fond de la Tamise vers ses bords. [...] Comme l'aveugle tragique d'Epicuro, nous en avons tous pris notre parti:

Où qu'un fatal destin aveuglément m'emporte,
Il me faut aller seul, guidé par mes seuls pas;
Renonce à la pitié qui t'offrait mon escorte.²¹

Tout cela pour finalement s'apercevoir qu'ils se trouvaient à vingt-deux pas seulement de l'endroit cherché, et, je cite encore, « tout près de la maison du Nolain ». C'est au cœur du lieu connu, au seuil de la demeure du Nolain que s'ouvre un espace inédit, invisible jusque là et demeuré dans l'obscurité. De cet espace, le narrateur nous apprend qu'il appartient aux aveugles et qu'il est boueux, et liquide. Les

²¹ *Ibid.*, deuxième dialogue.

personnages doivent « plonger » en ses profondeurs obscures, accepter de se perdre pour accéder à cet au-delà, à ce banquet où leur sera révélé, en partie, sans qu'ils puissent le voir, l'infini du visible. Et ces eaux ne sont pas stagnantes, puisque le « flux se déplace ». Ainsi peut-on comprendre la phrase initiale « nous avançons moins dans l'espace que dans le temps ».

Tout est mû par cette force ambivalente qui ouvre les yeux avant de les arracher avec violence et cette même force n'est pas spatialisable en un lieu, trop agie qu'elle est par le temps. Seule la mort, en assignant un terme au temps de l'individu, arrête la perception et permet la représentation. Ce n'est qu'après le suicide d'Antoine que les sentinelles pourront dire « And Time is at its period »²². Ce n'est qu'en envisageant sa mort toute proche, une fois prise la décision de mettre fin à sa vie, que Cléopâtre pourra dire « I am marble constant »²³. De leur vivant en revanche Antoine comme Cléopâtre refusent toute perspective stable sur leur être puisqu'elle reviendrait à la mort de leur être essentiellement mouvant. L'optique ou la perspective où voir et mettre en scène les êtres des pièces doit reprendre le mouvement ontologique des métamorphoses, sans jamais céder à la tentation de la fixation. Elle est destinée à n'être que temporaire, tournée vers l'ailleurs, autant que vers l'après. Le parallèle est flagrant entre les deux passages suivants. Nous avons d'une part Antoine qui demande à Eros:

Eros,
Wouldst thou be windowed in great Rome and see
Thy master thus with pleached arms, bending down
His corrigible neck. (IV, 14, 71-74)

Ce à quoi Eros répond « I would not see it ».

Et plus tard dans la pièce Cléopâtre quant à elle, s'adressant à Iras, déclare:

Thou an Egyptian puppet shall be shown
In Rome as well as I. Mechanic slaves
With greasy aprons, rules, and hammers shall
Uplift us to the view. (V, 2, 207-210)

Et Iras de répondre « I shall not see it ». Dans les deux cas il s'agit de refuser toute fermeture du champ optique: Antoine résiste à la

²² *Antony and Cleopatra*, IV, 14, 109

²³ *Ibid*, V, 2, 239.

"Champs du visible: horizons du voir "

menace d'être « windowed », pris dans l'encadrement d'une fenêtre où il se verrait confiné. Cléopâtre quant à elle exprime son dégoût de ses esclaves mécaniciens, asservis par l'art mécaniques et munis de règles et de marteaux, « rules and hammers », prêts à la figer dans une matière solide, et stable, à lui assigner une place, un lieu où la donner en pâture au regard des Romains. Les réponses d'Eros et d'Iras sont sans appel: « I would not see it », « I shall not see it ». Refus et peut-être même impossibilité de voir se figer en une vision perspective l'infinie variété ontologique de ces êtres en devenir.

*

Pour tenter de voir, sans fausser la représentation des êtres et du monde shakespearien, il faut admettre que toute perspective naissante est immédiatement vouée à l'inanité. Comme les champs métaphores de la vision d'où surgissent des fruits aussitôt inondés et ensevelis sous les flots, le champ visuel donne à voir mais, dans le même moment, ouvre à ses lacunes et à ses marges, à ses hors champs.

Même s'il reste encore à établir les fondations possibles d'un rapprochement entre Shakespeare et Bruno, même si cela a été documenté largement notamment au sujet de *Hamlet* par Hilary Gatti entre autres qui recense tous les articles explorant les liens entre les deux, ces deux penseurs de la liberté et de l'anti-géométrie ont bien des points en commun et notamment sans doute au travers des reflux atomistes. En ce qui concerne l'accent porté sur la philosophie naturelle, presque issue d'un vitalisme plus ancien, tous deux se rejoignent en tous cas dans l'absence d'architecture stable. À la physique, aux mathématiques ou à la géométrie, Bruno comme Shakespeare préfèrent le mouvement plus proche de l'expérience de la biologie. Ainsi la représentation la plus juste de l'optique shakespearienne convoquerait-elle des mouvements plus que des cadres, des battements de cils et des intermittences plus que des rayons éclairés et stables. Alors de l'optique chez Shakespeare, on pourrait dire, comme Michel Jeanneret de l'astronomie brunienne, qu'elle « observe moins des structures que des énergies, [...] relève moins des mathématiques que de la biologie »²⁴

²⁴ Michel Jeanneret, *Perpetuum Mobil Mobile : Métamorphoses des Corps et des Œuvres de Vinci à Montaigne* (1981), Paris : Macula, Collection Argô, 1997, p .57.

Textes de Référence:**Aristote :**

De Generatione et Corruptione, traduction. J. Tricot, Vrin, Paris : 1951.

Bruno, Giordano :

- *Le Banquet des Cendres*, traduit et présenté par Yves Hersant, Éditions de l'Eclat, Nîmes : 1998, 2^{ème} édition 2002.

- *L'Infini, l'Univers et les Mondes*, traduction, présentation et annotations par Bertrand Levergeois, Berg International, Paris : 1987.

Lucrèce :

De La Nature, Paris : GF – Flammarion, 1964.

Shakespeare, William :

- *King Lear*, The Arden Shakespeare, ed. by Kenneth Muir (Methuen, 1971) reprinted by Routledge, London: 1990.

- *Antony and Cleopatra*, The Arden Shakespeare, ed. by John Wilder, Londres: Routledge, 1995

Eclairages:

- **Bloom**, Harold, *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*, Second Edition, Oxford: Oxford University Press, 1997.

- **Crombie**, A.C., *Robert Grosseteste and The Origins of Experimental Science 1100-1700*, Oxford : Clarendon Press, 1953.

- **Hamou**, Philippe, *L'Art et la science du regard de la Renaissance à l'Age Classique*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1995.

- **Jeanneret**, Michel, *Perpetuum Mobile : Métamorphoses des Corps et des Œuvres de Vinci à Montaigne*, (1981), Paris : Macula, Collection Argô, 1997.

- **Jones-Davies**, Marie-Thérèse, édition bilingue de *King Lear* (trad. Jean Malaplate), Paris : José Corti, 1993.

- **Lécu Régis**, *L'Idée de Perfection chez Giordano Bruno*, L'Harmattan, Paris : 2003

- **Serres** Michel, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrece, Fleuves et turbulences*, Paris : Editions de Minuit, 1977.

- **Spencer**, T.J.B., "Lucretius and the Scientific poem in English" in *Lucretius* ed. Par Donald D. Dudley, Londres : Routledge and Kegan, 1965, pp. 131-164.

- **Stones**, G.B., "The Atomic view of Matter in the XVth, XVIth and XVIIth centuries", *Isis*, 10, 1 (1928) pp. 445-465.

- **Védrine**, Hélène, *La Conception de la Nature chez Giordano Bruno*, Paris : Vrin, 1967.