Sur la précipitation Shakespeare

Jean Delabroy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/1065>

DOI : 10.4000/elh.1065

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2016

Pagination : 99-107

ISBN : 978-2-271-09325-7

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Jean Delabroy, « Sur la précipitation Shakespeare », *Écrire l'histoire* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/1065> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.1065>

Sur la précipitation Shakespeare

« Dispatch! Go! Go! »

Richard III

Dépêchons! Dépêchons!

Dans le premier Shakespeare, il y a certainement quelque chose qui, pour le spectateur, parle de cette chose trouble et troublante, l'accélération de l'histoire. Ou tout au moins, d'une accélération *mise* à l'histoire – ce qui n'est pas sans rapport, puisque cette formulation est en somme une version cousine, à défaut d'être conforme, du cliché souvent utilisé, mais ce qui n'est pas non plus sans équivoque, puisque la différence entre les formules renvoie à un écart entre conceptions riche de problèmes.

Dans un cas, on exprime, qu'on le veuille ou non, qu'on l'entende ou non, que l'histoire n'est pas seulement le lieu de l'augmentation, ressentie ou constatée, de sa propre vitesse, mais qu'elle en est énigmatiquement l'auteur, c'est ainsi qu'une expérience qui fait compte rendu d'elle-même par l'usage de ce cliché glisse, exprès ou inconsciemment, de la perception d'un phénomène à son accélération. Dans l'autre cas, on désigne dans l'histoire une modification, sinon de son état, au moins de son allure, qui serait produite par un facteur intervenant sur elle. S'il y a entre accélération endogène et accélération exogène une évidente différence d'interprétation,

encore faut-il faire leur part aux points de tangence qu'il est possible de trouver entre elles. C'est toute la richesse problématique de cette hypothèse d'un rythme de l'histoire, dont on ne sait s'il est objectif ou subjectif, s'il est action ou passion, bonheur ou malheur, nouveau ou incessant, chance ou catastrophe, essence ou existence, nature ou concept, mesure ou fantasme, etc.

L'œuvre de Shakespeare s'est faite la scène même de ces hésitations, jusqu'à leurs conséquences, vitales, sur l'humanité. Elle n'a pas réponse à tout, bien entendu, de ce motif de l'accélération, mais elle a question à tout de son instabilité philosophique. Il est donc intéressant de partir de cette double remarque que l'accélération domine la première série des chroniques historiques de Shakespeare (les trois *Henri VI* et *Richard III*), mais qu'elle a un agent, dont c'est même la stratégie. Cet agent, c'est Richard Gloucester, dans la pièce qui n'est précisément pas éponyme, puisqu'elle choisit par le titre d'être plutôt éponyme du nom qui symbolise son besoin organique, son calcul historique, sa réalisation politique: de ce « Richard III » que n'est pas encore le porc-épic du début, mais qu'il peut ni ne veut tarder à devenir, qu'il vise en

avant de lui-même comme son unique mire, et qu'il entend rejoindre, non pas par accomplissement de son identité initiale, mais en une mutation susceptible à la fois d'achever et d'abolir celle-ci. À cette mutation, un seul moyen, la vitesse.

Le célèbre *Now*, qui scande le début de la pièce en la mettant sous état d'urgence, remâche avec une énergie lugubre la raison pour laquelle il faut au protagoniste trouver encore, augmenter toujours, la vitesse de son action sur l'histoire. Richard Gloucester est en effet le perdant de la victoire même des York. Paradoxe intime, même secret, qui sert de moteur au cours forcené que prennent les événements. Car *maintenant*, un maintenant tout près de devenir un *désormais*, se dessine, comme jamais depuis combien de temps, la possibilité de suspendre le fracas de la guerre, avec les cadences infernales de ses batailles, au profit de la longue paix durable, c'est-à-dire du ralentissement, de l'amollissement, de l'alanguissement – ronde des danses, boucle des musiques, frappe des étreintes. Probabilité d'une *vie* retrouvée au bout des années recrues de morts, qui serait récompense à tout autre qu'à celui qui, de naissance, en est interdit.

La vitesse impulsée par Richard, celle dans laquelle il jette toutes et tous autour de lui, n'a de sens qu'en rapport à l'imminence de l'entropie, elle est injectée à une histoire en train d'arrêter le temps. Stratégiquement parlant, il n'y a rien qu'une pure alternative : ou ce sera rien ou ce sera tout, ou ce sera le disgracié ou ce sera le souverain, ou ce sera l'armistice délétère ou ce sera l'accélération jubilatoire. Pas de halte, pas de demi-mesure, pas de compromis. Seule une course folle enchaînant les tueries jugées utiles peut dégager l'histoire de sa panne, réputée

fortunée par tous mais jugée méprisable par le seul infortuné, et rendre son flux à l'impétuosité, au moins jusqu'à ce point où on ne pourra plus dire que c'est York qui sort vainqueur contre Lancastre de la guerre civile, mais où on devra dire que c'est Richard qui sort vainqueur seul contre tous les York de la guerre intestine qu'une fois la guerre civile finie, il fomenté et presse.

Tactiquement, il faut compter avec le diagnostic, extra-lucide et ébloui, que fait Richard Gloucester à propos de l'accélération. Si l'ennemi de sa mutation, c'est en effet la lenteur, c'est parce que la lenteur est rythme décéléré, et surtout décélérant, propice à tous les empêchements qui peuvent être mis aux actes qui lui sont nécessaires, et qui se nomment ressassement (de la douleur, de la vindicte), contorsion (de la rhétorique, de la tractation), revendication (de l'intérêt, de la nature). Toutes sortes d'arguties qui trouveraient dans la lenteur ce dont elles ont besoin : du temps, juste du temps, de quoi développer leur cause, un moratoire où engluier l'intensité, la virulence du processus de mort. Que Clarence commence seulement à plaider, Buckingham seulement à réclamer, les enfants de la Tour seulement à apparaître, et c'en serait fini de l'élan léthal qui les cherche. Aussi faut-il dans l'accélération même accélérer encore. Pas seulement tuer (Clarence, Buckingham, les enfants d'Édouard), mais tuer immédiatement. Couper court au soi-disant dû, au droit réel ou supposé que demande la pitié, au nom de la foi, ou le contrat, au nom de la parole donnée, ou la nature, au nom de l'irradiante beauté. Prendre de vitesse toutes ces concrétions idéologiques, kystes obscènes, susceptibles de s'écouler en discours aptes à troubler, si

falsifiés qu'ils puissent être: le discours du prochain, ou celui de l'honneur, ou celui du sacré. Tout ce qui recompose la place de la personne en un être quelconque (jeune, vieux, homme, femme, enfant), quand le meurtre a besoin qu'il n'y ait plus de sujet face à lui, afin qu'il n'y ait plus de délai à supporter entre la décision et l'acte. L'acte curieusement est chose fragile (le loyal, le faible Macbeth n'y coupera pas), du moment qu'il peut y avoir encore quelqu'un dans le corps à tuer qui trouverait le temps d'apparaître, les moyens de se manifester, mots, gestes, signes. Aussi faut-il protéger cet acte, et la seule protection qui lui aille est la vitesse qu'on peut lui conférer, comme capacité de forcer les défenses où un acte risque sa diminution.

Richard prévient les exécutants de la ressource spéciale dont dispose son frère, ce plaideur méandreux, qui va les faire douter du crime qu'ils sont payés pour commettre. Celui qui tue fait bien de se méfier, à preuve le candidat au massacre de la Tour de Londres, qui pourtant ne peut pas prendre de vitesse l'innocence de ses victimes, parce que aucune vitesse ne peut aller plus vite que celle de la Lumière, ne peut court-circuiter la persistance rétinienne du sacré *post mortem*, quand l'horreur perpétrée libère la présence spectrale de l'au-delà. Richard, le puceau du politique et de l'humain, a tout découvert, et compris, de la vertu de l'accélération, dans le laboratoire à quoi lui sert la rencontre, à tous points de vue inaugurale, d'Anne. Casser le cercle magique que les imprécations font à Anne, jeter dans ce cercle son corps dénudé, son désir (fictif) cru, prendre au mot les mots, entendre dans l'exécration la jouissance, laisser l'exécration et prendre la jouissance,

faire de son torse une surface où elle puisse rebondir jusqu'à la bouche de celle qui maudissait et qui finit par agréer. L'accélération de Richard face à Anne, c'est sa révélation, son hilarité, c'est aussi sa légende (et Al Pacino, dans son *Looking for Richard* (1996), a magnifiquement placé cette *première fois* au cœur de sa « recherche » du personnage), fabrique de l'impersonnel au moment et au lieu les plus impossibles, dans le temps cérémoniel du deuil et dans l'intimité secrète du sexe.

Rien pour plaire, tout pour gagner, ce qu'il y a de vraiment *unnatural* dans le monstre, c'est sa vitesse: boiteux, bossu, manchot, il balance son corps, qui ne lui sert à rien sauf dans une inimaginable projection, vers l'avant. Mais ironiquement, l'angle mort de cette histoire en accéléré que conçoit et exécute Richard Gloucester en vue de sa mutation en Richard III, c'est la question de la fin du process. Il y a une aporie au moins de cette vitesse-là, mais peut-être de la vitesse en soi, qui apparaît à la scène du sacre, quand elle va triompher, au moment même où tout va finir – mais elle? Car il serait possible, enfin, il serait même imaginable que ce soit nécessaire, que la précipitation expresse, mise par Richard à la fois à chacune des lignes d'action définies et au plan d'ensemble qui les rassemble et qui leur commande, finisse par dégager une durée stabilisée autour et au profit du souverain, encerclant, maintenant tout et tous dans un ordre nouveau. Mais cette idée d'une productivité de l'accélération, ressemblant comme sa sœur à l'entropie haïssable du début, ne prend pas acte, ce qui disloque l'ambition du monstre tout en confirmant sa haine de l'immobilité. Au moment même où se profile, comme

un possible de cette histoire folle, la sortie du rythme infernal propre à la guerre civile qui a prévalu tout au long des trois parties d'*Henri VI* jusqu'à ce couronnement dans *Richard III* inclus, c'est l'impossibilité de cette sortie, au contraire, que l'imminence de la fin rend explicite. Aucun plateau énergétique, si l'on peut s'exprimer ainsi, n'est atteint au bout de l'accélération, aucune efficacité historique, aucune transformation politique ne sont libérées durablement par le temps violenté auquel a recouru la conquête de Richard. En sorte que le *climax* de *Richard III* poste le spectateur inconfortablement à mi-chemin de deux modélisations possibles, de même que le personnage arrive à un point équidistant de l'archaïque de la violence perpétuée en elle-même et du futur de la violence muée en gestion. On dirait que deux interprétations sont ici en concurrence et conflagration: l'ancien schème philosophique qui pense l'histoire selon son cycle de grandeur et décadence, qui fait finalement retour comme une sanction dans l'impuissance du roi à occuper sa fonction, et une nouvelle conception physique de l'histoire, qui cherche à la penser comme ensemble instable de forces à l'œuvre dans un espace donné, que la puissance d'accélération du prétendant à bouleverser par accélération les ordres et les attentes semblait d'abord avoir confirmée. Il y a comme un pressentiment, mais refoulé. Le process de chute commence quand s'achève le process d'ascension, il impose d'identifier la mortalité en histoire à cette incapacité de la vitesse à produire par elle-même et hors d'elle-même un autre rythme que le sien, et même plus exactement l'autre de son propre rythme. Il n'y a plus de productivité possible à l'intérieur du

temps essoré par la vitesse, de l'espace équilibré par le meurtre. C'est une fois que tout sera exsangue qu'un re-départ pour un espace-temps absolument différent pourra éventuellement advenir (où on reconnaît le *story-telling* Tudor, sans qu'il soit question, bien sûr, de réduire la vision de Shakespeare à sa simple mise en images!).

La première Tétralogie, selon le terme commode souvent employé, correspondrait ainsi à un état mêlé, transitionnel peut-être, de la question de l'accélération de l'histoire, mais dans son travail pour explorer le «fond de l'œil» de l'Angleterre contemporaine perdure, insiste encore pour l'essentiel, une sorte de temps médiéval chaotique. On peut parler malgré tout d'accélération, mais ce n'est pas au sens rigoureux où l'histoire y serait allée plus vite qu'à une époque antérieure, mais plutôt pour désigner une impression de frénésie des actes et événements, de rythmique cyclonique, celle d'une histoire tournant si vite sur elle-même, en un *vortex* sanglant, qu'il n'y a plus à l'infini que la reproduction du même (c'est la litanie fameuse des reines: J'avais un Édouard... Tu avais un Édouard...). Il y a un vertige de la vitesse se perpétuant dans un cataclysme. La reconstitution historique, telle que donnée sur le *pageant* primitif de Shakespeare, mobilise implicitement toujours l'allégorie du temps destructeur de toutes choses, *Tempus edax*, produit une image de la dévoration saturnienne – comme si le «Moyen Âge», cette époque, était le nom moins d'une réalité que d'un fantasme, d'une essence indépassable de l'histoire, qui serait figurée par cette vitesse oxymorique, «explosante fixe», qui bloquerait l'interprétation de l'histoire sur sa permanence

comme nature, tout en y reconnaissant l'accélération comme mode.

Mais dès lors que Shakespeare remonte le cours du temps passé pour une seconde Tétralogie (la série de *Richard II*, des deux *Henri IV*, et d'*Henri V*), un nouvel ensemble de chroniques qui saute de la basse préhistoire (celle qui est la plus proche du contemporain) à la haute préhistoire (celle qui est au plus loin vers l'amont), c'est comme s'il commençait un travail analytique, en cherchant à dégager une étiologie de cet accéléré médusant, une dernière fois incarné aux portes du siècle dans le monstre Richard III. Rechercher l'origine de ce changement de rythme, c'est reconnaître la nécessité de mettre en question l'idée même d'essence de l'histoire. Peut-on penser l'histoire autrement que sous l'espèce de cette accélération macabre qui a siphonné et vendangé tout l'humain à une vitesse pour ainsi dire infigurable ?

Richard II est donc appelé à succéder (théâtralement) à Richard III, par contiguïté étroite de numéro et par écart maximum de temps, puisque c'est sauter de la fin au commencement de l'interminable conflit qui a défait l'Angleterre.

Où ça a commencé ? Quand ça a commencé ? Et d'abord, qu'est-ce qui a commencé ?

C'est déjà fait quand la pièce commence pour le spectateur. Il s'est passé quelque chose d'obscur, que tout le monde sait sans savoir, tait sans taire. De l'autre côté du Channel, à Calais, il s'est produit un événement, qui aurait dû rester enfoui là-bas, mais qui au contraire fait retour sur le sol anglais, migre jusque dans la cour, hante le pouvoir et le décompose. Le secret de Calais est virulent par l'effet même de ce demi-jour. C'est le fait du roi si cette action,

qu'il a voulue sans l'assumer, explose la saga Plantagenet, sépare les clans, oppose les roses, fait choir la légitimité et la succession, descendues de l'absolu du droit monarchique où elles se perpétuaient indiscutées, dans « l'enfer des discussions » (comme se souviendra Balzac).

Le récit de *Richard II* se propose donc comme suit : se serait ouvert, après la grande ère bénie et dans le grand champ sacré de l'Angleterre, ce paradis couvé par Dieu, le temps frénétique de l'abus et du putsch, du vol et du dol, de la répression et de la rébellion. Temps où chaque effort, jusqu'à la réquisition tentée par le roi de Dieu soi-même, fait pour empêcher l'emballement de l'histoire ne fait que fouetter davantage son accélération. Toujours plus fort, toujours plus haut, toujours plus loin, c'est l'olympiade du désastre.

Dans une telle perspective, le jeu des modélisations, en un sens, n'a pas changé : on peut y voir une entreprise pour trouver le moyen d'une sorte de « collaboration » entre le très ancien et le tout nouveau. Mais, étant entendu que cette collaboration est moins la recherche d'un compromis possible entre deux schémas d'interprétation tenus pour égaux que celle d'un passage éventuel d'un schéma, en perte d'efficacité, à un autre, en gain d'autorité, là où la première Tétralogie faisait ou laissait perdurer pour l'essentiel un essentialisme de l'histoire, la seconde Tétralogie exprime le besoin d'une sortie hors de cet essentialisme.

En un sens, en effet, la faute de Richard II répète la structure du Pêché Originel, elle ne peut pas ne pas être perçue comme émergeant au schéma des schémas, et comme mettant par le

fait l'histoire sous la gouverne de l'événement de la Chute, qui est venu, une fois et pour toutes, couper dans la durée entre l'absence de temps et le temps. Il y a une partie de la vision de Shakespeare, cette partie qui penche au médiéval, qui ne cesse pas d'être active dans la modélisation qu'il s'efforce de dégager de l'histoire. Toujours opérationnelle dans *Richard III*, avec la confirmation d'une essence noire de l'histoire, on la voit encore présente dans *Richard II*, avec l'identification d'une rupture originaire à laquelle rapporter les désastres de cette histoire.

Mais, sous couvert de ce schéma, presque de cet archétype, de la pensée de l'histoire, quelque chose de différent se met à l'œuvre. Avec une difficulté, qui va cependant s'éclairer vite, mais aussi avec des conséquences qui seront de longue portée, puisque ce déplacement de dispositif dans l'herméneutique, conquis dans *Richard II*, ne cessera plus après de fournir les extraordinaires entames dramaturgiques «au couteau» de la plupart des grandes pièces tragiques. Ce qui apparaît en effet, c'est que, à rigoureusement parler, si on veut être fidèle à la «coupe» légendaire de la Faute, on ne peut plus se servir de l'idée d'une accélération de l'histoire. C'est une véritable rupture de pont qui fait passer de l'Avant sans temps au temps sans Avent. Une rupture qui, une fois actée, fait en outre disruption, en ce sens que ses conséquences sont irréversibles et indéfinies, qu'elles se développent en confirmant et en extrémisant la logique neuve d'interprétation qu'elles impliquent.

L'histoire n'accélère pas. Ou il y a l'absence d'histoire – c'est avant, c'est une construction mentale, imaginaire, philosophique, politique, mythique, qui parle

d'ordre, de paix, d'éternité, d'immuabilité, avec à la fois comme condition et comme effet une absence de vitesse. Ou il y a l'histoire – c'est après, c'est une vitesse, qui parle de désordre, de guerre, de mortalité, de mutabilité, avec comme condition et comme effet, une histoire comme informe. C'est la vitesse, et rien d'autre, qui est, qui fait, l'histoire, qui la manifeste, qui l'incarne, cette histoire qu'il est si difficile, si cruel, si éprouvant, de vivre et d'envisager, tant elle apparaît comme un mascaret monstrueux (c'était le point d'arrivée de *Richard III*, avec la défaite en termes de liberté et d'intelligence d'une pensée tout entière prise dans l'ancienne modélisation). Mais il n'y a pas de vitesse qui accélère, parce que celle qui entre en scène et en travail avec la Faute (aussi bien voit-on que ce scénario n'a pas besoin d'être réel pour être opératoire, il suffit, comme fiction ou comme hypothèse, connues de tous sans être forcément entendues dans leurs conséquences, par l'étiologie qu'il permet, à faire sortir de l'horizon interprétatif et à expulser la cause qui l'a rendu possible), elle est toujours-déjà trop. Elle est trop, du seul fait qu'elle est vitesse, c'est-à-dire change, branle et hasard. La vitesse n'apparaît trop qu'à une pensée qui la refuse, parce qu'elle est encore attachée à une essence de l'histoire qui lui permet justement, mais seulement jusqu'à un certain point, de réduire à des accidents les embardées qui menacent l'aperception apeurée. Sinon, la vitesse ne peut pas ne pas signifier, avec l'injonction incluse de passer de l'autre côté du miroir (des magistrats, mais aussi des politiques, des philosophes), la disparition de l'essence. L'histoire a l'accélération pour stigmaté, non pas en ce qu'elle connaîtrait des changements de rythme

(cela est une question accessoire, cela est une ruse imaginaire, cela n'a d'utilité que pour les représentations que chacun se donne face à l'infigurable pour s'en protéger, pour le cantonner hors de soi), mais parce qu'elle est *arythmie*.

Cela revient à faire endosser au sacré modèle archaïque (le crime fondateur) le nécessaire passage au laïque modèle moderne. Il faudrait finir par comprendre qu'il n'y a pas d'essence de l'histoire (et donc pas de moyen ni de raison de distinguer un peu plus un peu moins de vitesse en quantifiant son rythme), mais seulement cette histoire dont Machiavel a fomenté la révolution, une histoire sans nature éternelle, une histoire comme process sans fin, de même qu'il est en réalité sans commencement.

Aussi bien, passer de la première Tétralogie à la seconde, c'est passer d'une fin à une autre, trouver, en face de l'abîme vertigineux où coule *Richard III*, le contrepoids, l'alternative d'*Henri V*, face au roi-désastre, au roi d'hier, aveuglé de vitesse, engorgé de sang, englouti de répétition, le roi-triomphe, le roi d'aujourd'hui, dessillé par le jeu, débarrassé par l'énergie, libre par l'invention.

Un roi dont on jurerait qu'il était déjà là, dans *Richard II*, pour écouter en catimini la célèbre leçon de jardinage donnée à qui voulait l'entendre par le maître à l'apprenti dans l'enclos du jardin de la reine, sauf qu'elle était parfaitement inaudible pour les vieux et les grands du royaume, à cette époque. Eux, n'ont qu'une chose à reprocher à Richard II, peu importerait sa médiocrité, des rois médiocres il y en a eu d'autres, s'il n'avait pas commis le crime des crimes, celui contre le temps, autrement dit d'avoir, par la faute de Calais, ouvert la porte au désordre, dégonflé la cohésion politique,

ébranlé la charpente métaphysique du temps selon Dieu, et de la nature selon l'Angleterre. Le jardinier au contraire suggère par sa parabole que c'est un vain rêve, et une courte vue, que de penser qu'il y a eu autrefois une nature sage, ordonnée, et puis un jour, quelle fable, un ensauvagement soudain, l'irruption dans l'immobilité de la paix de la vitesse de la guerre. Il y a toujours-déjà cette poussée affolante, gigantesque du vivant, cette croissance vers le haut, vers le large, de chaque plante, chaque arbre, ces surgeons invincibles et incessants, cette anarchie. Avec laquelle faire, contre laquelle agir, de laquelle savoir qu'on ne sera jamais débarrassé. Car c'est le travail même de la nature, ou de l'histoire, elles procèdent semblablement, travail dans la vitesse, formidable, précipité, des choses et des êtres, qui s'impose comme le nouvel horizon de la pensée.

Le génie de Shakespeare est d'avoir identifié comme tel cet *interim* dans lequel il vit et dans lequel il crée et pense. Ce qui n'a l'air de rien, mais c'est un tort de croire cela. On pourrait penser que c'est une conscience à la portée de chacun, sauf que rien n'est moins vrai. Identifier l'interim, endurer l'interim, exploiter l'interim : il faut des forces intellectuelles et morales, et enfin esthétiques, en réalité hors du commun, pour poser ce mot sur le réel où on est situé, puis pour affronter les extrêmes difficultés à se reconnaître dans cet intervalle où l'ancien qui s'en va coexiste avec le nouveau qui se forme, enfin pour surmonter le désarroi et le transformer en invention. C'est comme se servir de l'idéalisme pour en sortir et passer au matérialisme (Marx/Althusser), c'est comme travailler le logocentrisme pour lui faire produire la différence (Rousseau/Derrida),

c'est comme travailler le thomisme pour en dégager une sorte de physique politique (Machiavel/Lefort). Tous *travaux* qui passent par des usages provisoires de notions appelées à devenir caduques, mais qu'on ne peut pas ne pas utiliser, non seulement parce qu'elles sont encore là, en pleine activité, mais parce qu'elles sont les sources, qu'il faut capter, de résurgences à venir, où on ne les reconnaîtra plus mais qu'elles auront contribué à préparer souterrainement. Toutes *œuvres* qui ébranlent le socle des figures dominantes pour les faire accoucher de figurations imminentes.

Tout cela résumé, admirablement, dans l'acte I de *Hamlet*, qui est, alentour 1600, le texte des textes, où le génie shakespearien scénarise pour toujours l'événement disruptif : avant, un jeune étudiant Erasmus, bien nourri, de bonne philosophie, un prince, aussi, au destin écrit à l'avance par le passé. Et il suffit de quoi, on ne sait pas, une rumeur, un pressentiment, une nausée, de l'agitation, des draps puants, un demi-mort, pour qu'à ce jeune homme sans histoire advienne justement l'histoire, avec la disparition de la vérité, avec la cavalcade des morts, avec l'accélération de l'horreur. Une fois le temps *out of joint*, tout s'en ira en pièces selon une vitesse que plus rien ne pourra retenir ni dévoyer. Bien joué, certes, vieille taupe ! Mais ce n'est pas de l'histoire qui a accéléré, c'est l'histoire elle-même qui est apparue, quand on l'avait forclose, quand on n'en avait pas voulu, et lorsqu'elle apparaît après qu'on n'en a pas voulu trop longtemps, elle va vite, « trop », avec une puissance de rature qui ne laisse plus qu'un seul appareil debout, c'est le théâtre lui-même, pour donner à son spectateur l'intelligibilité de cette inintelligibilité (de cet *effet* d'inintelligibilité) qui ravage les

acteurs de ses fables. Le théâtre ne vient pas à l'histoire comme à un thème parmi d'autres. Le théâtre, qui est *drama*, action, a le même air, le même monde, le même âge, il est fait de la même étoffe que l'histoire, en tant qu'elle sort du hors-temps pour nous faire entrer dans le mouvement désordonné du temps. Le théâtre est *trop*, lui aussi, comme la vitesse de l'histoire.

Il n'y a pas que du tragique dans cette reconnaissance, il y a des marges de manœuvre dans l'accéléré, il y a même la condition d'une espèce de joie, dont on se contentera ici de désigner trois exemples, selon trois instances, le personnage, le spectateur, le genre.

Il y a, pour le personnage, l'insupportable jubilation d'augmenter la vitesse de l'histoire d'un crime, une fois qu'elle est enclenchée, et d'y trouver une liberté sans nom. C'est Macbeth, devenant son propre clown, ivre de rire devant ces crimes qui n'appartiennent plus à personne, pas même à lui, surtout pas à lui, peut-être à tout le monde, et qu'il lui revient seulement, à lui le lieutenant parfait, qui y trouve sa dernière mission, d'emporter avec lui dans le noir de la mort – qui a pu voir ce comédien prodigieux, Jean-Quentin Châtelain, dans la mise en scène de Stuart Seide, est sûr d'avoir entrevu Shakespeare soi-même, et ne sera plus jamais quitté par l'hilarité qui secouait le grand vaisseau du théâtre tout au long de cette histoire dont la vitesse semblait n'avoir pas de limite à l'accélération.

Il y a, pour le spectateur, la satisfaction d'être le seul à accéder à la connaissance de la réalité imaginaire de cette accélération, fièvre hallucinatoire dont il voit mourir tous les personnages, sauf son alter ego sur le plateau, Horatio. C'est

comme si l'*anagnôrisis*, par transfert de bénéficiaire, devenait son privilège, à lui spectateur – semblable aux fossoyeurs, assis au bord de la fosse, place à nulle autre pareille, depuis laquelle on accède à l'anamorphose qui se redresse à toute vitesse, qui libère de la misère de l'insu, et qui offre une augmentation unique de soi comme sujet sachant.

Il y a enfin, pour la tragédie, le profond besoin d'un genre *supplémentaire* pour laver l'accélération de son passé de notion-abîme, et qui soit une sorte de cour d'appel où faire comparaître ses drames, prononcer leur relaxe, retourner leurs catastrophes en miraculeuses histoires de salut possible. Les comédies de Shakespeare commencent par

la (presque) fin, quand le pire est sûr et qu'il n'y a plus de ressource pour empêcher son cours inéluctable, mais c'est pour ne pas l'exécuter, et pour imposer au probable destin de mort le moratoire, somptueux de légèreté, de la vie. La joie de (ce n'est pas un hasard) ces jeunes filles, c'est celle du *swift*, de l'euphorie et de la chance que leur procure le fait de jouer, parce qu'elles n'ont pas d'autre choix, plus vite que la musique, d'entrer plus vite que le mal dans la vitesse pour, le dépassant, lui arracher la double survenue de leur survie propre et de la mutation des égarés.

Trois libertés, trois ressaisies, enfants de l'accélération de l'histoire, ne dirait-on pas ?