

Introduction

Pièce maudite pour les Anglais, *Macbeth* est auréolée d'une réputation maléfique. La plupart des acteurs et metteurs en scène anglais refusent ainsi de prononcer son titre, censé porter malheur, et préfèrent l'appeler *The Scottish Play* (la pièce écossaise). Il est vrai que cette tragédie de Shakespeare a quelque chose de terrifiant. Ce n'est pas tant ce qu'elle raconte qui provoque l'effroi – les pièces élisabéthaines sont remplies de meurtres et de sang –, que l'univers cauchemardesque qu'elle parvient à développer. Le mal y apparaît comme une force magnétique qui happe les personnages et plonge le monde dans une nuit sans fin. Cette tragédie occupe ainsi une place tout à fait particulière dans le théâtre shakespearien.

Traiter du thème du mal dans cette pièce, c'est d'abord s'intéresser à ses modes de représentation. En effet, Shakespeare joue avec des représentations archétypales issues aussi bien de l'Antiquité que du folklore, comme l'indique la place importante occupée par la sorcellerie et la magie dans la pièce. Par ce biais, le dramaturge entend poser de façon singulière la question du mal en s'interrogeant sur son essence et ses liens avec la nature humaine : s'agit-il d'une force obscure à laquelle l'homme ne peut résister ? Ou procède-t-il d'un choix ? Loin de proposer un discours univoque, *Macbeth* construit un réseau complexe d'images qui rendent le mal sensible sans jamais lui assigner une nature et une place claires.

Shakespeare et son temps

► William Shakespeare : la vie mal connue d'un poète et d'un dramaturge de génie

▮ Une jeunesse provinciale (1564-1592)

Né en 1564, William Shakespeare grandit à Stratford-upon-Avon dans une famille aisée. Il est l'aîné de quatre garçons. Il a quatre sœurs dont trois meurent en bas âge. Ses premières années se passent, selon toute vraisemblance, au sein d'une famille aisée qui jouit d'une certaine réputation – son père devient maire de Stratford en 1568. Le jeune William suit ses *grammar schools*, cursus scolaire de sept années (commencé à l'âge de huit ans), à Stratford. C'est là qu'il apprend le latin et découvre la culture classique. Des déboires de fortune frappent cependant sa famille à partir de 1570 : en 1578, son père doit cesser son activité de conseiller à la ville, hypothéquer et vendre les terres héritées de sa femme. C'est probablement pour cette raison que William ne poursuit pas ses études à l'université. Mais il est également possible que son père, resté catholique, refuse de voir son fils entrer dans une université gagnée à l'anglicanisme.

Les années 1580-1592 nous sont peu connues. Shakespeare épouse en 1582 Ann Athaway, fille de propriétaires aisés de la région, dont il a une fille, puis des jumeaux. On ne sait s'il reste ensuite auprès de son père. Peut-être travaille-t-il comme précepteur dans la famille catholique de Lord Hoghton, ou débute-t-il comme comédien dans le Lancashire chez ce même lord ou chez le comte de Derby. Toujours est-il qu'il est en contact durant ces années avec le monde du théâtre.

▮ Débuts brillants à Londres (1592-1595)

En 1592, on retrouve la trace de Shakespeare à Londres : son nom est évoqué dans plusieurs chroniques et critiques de l'époque qui en font déjà une des figures émergentes de la scène théâtrale londonienne. S'il est difficile de dater les œuvres théâtrales de Shakespeare, qui ne sont publiées qu'après leur exploitation et n'apparaissent sur aucun journal ou registre de troupe, les spécialistes s'accordent à dire que c'est entre 1590 et 1593 que furent composées sa première tétralogie historique (les trois parties d'*Henry VI* et *Richard III*), sa première tragédie (*Titus Andronicus*), ses premières comédies (*La Mégère apprivoisée*, *La comédie des erreurs*, *Les Deux Gentilshommes de Vérone*).

Il publie également deux longs poèmes narratifs, dont les dates nous sont connues de façon certaine et qui connaissent un vif succès : *Vénus et Adonis* (1593) et *Le Viol de Lucrece* (1594).

En 1594, Shakespeare a rejoint la compagnie du chambellan qui est chargée notamment de l'organisation des cérémonies et des spectacles à la cour. Il y jouera ainsi plus de trente fois durant la dernière décennie du règne d'Élisabeth jusqu'en 1603.

► Succès et reconnaissance de l'homme de théâtre (1595-1616)

William Shakespeare devient à la fois acteur, cogérant et auteur principal de la compagnie du lord chambellan. Dès avant 1598, il devient l'un des huit actionnaires de la troupe, qui se partagent les recettes après déductions des frais. En 1599, il est l'un des cinq auxquels les héritiers de James Burbage, qui fit bâtir en 1576 le premier vrai théâtre de Londres, concèdent la moitié des parts du théâtre du Globe, construit cette année-là à Londres au sud de la Tamise. L'entreprise théâtrale de la troupe du chambellan est florissante, et la compagnie devient rapidement la première troupe du royaume. En 1603, Shakespeare reçoit de Jacques I^{er}, tout juste monté sur le trône, le titre de Comédien du Roi.

Durant toute cette période, il ne cesse d'écrire : des tragédies comme *Roméo et Juliette* (1595), *Jules César* (1599), *Hamlet* (v. 1600), *Othello* (1603-1604), *Macbeth* (1606), *Le Roi Lear* (1606, révisée en 1610), *Antoine et Cléopâtre* (1606-1607), *Coriolan* (1608), une seconde tétralogie historique composée de *Richard II* (1595), *Henry IV 1 et 2* (1596-1598), *Henry V* (1598-1599), des comédies parmi lesquelles *Le Songe d'une nuit d'été* (1595), *Le Marchand de Venise* (1596-1597), *Beaucoup de bruit pour rien* (1598), *Comme il vous plaira* (1599-1600), *La Nuit des rois* (1600), *Troilus et Cressida* (1602). Ses dernières pièces expérimentent des genres hybrides : *Le Conte d'hiver* (1609), *Cymbeline* (1610), *La Tempête* (1611).

Le succès et le statut de dramaturge attitré de la troupe la plus prestigieuse du temps lui permettent de développer son talent en toute liberté tout en lui assurant des revenus confortables. Il acquiert ainsi une grande maison à Stratford, appelée New Palace, en 1597. Il achète aussi des terres à Old Stratford en 1602. Il retourne régulièrement dans sa région d'origine pour des raisons familiales (la mort de son fils en 1596, celle de son père en 1601, celle de sa mère en 1608, le mariage de sa fille aînée en 1607) ou pour s'occuper de ses biens. En 1613, il décide de s'installer définitivement à Stratford en quittant Londres et son activité théâtrale. Il y meurt le 23 avril 1616.

► L'époque élisabéthaine : entre stabilité et renouveau, entre dogmatisme et doute

▮ Contexte politique : les règnes d'Élisabeth I^{re} et de Jacques I^{er}

Shakespeare vit d'abord sous le règne d'Élisabeth I^{re} (1558-1603), puis sous celui de Jacques I^{er} (1603-1625). Cette période se caractérise dans un premier temps par une certaine stabilité politique et une expansion de la puissance anglaise. Élisabeth parvient à consolider la monarchie, mais cette stabilisation passe par une répression souvent violente, notamment des catholiques qui s'opposent à l'anglicanisme voulu par le pouvoir. Elle fait emprisonner, puis exécuter en 1587 Marie Stuart, la catholique reine d'Écosse. Elle déjoue plusieurs complots, parmi lesquels celui du comte d'Essex qui préparait un coup d'État. L'Angleterre connaît une période d'enrichissement et d'expansion maritime et coloniale sans précédent. En 1588, les Anglais détruisent la flotte de l'Invincible Armada espagnole. L'élan conquérant, la victoire et la prospérité nouvelle suscitent un vif sentiment patriotique, dont le théâtre, notamment avec la vogue du drame historique (*chronicle play*), se fait l'écho. Élisabeth meurt sans enfant en 1603. C'est alors le fils de Marie Stuart et l'arrière petit-fils du roi d'Angleterre Henri VII qui est couronné : Jacques I^{er}. Il poursuit la politique engagée par Élisabeth, mais il est confronté à un renouveau de l'opposition. Il échappe ainsi dès la première année de son règne à deux tentatives d'assassinat (conspiration de Bye et *Main Plot*). En 1605, fut déjouée la Conspiration des Poudres, organisée par l'opposition catholique qui tenta de faire exploser le Parlement lorsque le Roi s'y trouvait. Son règne fut marqué par des difficultés financières croissantes, par une lutte constante contre catholiques et puritains, par la question espagnole au cœur de sa politique étrangère (il parvient à signer une paix avec l'Espagne en 1604, mais le maintien de ces bons rapports se révèle ensuite des plus difficiles).

Les pièces historiques et les tragédies de Shakespeare construisent une image à la fois réelle et mythologique de ces luttes pour le pouvoir et des difficultés posées par la question politique. En prenant comme matière aussi bien des faits issus de l'histoire récente (*Henri IV*, *Henri V*, *Richard III*) que de l'histoire ancienne (*Jules César*, *Antoine et Cléopâtre*), piochant dans les chroniques historiques certains faits (comme pour *Macbeth* ou *Le Roi Lear*), il ne cesse d'interroger l'organisation du pouvoir et de proposer à ses contemporains un miroir de leurs propres déficiences et doutes.

► Contexte culturel : tensions entre héritage médiéval et renouveau idéologique

Une pensée de l'ordre et du chaos héritée du Moyen Âge

Le Renaissance, qui naît en Italie dès la deuxième moitié du XV^e siècle, opère un changement idéologique et culturel important. Mais elle n'est pas, contrairement à ce que l'on a pu penser, en rupture totale avec l'époque qui la précède. Beaucoup de modes de représentation et de pensée issus de l'époque médiévale persistent et sont réinterprétés tout au long du XVI^e siècle. Ceci est d'autant plus vrai en Angleterre où le renouveau idéologique et culturel se fit ressentir plus tard que dans d'autres pays européens. L'ère Tudor, qui s'étend du règne d'Henri VIII (1485-1509) à celui d'Élisabeth I^{re} (1559-1603), est ainsi marquée par la persistance de cadres de pensée hérités du Moyen Âge et dont l'œuvre de Shakespeare porte les traces. Les liens très présents dans *Macbeth* entre macrocosme et microcosme, entre ordre cosmique et ordre politique, les représentations qui y sont données des forces du mal, en sont des indices. Ainsi l'ordonnement du monde répond à un ordre compact, hiérarchisé et anthropocentrique et se conçoit au XVI^e siècle comme le reflet d'une harmonie rationnelle universelle que la société des hommes doit s'efforcer d'imiter (dans tous les domaines aussi bien politiques qu'artistiques). Se crée un réseau de correspondances qui permet de penser et de se représenter l'ensemble de la Création, constituant la matière de nombreuses images poétiques et le fondement du raisonnement par analogie, mode de pensée prédominant. Au cœur de cette pensée, le couple macrocosme/microcosme se développe sur trois niveaux, cosmique, sociopolitique et individuel, qui entretiennent entre eux des rapports de correspondances multiples : entre l'univers et le corps social (ordre naturel/ordre social), entre le corps social et le microcosme individuel (ordre social/ordre psychologique), entre l'univers et le microcosme individuel (ordre naturel/ordre psychologique). Tout dérèglement dans une de ces trois sphères a des conséquences sur les deux autres. On retrouve ce mode de pensée et de hiérarchisation dans la conception de l'âme et du corps humains. Le corps humain est ainsi constitué de quatre humeurs liées aux quatre liquides organiques qu'il produit (le sang, la bile, le flegme, l'atrabile ou bile noire) et dont les proportions déterminent un tempérament particulier : sanguin, colérique, flegmatique, mélancolique. Tout déséquilibre de la juste proportion qui doit régner entre ces quatre humeurs entraîne des dérèglements pathologiques chez l'individu. L'âme humaine, quant à elle, est conçue comme une hiérarchie tripartite de raison (dont le siège est le cerveau), de sentiments (le cœur), et d'appétits (l'estomac). Cette hiérarchie est elle aussi soumise à des jeux de tensions qui font de l'homme une créature toujours à mi-chemin entre l'ange et la bête. De tels schémas de pensée jouent bien sûr un rôle déterminant dans la conception du mal telle qu'elle peut apparaître dans *Macbeth*.

Comme l'indique Michèle Vignaux dans *Shakespeare* (Hachette Supérieur, 1998), le théâtre de Shakespeare joue avec ces modes de pensée et tisse « des variations subtiles, complexes, ironiques, subversives, où l'on trouve la réalité du désordre tout autant que l'affirmation de l'ordre [...] » (p. 23). Ces modes de pensée proposent par ailleurs des figures de discours constamment présentes dans l'écriture et dans la langue shakespeariennes : analogie, métaphore, images issues des livres d'emblèmes, réécritures de *topoi* issus aussi bien du Moyen Âge que de l'Antiquité, autant de traits caractéristiques de la littérature de la Renaissance.

Une période d'instabilité, de doute et de remise en question

La fin du XVI^e siècle est marquée par une tension de plus en plus grande entre héritage médiéval et modernité. Apparaît de plus en plus clairement la conscience de temps nouveaux qui mettent l'homme en prise avec des bouleversements que le système de pensée du Moyen Âge ne permettait ni de prévoir ni de voir émerger sans crainte. Plusieurs coups sont portés à l'édifice du monde clos et cohérent tel que l'avait construit l'époque médiévale. Les découvertes de Copernic, publiées en 1543 et poursuivies au tournant des deux siècles par Kepler et Galilée, remettent en question la croyance, fondée par la Bible, en un univers géocentrique et anthropocentrique : la terre et l'homme ne sont plus au centre, ils sont des satellites du soleil. Par ailleurs, la découverte de nouveaux mondes inconnus vient mettre aussi en question les représentations et les systèmes de valeurs établis. Le monde se révélait au moins deux fois plus vaste qu'on ne l'avait pensé. Comme le montre la réflexion de Montaigne dans « Des coches » (*Essais*, III, 6, 1588, traduit en anglais en 1603), la mise au jour d'un monde nouveau, dont la civilisation semble encore balbutiante, poussait les contemporains à envisager la fin prochaine de leur monde et remettait en question l'unité du genre humain : qui sont ces peuples par rapport à la généalogie donnée par la Bible ? Quelle place occupent-ils dans l'ordonnement du monde tel qu'il était conçu jusqu'alors ? On découvre peu à peu d'autres cultures, d'autres organisations sociales et politiques, qui conduisent à un certain relativisme culturel, provoquant en retour un questionnement critique des institutions et des valeurs européennes. Par ailleurs, le développement des sciences expérimentales, sous l'impulsion de Francis Bacon (1561-1626) ou des vertus du doute systématique en philosophie contribue à la multiplication des points de vue et à un effondrement des vérités établies qui structuraient la pensée et l'imaginaire et des systèmes de cohérence religieux et politique mis en place depuis des siècles. La religion chrétienne n'est plus unifiée : catholiques, protestants, anglicans sont en guerre pour des raisons tout autant religieuses que politiques. La politique s'affranchit du modèle de l'harmonie universelle. Les théories de Machiavel (1469-1527) sont particulièrement représentatives de cet affranchissement. Les lois qui régissent l'ordre politique ne sont plus

mises en relation avec un ordre supérieur, universel, qui servirait de modèle. Elles sont instaurées à l'origine par un acte de violence qui impose un ordre pour réguler les conflits qui naturellement opposent les hommes entre eux. Ce n'est qu'ensuite que cet ordre de la force, toujours préférable à la guerre civile, doit se transformer en ordre de la justice. L'évidence politique n'existe plus. Le théâtre de Shakespeare s'inscrit en partie dans cette réflexion caractéristique de l'époque : comment acquérir et conserver le pouvoir ? Comment ce pouvoir peut-il être légitime ?

Finalement, c'est la notion même de sens qui est profondément remise en question. Ainsi le manichéisme, qui jusque-là structurait la vision du monde et donnait un sens à l'action des hommes, semble devenu impossible. Le système d'opposition rigide entre le bien et le mal, entre le salut et la damnation, n'est plus aussi clair. La notion d'individu s'affirme peu à peu, mettant fin à une vision plus ou moins abstraite de l'homme. L'époque à laquelle vit Shakespeare est donc en prise à de profondes mutations idéologiques et culturelles. La société élisabéthaine est tiraillée entre une volonté de renouveau et de modernité et un repli sur elle-même et sur les valeurs établies. Comme le dit Hamlet, « le temps est disloqué » (acte I, scène 5). La conscience d'entrer dans une nouvelle ère plus incertaine, marquée par la relativité et le doute, a des effets profonds sur les esprits de l'époque, où la confusion et la violence se mêlent à un sentiment de responsabilité individuelle. L'une des manifestations les plus évidentes de ce traumatisme subi par les consciences individuelles est la mélancolie, véritable maladie de l'ère élisabéthaine comme le montrent deux célèbres traités de l'époque (*A treatise of Melancholy* de Timothy Bright en 1586, *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton en 1621).

► Le théâtre élisabéthain

► Les influences

L'héritage de la tradition médiévale

Le XVI^e siècle est encore marqué par les formes théâtrales médiévales : Mystères, Moralités, Interludes. Le théâtre n'avait pas de lieu propre et les représentations avaient souvent lieu dans la rue, sur le parvis d'une église ou dans les cours des auberges. La singularité du théâtre anglais tient notamment à l'influence tardive qu'y eut la dramaturgie issue du théâtre antique et pris comme modèle par les humanistes de la Renaissance (notamment en Italie et en France).

Les **Mystères**, formes de théâtre religieux populaire, proposaient de courts drames, constitués en vastes cycles embrassant toute la destinée humaine, de la

Chute à la Rédemption et au Jugement dernier. Ils étaient représentés sur des chars qui proposaient des tableaux vivants se succédant en procession. Ils disparaissent vers le milieu du siècle, la Réforme interdisant les spectacles religieux. Leur influence se sent encore dans le théâtre élisabéthain : découpage des fresques censées représenter l'histoire nationale en tableaux successifs, changements constants de lieu, mélange d'intrigues et de registres différents.

Les **Moralités** sont des pièces courtes qui mettent en scène, à travers les aventures d'un personnage représentatif de l'humanité tout entière, le drame du salut de l'homme et l'affrontement qui opposent les forces du bien et du mal pour s'emparer de son âme. Ces pièces sont plus abstraites et intellectuelles que les Mystères, mais elles vont aussi plus loin dans l'exploration d'une conscience individuelle, même si le personnage reste un type. Son influence sur le théâtre élisabéthain est importante comme le montre la pièce de Marlowe, *Dr Faustus* (v. 1592).

Les **Interludes** sont issus des Moralités, dont ils conservent le caractère allégorique mais dans une forme plus libre et plus variée et avec une plus grande représentativité psychologique. Empreints d'érudition, ils sont joués dans les châteaux et les collèges et empruntent leur sujet au quotidien, à la légende ou à l'histoire, en privilégiant souvent les questions politiques. Vers le milieu du siècle, les Interludes traitant de religion ou de politique sont interdits.

Le théâtre élisabéthain est marqué dans ses conventions par ces formes héritées du Moyen Âge. La dramaturgie en tableaux successifs, la permanence du modèle allégorique dans la construction des enjeux dramatiques et du sens, la prééminence des notions de type et de caractère dans la construction des personnages, sont autant de traits caractéristiques d'une écriture théâtrale tout à fait singulière dans laquelle le signe joue une importance capitale – contrairement aux dramaturgies fondées sur l'idéal de l'illusion mimétique (faire croire que ce qui se passe sur scène est vrai et se déroule en temps réel). *Macbeth* ne peut se comprendre que si l'on a cet héritage en tête.

Le modèle antique : Sénèque et le genre tragique

Alors que les modèles antiques ont joué un rôle déterminant dans le renouvellement et de développement de l'écriture théâtrale de la Renaissance en Italie et en France, ils semblent avoir une influence moindre en Angleterre. Ainsi la théorie aristotélicienne du drame était sans aucun doute connue des dramaturges élisabéthains, mais elle ne modèle pas le genre tragique comme elle a pu le faire ailleurs à la même époque. La lecture du théâtre de Sénèque, auteur latin du I^{er} siècle, eut sans doute une influence plus évidente – Sénèque fut aussi un modèle pour le théâtre français de la Renaissance (*Didon se sacrifiant* d'Étienne Jodelle, 1555). Le théâtre de Sénèque, qui n'était pas destiné à la représentation, propose des tragédies de la vengeance concentrées autour de grandes figures mythiques (Phèdre, Médée). Il se caractérise notamment