

AVANT-PROPOS

À l'instar d'Ulysse, du roi Arthur, du Hollandais Volant, de Tristan et Iseult, de Robin des Bois, de Faust et de son perfide instigateur et complice Méphistophélès, de Till l'Espiègle, de Don Quichotte, de Don Juan, de Carmen, de Madame Bovary, du Docteur Jekyll et de son double Mr Hyde et de beaucoup d'autres, trois personnages shakespeariens ont acquis un certain statut au cours des âges : ils sont devenus des *mythes*. On désigne ainsi des personnages fictifs ayant connu des fortunes diverses et acquis une place de choix dans la culture universelle. Ils semblent assumer une existence pérenne, indépendante de leur premier inventeur ou de leur principal divulgateur, et de l'ouvrage dans lequel ils semblaient devoir rester enfermés. D'autres écrivains s'en emparent, parfois leur donnent une place plus grande dans l'esprit du public que celle qu'ils occupaient lors de leur première apparition, du moins de leur première naissance littéraire, certains auteurs s'étant inspirés de personnages réels ou passant pour tels. C'est le cas du Faust de Goethe, plus célèbre que celui de Marlowe, qui lui-même s'était inspiré de récits transmis par la tradition et narrant la vie mystérieuse d'un savant allemand soupçonné de sorcellerie et de fréquentations sataniques, tout en incarnant le rêve de la toute-puissance et de l'éternelle jeunesse. On peut penser aussi que le Don Juan de Molière, ou celui de Lorenzo Da Ponte mis en musique par Mozart ont rejeté dans un oubli relatif celui de Tirso de Molina. Ces personnages mythiques envahissent les arts plastiques, la musique et l'opéra, la chorégraphie, le cinéma, prennent place dans le langage au titre de références proverbiales et d'*antonomases*, c'est-à-dire de noms propres transformés en noms communs pour décrire en un mot un certain type de caractère ou de comportement, comme quand on dit de quelqu'un que c'est un Don Juan, un Don Quichotte, un Rastignac, un Hamlet.

On peut également considérer ce thème sous un autre angle, le prendre par l'autre bout et remonter aux origines, qui ne sont pas toutes littéraires. Certains des personnages cités ont d'abord appartenu à l'Histoire ou à sa fille naturelle la légende, au folklore, à la rumeur publique, mais une rumeur publique venue d'un passé sans date, dotée d'un remarquable pouvoir de persistance, incrustée dans l'imaginaire collectif. C'est pourquoi l'usage du mot *mythe* se justifie, dépouillé des connotations péjoratives qui l'associent au mensonge, à la mystification, aux explications de faits réels par des causes imaginaires. Il va de soi que le mythe appartient au domaine de l'imagination, qui, quand elle crée et perpétue une typologie symbolique, ne s'oppose pas à la vérité.

Tout en se rattachant à cette tradition, les trois personnages de Shakespeare qui constituent le sujet de cet ouvrage présentent des analogies entre eux, ainsi qu'avec les figures mentionnées plus haut, mais aussi des différences, du fait notamment de leur complexité le plus souvent considérée comme énigmatique. L'auteur de *La Tragédie de Hamlet, Prince de Danemark*, de *La Tragédie du roi Lear* et de *La Tragédie de Macbeth* est parti, comme dans toutes ses œuvres appartenant à ce genre dramatique, d'un matériau qui existait avant lui, et qui avait un caractère historique ou en partie historique. Ces trois pièces font partie d'un groupe qu'on appelle habituellement les quatre grandes tragédies, auxquelles on peut ajouter le qualificatif de *légendaires*. Il en manque donc une ici, à savoir *Othello, le Maure de Venise*. Cette omission se justifie pour deux raisons : la trame d'*Othello* n'a pas de fondement historique à proprement parler, même si on peut lui trouver une origine lointaine dans la rubrique des faits divers, et le personnage éponyme n'a jamais, malgré sa notoriété, acquis la dimension d'un mythe intemporel, selon la définition donnée plus haut.

Dans la grande édition des œuvres dramatiques de Shakespeare, qu'on appelle l'in-folio de 1623, publié sept ans après sa mort, ces œuvres sont classées parmi les tragédies, ce qui les distingue des dix drames historiques (*histories* en anglais), dont l'action se déroule en Angleterre, depuis le règne du roi Jean (1199-1216) jusqu'à celui d'Henri VIII (1509-1547). On désigne parfois les pièces mentionnées ci-dessus du nom de *chroniques* (*chronicle plays*), ce qui les distingue

des tragédies, par le fond et par la forme. Les trois œuvres étudiées ici, dont l'action ne se déroule pas en Angleterre – *Le Roi Lear* en fait partie, car la *Britannia* antique et légendaire ne porte pas encore ce nom –, appartiennent au genre de la tragédie, ce qui implique une certaine concentration de l'action, même si Shakespeare ne respecte pas les unités à la manière des classiques français, ainsi qu'une place importante donnée à l'imagination.

Cela n'empêche pas l'Histoire d'être présente au cœur de ces œuvres. C'est en grande partie cette conscience de l'Histoire qui a motivé l'entreprise shakespearienne. Même quand les détails d'ordre historique sont inventés, ou rendus irréalistes par des anachronismes flagrants, des invraisemblances de toutes sortes ou des interventions surnaturelles, ces tragédies ont toujours un sens politique. Le message politique en question a surtout un contenu général et conceptuel, non lié à la situation particulière qui régnait en Angleterre au moment où les pièces ont été représentées – ce contexte ne peut de nos jours intéresser que quelques spécialistes, lesquels se livrent parfois à des interprétations un peu forcées –, mais qui atteint un haut degré de réflexion dans le domaine de la philosophie de l'Histoire, où Shakespeare mérite d'occuper une place importante. Ce concept d'Histoire est pris ici dans un sens large. Il inclut des notions anthropologiques, les mœurs, les coutumes, les mentalités, les croyances, la conscience religieuse. En ce sens Shakespeare anticipe sur les recherches les plus modernes dans cette discipline.

La présente étude a pour premier dessein de faire le point sur les sources de ces œuvres dramatiques et sur ce qu'étaient ces trois personnages avant d'être réinventés par Shakespeare. Il sera question ensuite de ce que le dramaturge en a fait, puis de ce qu'ils sont devenus après lui. C'est dans l'examen de ce troisième volet que des différences apparaissent avec certains autres personnages mythiques cités plus haut. On constate que même quand Hamlet, Lear et Macbeth subissent d'importantes métamorphoses de la part des adaptateurs, en particulier sur la scène des théâtres, le nom de Shakespeare est rarement oublié, de sorte qu'on lui attribue parfois des avatars auxquels il n'aurait certainement pas songé. On voit souvent son nom sur les affiches des

théâtres pour annoncer des spectacles au contenu éloigné de ce qu'il a réellement écrit, les adaptateurs faisant preuve d'une étrange modestie, alors que sur ces mêmes panneaux une version nouvelle ou ancienne de *Don Juan* ou de *Faust* est attribuée à son nouvel auteur ou adaptateur, non à Tirso de Molina ou à Goethe. Incidemment le couple formé par Roméo et Juliette, qu'on peut également considérer comme un mythe littéraire fertile en renouvellements créatifs, échappe quelquefois, mais non toujours, à la croyance erronée selon laquelle le scénario de leur tragédie a été inventé par Shakespeare. Les autres œuvres inspirées par la légende italienne sont en général signées de leurs véritables auteurs et ne se présentent pas toujours au public comme des adaptations ou des relectures du *Romeo and Juliet* du poète anglais.

Au contraire Hamlet, Lear et Macbeth portent l'étiquette indélébile de leur marque de fabrique shakespearienne. De plus, ils n'appartiennent pas seulement au théâtre, à la littérature d'imagination, aux arts plastiques et à la musique. Il ne faut pas oublier la glose littéraire, tellement proliférante qu'on en arrive parfois à atteindre le second degré et interpréter les interprétations. Cela n'est pas nouveau, mais jadis ces superpositions concernaient plutôt les textes religieux ou philosophiques. « On écrit plus de livres sur les livres que sur tout autre sujet, nous ne faisons que nous entregloser », a dit Montaigne¹, qui n'a pas connu Shakespeare ni la masse vertigineuse de commentaires qui lui sont consacrés, et auxquels le présent ouvrage apporte une contribution qu'on peut juger modeste mais, espérons-le, non complètement inutile. C'est pourquoi il y aura dans chacune des trois parties un quatrième chapitre, consacré à la critique littéraire, qu'on devrait plutôt en pareil cas appeler la glose littéraire et universitaire. En effet la gloire sacrosainte de Shakespeare atteint un tel niveau qu'il échappe à toute critique au sens propre, si ce mot implique des jugements de valeur, alors que ses œuvres suscitent partout dans le monde une intense activité intellectuelle qui s'exerce notamment sur ces trois personnages et sur les trois pièces dont ils sont les protagonistes. Or si la glose littéraire sous toutes ses formes se donne pour but d'éclairer notre connaissance artistique, mais aussi psychologique, historique, sociologique et autre

1. Montaigne, *Essais*, III, 13, « De l'expérience ».

des œuvres et des personnages, il lui arrive de s'aventurer dans des directions qui transforment ou déforment les données apparemment objectives auxquelles les lecteurs et spectateurs sont habitués. En faisant craquer les traditions, certains analystes, qui se considèrent plus comme des exégètes que comme de simples annotateurs ou présentateurs de textes, révèlent des profondeurs que masquaient les données objectives mentionnées plus haut, dans lesquelles se cantonne parfois, avec prudence et modestie, le travail universitaire, mais qui ne relèvent peut-être que d'une routine superficielle et paresseuse. Il arrive cependant que la recherche effrénée de l'originalité, à laquelle les commentateurs sont souvent contraints par la bousculade concurrentielle, conduise à des égarements et à des théories qui le plus souvent ont le double défaut de n'être ni fondées sur le texte, ni intéressantes en elles-mêmes. Dans un domaine autre que celui de l'herméneutique, certains prennent parfois l'initiative de combler les lacunes patentes ou supposées que, selon eux, dans le domaine strictement factuel, l'auteur a laissées volontairement ou inconsciemment dans son ouvrage, à moins qu'elles soient dues aux éditeurs et à la perte d'une partie des manuscrits, dont rien n'a été retrouvé. Inversement on attribue parfois à quelqu'un d'autre que Shakespeare la présence de tel ou tel passage. C'est pourquoi on ne peut éviter la discussion et la controverse. Qu'on se rassure cependant, le présent ouvrage a pour intention d'éclairer le public sur l'essentiel, non de prendre part à des querelles byzantines n'intéressant que les spécialistes.

À ce propos il faut ici rappeler que l'inflation quasi exponentielle de cette glose rend impossible l'accomplissement d'une mission qui se donnerait pour but de présenter une recension complète de ce qui s'est dit et écrit sur Shakespeare, ou même sur une partie de son œuvre. Ce qu'on appelle de façon un peu moqueuse l'industrie Shakespeare produit dans le monde environ quinze livres et articles savants chaque jour de l'année, sans parler des articles de journaux ou de revues qui rendent compte des représentations théâtrales ou des livres et articles en question, ni des innombrables cours qui se donnent dans les lycées et dans les universités sans laisser de traces écrites, auxquels on peut encore ajouter les conférences, les colloques, les émissions radiophoniques

ou télévisées, sans oublier la littérature quotidienne produite sur les réseaux électroniques. C'est la seule industrie qu'aucune crise, aucune récession ne menacent. Cela pour prier le lecteur d'excuser le caractère non exhaustif des commentaires sur les commentaires qu'on trouvera à leur place dans chacun des chapitres consacrés à cette rubrique. L'auteur s'est efforcé d'en dégager les grandes lignes, illustrées par des exemples significatifs. Il en va de même pour les représentations théâtrales. Shakespeare est l'auteur dramatique le plus joué au monde, y compris dans les pays comme la France qui possèdent pourtant un répertoire d'une grande richesse. Il s'ensuit qu'un Hamlet, un Lear, un Macbeth ont assumé au cours des âges des milliers de visages différents, et continuent de le faire. Ces variations infinies, où se combinent le tempérament de l'acteur, la vision imposée par la mise en scène, et, ailleurs que dans les pays de langue anglaise, le style de la traduction ou de l'adaptation, ne peuvent pas donner lieu à un inventaire complet. À vrai dire, la notion et la pratique de l'adaptation concernent aussi les pays anglophones.

Les trois personnages sont traités en principe dans l'ordre chronologique de leur apparition sur la scène londonienne, mais s'il est établi que *Hamlet* a été composé vers l'an 1600, on ne sait pas très bien si, vers 1605 et 1606, *Lear* a précédé *Macbeth* ou l'a suivi. Sur ce point de chronologie l'opinion majoritaire des spécialistes a été adoptée, c'est-à-dire que *Macbeth* vient en dernier. Cette question n'a d'ailleurs que peu d'importance, car les œuvres et les trois personnages n'ont pas été abordés selon une présupposition évolutive. Ils ont été traités séparément, mais sans que des cloisons étanches aient été établies entre eux, ni entre les quatre chapitres de chacune des trois parties.

Cet ouvrage porte donc sur trois personnages shakespeariens, du moins tels qu'en eux-mêmes enfin l'éternité les a changés : ce qu'ils étaient avant Shakespeare, ce qu'il en a fait, ce qu'ils sont devenus jusqu'à aujourd'hui, alors qu'ils appartiennent au domaine public et soumis à toutes sortes d'appropriations. Mais ils survivent à tous les avatars posthumes qu'ils subissent, et qui, à force de proliférer et de se contredire, finissent par s'annuler et provoquent toujours un retour à Shakespeare. C'est donc sur ces trois protagonistes que se concentre la présente étude,

non sur les tragédies elles-mêmes, mais on ne peut pas arracher sans dommage les personnages des œuvres auxquelles ils appartiennent, les faire vivre *in vitro* ou les expliquer sans la moindre référence à la littérature dramatique ou narrative sans laquelle ils n'existeraient pas. C'est pourquoi une partie modeste mais indispensable des informations et des commentaires qu'on trouvera ici concerne aussi les textes où ils figurent, et les autres personnages avec lesquels ils entretiennent des relations qui, amicales ou conflictuelles, contribuent à les construire, sans oublier leur environnement historique et géographique, qui joue un rôle non négligeable, même si la plupart des mises en scène vues de nos jours ne respectent guère ledit environnement et pratiquent la délocalisation à outrance.

L'auteur d'une étude littéraire – c'est bien d'une étude littéraire qu'il est question dans le présent ouvrage, du moins en partie, en dehors des données objectivement historiques qui occupent un certain espace – ne peut s'empêcher de théoriser sur ce qu'il est en train de faire, au risque de paraître dévier de son cours vers des digressions scolastiques et abstraites. On ne trouvera pas dans cet ouvrage de spéculations de longue haleine sur la tragédie, le théâtre ou l'esthétique, mais puisqu'il est question de trois personnages, une préoccupation s'est imposée pendant la rédaction de ce travail, concernant précisément la notion de personnage, en particulier de personnage tragique. Ce qu'on appelle la psychologie des personnages constitue-t-elle un ressort dramatique ? Pendant longtemps on a considéré cette équation comme allant de soi. On peut donner comme exemple la théorie d'Andrew Bradley, professeur de littérature à Oxford, auteur en 1904 de *Shakespearean Tragedy*, qui résumait tout son enseignement. Ce livre est constamment réédité, il fait autorité tout en étant considéré comme dépassé, situation paradoxale, mais qui n'a rien d'étonnant quand il est question d'œuvres aussi difficiles que celles de Shakespeare. Bradley fonde sa doctrine sur l'*hamartia* d'Aristote, à laquelle il donne un sens étroitement psychologique. Chez Aristote l'*hamartia* est une erreur, une faute, un péché commis par le héros de la tragédie, et entraînant sa perte, laquelle apparaît aussi comme une punition. Pour Bradley, interprétant cette notion dans un sens quasi naturaliste, le protagoniste d'une tragédie – le mot *protagoniste* est pris

ici au sens étymologique de premier combattant, ou premier acteur, c'est-à-dire le personnage principal – est doué d'un grand potentiel de réussite, mais miné par une fêlure tragique (*the tragic flaw*), une paille inhérente à son caractère, qui l'empêche de réaliser son dessein, le rend vulnérable, de sorte que sa trajectoire se termine par l'échec et la mort. Shakespeare lui-même, par la bouche de Hamlet, semble soutenir cette théorie :

*C'est ainsi qu'il arrive souvent, chez certains hommes
Qu'à cause de quelque méchante tare naturelle en eux,
Comme leur naissance, en quoi ils ne sont pas coupables,
Puisque la nature ne peut pas choisir son origine,
Du développement excessif de quelque penchant,
Qui souvent détruit les remparts et les forteresses de la raison,
Ou de quelque habitude qui corrompt à l'excès
Le décorum des bonnes manières ; que ces hommes,
Portant, dis-je, la marque d'un seul défaut,
Que ce soit le sceau de la nature ou l'étoile de la fortune,
Leurs autres vertus, fussent-elles aussi pures que la grâce,
Aussi infinies que l'homme puisse posséder,
Seront infectées, dans la réprobation générale,
Par cette faiblesse particulière : la goutte de mal
Efface souvent toute la substance noble,
Et la personne s'en trouve déshonorée. (I.iv.21-38)*

C'est au XIX^e siècle que ces théories ont pris beaucoup de consistance, et bien qu'elles s'inspirent des sources les plus anciennes du classicisme, elles rejoignent également le romantisme qui caractérise cette période, en mettant l'accent sur le moi et sur la subjectivité. C'est aussi le siècle du réalisme, d'où découle en partie l'insistance sur le caractère en tant que moteur dramatique. On sait que l'école naturaliste, dont Zola est le plus célèbre représentant, poussant le réalisme jusqu'à ses plus extrêmes conséquences, est allée chercher les motivations des personnages dans l'hérédité, on dirait aujourd'hui les gènes. Cela correspond à une remise à jour et à une certaine laïcisation du concept