

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARIE-ÈVE PILOTE

LA MODÉRATION DE LA NATURE : SHAKESPEARE ET LE JUSTE
ÉQUILIBRE ENTRE APOLLON ET DIONYSOS

DÉCEMBRE 2005



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Résumé

J'ai choisi d'étudier, dans ce mémoire, les personnages principaux de *Hamlet* et de la comédie intitulée *As You Like It*, deux œuvres shakespeariennes qui semblent contraster en raison de leur genre respectif. En utilisant comme principal concept l'opposition Dionysos/Apollon telle que conçue par Nietzsche, je tente de montrer que la complexité des figures étudiées relève d'un juste équilibre entre les tendances antagonistes décrites dans *La naissance de la tragédie*. Cet équilibre se traduit, dans les pièces étudiées, par une hésitation entre les modèles traditionnels de la littérature, qui se conforment à un certain idéalisme en perpétuant des mythes et des archétypes, et une tendance décentralisatrice qui peut prendre une forme subversive. C'est à travers les discours de Hamlet et de Rosalind que sont exprimées ces deux visions du monde, ces deux façons de voir l'art qui, selon Nietzsche, doit avant tout imiter la vie, ne pas se limiter à la surface des choses ou aux apparences les plus banales. J'essaie donc de montrer, dans mon mémoire, que c'est en multipliant les points de vue et en laissant travailler les contradictions qui sont au cœur de ses pièces et de ses personnages que Shakespeare traduit la profondeur psychologique qui existe chez l'individu, et atteint ainsi à un accomplissement esthétique.

Remerciements

Je remercie Mustapha Fahmi, qui a dirigé ce mémoire. Outre sa patience, ses encouragements m'ont permis de mener à terme ce travail. Je remercie François qui m'a donné beaucoup de soutien (ce qui inclut les tasses de thé).

Table des matières

RÉSUMÉ.....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES	
MATIÈRES.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	10
CHAPITRE II.....	63
CONCLUSION.....	98
RÉFÉRENCES.....	103

Introduction

Selon une tradition critique qui remonte au XIX^e siècle et qui adopte une perspective relevant de l'éthique, certains personnages shakespeariens sont impossibles à cerner complètement. Chaque fois que l'on tente de les définir et d'en tracer les contours, on réalise que les traits esquissés rendent peu justice à ces figures. Il apparaît bien vite, après réflexion, qu'il est impossible de faire une description définitive de ces personnages. Cela laisse croire que la fascination qu'ils exercent est reliée à leur complexité, qu'elle est même proportionnelle à l'incertitude qui émane de leur discours. Parmi ces figures qui se démarquent et restent difficiles à saisir, on retrouve Hamlet, le protagoniste de la tragédie éponyme, et Rosalind, le personnage principal de *As You Like It*. Plusieurs critiques considèrent que ces personnages sont les plus complets des personnages shakespeariens, mais ils ne donnent pas, toutefois, d'explications satisfaisantes. Selon Harold Bloom, par exemple, c'est une question de perspective. « Rosalind is unique in Shakespeare, dit-il, perhaps indeed in western drama, because it is so difficult to achieve a perspective upon her she herself does not anticipate and share.¹ » Harold Bloom nous montre dans ce passage que Rosalind échappe à ce qu'il appelle la « dramatic irony », un procédé qui maintient le savoir des personnages d'une pièce ou d'un roman en dessous de celui du spectateur ou du lecteur. Rosalind, différente de la plupart des personnages shakespeariens, maintient une sorte de connivence avec le spectateur; son discours fait preuve d'une lucidité que l'on

retrouve très rarement au théâtre, et jamais complètement dans les tragédies. Cela lui confère un statut particulier parmi les figures shakespeariennes; elle fait partie de ces rares personnages qui sont les metteurs en scène de leur propre pièce.

Le personnage de Rosalind, sur ce point, ressemble énormément au prince Hamlet, car ce dernier pose un regard lucide sur les choses en théorisant et en s'appropriant, lui aussi, à sa manière, le rôle du metteur en scène. À l'instar de Rosalind qui se déguise en homme pour faire la cour à Orlando, Hamlet se cache derrière le masque de la folie et utilise concrètement le théâtre pour sonder Claudius, son oncle. Les rares effets de distanciation qui mettent la figure du prince en perspective ne sont pas assez constants pour nous permettre de la cerner. Le lecteur ne peut se fier entièrement à des parties isolées du discours tenu par Hamlet puisque Shakespeare, par le biais de ce seul personnage, s'exprime dans des registres et selon des perspectives qui varient en fonction des circonstances. L'effet de lucidité, ce relief qui caractérise Hamlet et Rosalind, ne peut être produit, donc, que par une certaine mobilité, c'est-à-dire par une capacité du dramaturge à faire adopter aux personnages des positions différentes, et ce, sans détruire leur identité. Cela explique que les figures de Hamlet et Rosalind évoluent en portant plusieurs masques, et qu'une compréhension immédiate de ce type de figure soit impossible. Souvent protéiforme, ce genre de personnage est fractionné en idées et en sentiments contradictoires. C'est pourquoi, pour obtenir une meilleure compréhension des œuvres et des figures analysées, il faut d'abord comprendre que ces contradictions, qui donnent

¹ Harold Bloom, *Shakespeare : The Invention of the Human*, New-York, Riverhead Books, 1998, p. 204.

l'impression d'être le reflet de l'intériorité des personnages, relèvent de ce que Stephen Greenblatt appelle des *effets de langage*. Selon Greenblatt, l'intériorité du personnage principal de *Hamlet* est reflétée non seulement lorsque le prince se lance dans ses monologues, mais aussi lorsqu'il échange avec les autres :

The innovative inwardness is not restricted to scenes in which Hamlet is alone on stage, nor is it restricted to the Prince himself; indeed, many of the deepest psychic revelations in the play are conveyed not in moments of isolation but in disturbing exchanges, intimate encounters in which love and poison are intertwined.²

Changeant selon les circonstances et l'interlocuteur, le discours de Hamlet donne l'illusion d'une réaction face aux autres figures, face au monde dans lequel le prince évolue. Les brouillages internes et l'ambiguïté de la pièce sont reflétés dans cette figure qui, tout comme Rosalind, se prête à un travail critique sur son univers et son entourage. D'autres critiques, d'ailleurs, ont déjà parlé des contradictions que l'on retrouve dans les œuvres shakespeariennes. C. L. Barber, notamment, parle de *As You Like It* en ces termes :

[...] the reality we feel about the experience of love in the play, reality which is not in the pleasant little prose romance³, comes from presenting what was sentimental extremity as impulsive extravagance and so leaving judgement free to mock what the heart embraces⁴.

Cette lecture de la pièce pourrait être une lecture de Rosalind, son personnage principal. Car la complexité de cette figure n'est que le reflet de la pièce, une œuvre qui est en même temps superficielle et profonde. *As You Like It* met en scène une expérience qui, tout comme dans *Hamlet*, oppose la raison et quelque chose qui se rapproche des sentiments, d'une

² Stephen Greenblatt, « *Hamlet's Introduction* », dans *The Norton Shakespeare*, New-York, W.W Norton & Company, 1997, p. 1661.

³ *Rosalynde* de Thomas Lodge.

volonté profonde. Cela n'empêche point, par ailleurs, que les deux personnages étudiés transcient leur pièce d'une manière qui leur est propre. Cependant, je m'attarderai surtout à faire ressortir, dans le cadre de ce mémoire, les similitudes qui existent chez les personnages analysés.

Hamlet et Rosalind nous livrent des enseignements de même nature. Dans *Hamlet*, tout repose sur le fait que la connaissance tue l'action, car elle rend conscient de l'absurdité de nos gestes. Dans *As You Like It*, Rosalind enseigne que même si l'on a conscience de l'absurdité d'une chose qui, en l'occurrence, est l'amour, l'important est de jouer son rôle sincèrement. Ces deux enseignements, par la façon dont ils sont représentés, simulent une conscience, une lucidité que l'on aurait pu qualifier de nouvelle à l'époque de la Renaissance. Le fait que l'on retrouve de telles nuances psychologiques chez ces personnages nous porte à nous interroger sur la nature de leur perspective, sur les rapports que cette subjectivité entretient avec la culture et l'idéologie qui dominent dans les œuvres en étudiées. Ce qui nous amène à nous interroger sur la part d'idéalisme et de vérité, d'artifice et de sincérité que l'on retrouve dans les discours de Hamlet et de Rosalind. Comment, en tant qu'illusion, ces deux personnages réussissent-ils à produire cet effet de profondeur? En ce qui concerne la tragédie de Hamlet, je tenterai de répondre à cette question en mettant en perspective la culture ambiante qui est représentée dans la pièce. Je montrerai, par exemple, comment le prince diffère des figures modèles de sa génération,

⁴ Cecil.L. Barber, « The Alliance of Seriousness and Levity in *As you like it* », article tiré de *Shakespeare's comedies : an Anthology of Modern Criticism*, sous la direction de Laurence Lerner, New-York, Penguin Books, p. 228.

Laertes et Fortinbras. Je ferai également une comparaison avec des personnages shakespeariens que l'on retrouve dans d'autres pièces, mais qui correspondent à un même archétype, celui du héros chevaleresque. Je montrerai aussi montrer le sens que prennent l'admiration envers un père idéalisé et la tendresse exprimée envers Yorick, en vue de déterminer si Hamlet occupe une place intermédiaire entre l'idéalisme et la désillusion ou, d'un point de vue nietzschéen, entre l'apollinisme et le dionysisme.

Pour ce qui est de *As You Like It*, la pièce de Rosalind, je compte, en premier lieu, faire la différence entre trois couples d'amoureux, tout en ne perdant pas de vue qu'à l'intérieur de cette pièce, ce que Nietzsche appelle « le dionysiaque » est comparable à ce qu'on appelait « Nature » à l'époque de la Renaissance. Ce lien entre la Nature et le Dionysos de Nietzsche a déjà fait l'objet d'un commentaire de Stephen Greenblatt⁵, et c'est en partie la raison pour laquelle je crois qu'il est pertinent de rapprocher la distinction Art/Nature, qui est très importante à la Renaissance, du couple antagoniste formé par Apollon et Dionysos. De plus, si on résume la pièce de Rosalind, trois couples s'opposent selon cette distinction. Alors que Phoebe et Silvius, deux bergers, se prennent pour les amoureux des vers pétrarquiens⁶, le couple formé par Touchstone et Audrey entretient un amour matériel dont la confirmation n'existe que dans la nature, un concept envisagé, dans leur cas, strictement au sens physique du terme. Nous avons, d'un côté, un cliché, un amour idéalisé et abstrait, et nous avons, à l'autre extrémité, un amour qui trouve sa justification

⁵ Stephen Greenblatt, *op., cit.*

dans des arguments dont le niveau empirique se situe au ras du sol. Quant à Rosalind, qui entreprend d'éduquer l'homme dont elle est amoureuse, elle fait appel à une intelligence dionysienne afin de faire adopter à son aimé un point de vue plus « réaliste », moins fondé sur des illusions. Sans cesser de désirer le grand amour, elle se moque du côté ridicule de la passion car Orlando, tout comme Phoebe et Silvius, pousse à l'extrême l'absurdité du rêve apollinien. À la fin de la pièce, éclairé par une Rosalind déguisée en jeune homme, Orlando est prêt à aimer dans un juste équilibre entre le dionysiaque et l'apollinien.

Pour situer les personnages dans leur pièce respective, j'ai choisi une approche théorique basée sur deux concepts contenus dans la *Naissance de la tragédie* de Nietzsche, deux tendances que le philosophe présente sous le nom d'apollinisme et de dionysisme (ou dionysiaque). C'est en m'inspirant de ces deux concepts que je ferai dialoguer, tout en respectant leurs particularités, les discours d'époques et de cultures différentes, des discours qui, d'après ce qu'indique le genre auquel ils appartiennent, n'ont évidemment pas les mêmes visées. Il ne va pas de soi qu'une comédie puisse être analysée à partir des conceptions qui proviennent d'un ouvrage dont le titre, paradoxalement, semble se rapporter uniquement à la tragédie. Toutefois, ce qu'il faut avant tout retenir de Nietzsche, dans son premier ouvrage, c'est une façon d'envisager l'art, l'esthétique, la raison et la science. Le texte de Nietzsche fournit une interprétation du monde grec à partir de l'art pris comme l'élargissement du modèle tragique. Pour le philosophe, l'art « vivant », ou tout

⁶ Pétrarque a instauré une tradition, en poésie, qui consiste à faire des vers sur le sujet d'un amour sans bornes pour une femme idéalisée et inaccessible. Le poète est celui qui en souffre et qui s'humilie pour prouver son admiration à la femme aimée.

simplement l'art qui s'actualise, relève de deux pulsions opposées qui sont le dionysisme et l'apollinisme. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que chez Shakespeare, on doit prendre en compte le fait qu'il y a un mélange, que tout n'est jamais complètement tragique ou comique. On retrouve de l'humour dans les tragédies, et des personnages désespérés dans les comédies.

L'opposition Apollon-Dionysos, qui aurait déjà été étudiée par quelques penseurs et artistes (Plutarque, et Lucrèce, entre autres), se développe chez Nietzsche comme une « morphologie de la volonté de puissance »⁷. Bien sûr, la « volonté de puissance » est un thème qui n'est pas encore développé dans le premier essai de Nietzsche. Cependant, il est question, dans ce livre, d'une pulsion ou d'une disposition interne qui se réfère à Dionysos, ainsi que d'une configuration externe qui suggère cette « morphologie », l'idée de la forme se référant au domaine d'Apollon. Alors que l'art apollinien se situe dans le domaine des arts plastiques, du côté du distinct et de la représentation, l'art dionysien se situe du côté de la musique, de l'indistinct, de l'ivresse. En fait, ces conceptions représentent deux réalités qui, chez Nietzsche, préfigurent les concepts freudiens que sont l'inconscient et le conscient, le Ça et le Surmoi. Le dionysiaque s'apparente, métaphoriquement, à ce qui est informe et impersonnel, tandis que l'apollinien est relié à la projection extérieure d'une image, à la mesure, à l'abstraction, et finit souvent par conduire à un certain idéalisme.

⁷ Angèle Kremer-Marietti, notes contenues dans *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 184.

La tragédie grecque (avant Euripide) sert de modèle à Nietzsche parce qu'elle se maintient, selon le philosophe, dans un juste milieu entre le domaine d'Apollon et celui de Dionysos.

Par rapport [aux] phénomènes artistiques immédiats de la nature, tout artiste est un « imitateur », c'est-à-dire soit l'artiste du rêve apollinien, soit l'artiste de l'ivresse dionysienne, ou enfin, - par exemple dans la tragédie grecque, - à la fois l'artiste de l'ivresse et du rêve⁸.

On retrouve, dans la tragédie grecque, la représentation d'une action, ainsi qu'un chœur qui vient ponctuer et accompagner cette action non seulement en la doublant de ses « commentaires », mais aussi en assurant une fonction quasi utopique qui consiste à se présenter comme la voix de la pièce. Et encore faut-il savoir que ce chœur est le résultat d'une évolution. Car c'est sous la forme d'un chœur composé de danseurs et de chanteurs que la tragédie, selon Nietzsche, est née. C'est dire l'importance de la musique dans l'art tragique. Avant que ce dernier ne s'occidentalise et que l'action accapare toute la place, il semble que l'art qui maîtrise le rythme, le phrasé, l'accent et le ton ait constitué l'essentiel du spectacle. La voix ayant, pendant une certaine période, autant sinon plus d'importance que le sens, l'adhésion du spectateur n'avait pas lieu sur le plan moral mais plutôt sur un plan esthétique (avec les sens). En s'intéressant, à leur manière, à la voix qui supporte les mots, Hamlet et Rosalind nous font retrouver cette essence qui, avec l'évolution de la tragédie et l'avènement de la pensée socratique, aurait été perdue. C'est ce qui m'amène à dire que Shakespeare, en faisant de ces personnages les metteurs en scène de leur propre

⁸ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1994, p.53.

pièce, tentait de redonner, avec une perspective humaniste, une place au cœur (entendre au cœur) et aux sens.

CHAPITRE I

Hamlet ou l'incarnation de la profondeur

[...] l'homme dionysien manifeste quelque similitude avec Hamlet : tous deux ont plongé dans l'essence des choses un regard lucide : ils ont *eu connaissance* et ils sont dégoûtés de l'action, puisque leur activité ne peut rien changer à l'éternelle essence des choses : ils se ressentent comme ridicules ou honteux que ce soit leur affaire de remettre d'aplomb un monde disloqué.⁹

Cet extrait de *La naissance de la tragédie* laisse peu entendre que, chez Hamlet, il existe un équilibre entre les pulsions dionysiennes et apolliniennes. Nietzsche, dans la citation liminaire de ce chapitre, semble considérer l'héritier du Royaume du Danemark comme un personnage dont l'essence est dionysienne. C'est pourquoi je vais procéder à une mise au point en ce qui concerne la manière dont la pensée du philosophe va être abordée dans ce mémoire. Je considère que la façon de faire qui s'impose pour interpréter le texte de Nietzsche, pour travailler à l'aide d'une philosophie qui n'est pas énoncée sous la forme d'un système, relève d'un travail interprétatif. Parce que la pensée nietzschéenne n'est pas construite sur les bases d'une méthode stricte, on ne peut en extraire des préceptes, en dégager des idées toutes faites que l'on appliquerait à l'extérieur de *La naissance de la tragédie*. Il faut découvrir la réflexion contenue dans cette œuvre, et c'est seulement en faisant la somme des phrases et des différentes parties du texte que l'on peut traduire la pensée du philosophe et s'en inspirer. Le but consiste à assimiler et non pas à appliquer directement ce que l'auteur de *La naissance de la tragédie* dit être une

⁹ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p.79.

« métaphysique esthétique »¹⁰. J'aimerais ajouter, toujours en ce qui concerne l'extrait liminaire de ce présent chapitre, que Nietzsche utilise Hamlet comme exemple. Le héros tragique sert à illustrer et à alimenter une réflexion anti-doctrinaire du dix-neuvième siècle, élaborée à partir d'une réalité que l'on ne peut confondre avec celle d'aujourd'hui. La figure littéraire que Nietzsche utilise n'est qu'un tremplin pour spéculer, se frayer un chemin dans le domaine de l'abstrait. Vu sous cet angle, Nietzsche agit comme les philosophes présocratiques qu'il décrit dans *La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*.

On croit voir deux voyageurs au bord d'un torrent fougueux qui roule des pierres : l'un le franchit légèrement d'un saut, il utilise les pierres pour prendre de l'élan, même si elles s'effondrent brusquement derrière lui ; l'autre est désemparé, il lui faut d'abord construire des piles qui soutiendront son pas lourd et prudent ; parfois c'est impossible, et ni Dieu ni le torrent ne lui viennent en aide.¹¹

Lui ayant permis de franchir quelques obstacles, l'image de Hamlet, un peu comme les pierres du torrent, s'effrite derrière le philosophe. Plus de cent ans après Nietzsche, la perspective de nos contemporains sur la figure de Hamlet ne peut que différer de celle du penseur. Le héros tragique, dans ce mémoire, ne sera point considéré, à la manière de Nietzsche, comme un être réel, mais bien comme un être fictif, une représentation issue de la littérature. Je ne procéderai pas à l'analyse de l'humain et de sa pensée, mais plutôt à celle de la représentation de l'humain et de sa pensée à travers *Hamlet*. Je ferai valoir une manière différente, par rapport à Nietzsche, de concevoir la pièce analysée, un point de vue qui relativise certaines données inscrites dans *La naissance de la tragédie*. Ainsi, malgré ce que Nietzsche a dit au sujet du prince Hamlet, sur le fait qu'il a des « similitudes » avec

¹⁰ *Ibid.*, p.65.

l'homme dionysien (ce qui est assez imprécis), il est possible de parler d'un équilibre, dans la représentation de ce personnage, entre la tendance dionysienne et la tendance apollinienne. Notre hypothèse précisée, nous pouvons maintenant passer à l'analyse de la figure de Hamlet, une analyse dont la principale stratégie consiste à comparer le prince à d'autres figures inventées par Shakespeare.

La lucidité : un élargissement de la perspective

Il est curieux qu'une faculté intellectuelle comme la lucidité puisse être l'attribut d'un personnage dionysien. De plus, le « regard lucide », celui qui mène au dégoût de l'action, est très difficile à définir lorsqu'il s'agit de faire dialoguer le texte de Shakespeare et celui de Nietzsche, surtout lorsque l'on connaît l'opinion du philosophe au sujet des paroles de Hamlet, des paroles jugées, par le penseur, superficielles. Non seulement Nietzsche rejette la réflexion lorsqu'il décrit le « regard lucide » de Hamlet, mais il accorde également une prédominance à la « connaissance» pour parler de l'origine de cette perspective. Sans doute refuse-t-il d'insinuer, avant de parler des ravages de Socrate, que l'œuvre de Shakespeare a subi l'intrusion d'un élément étranger à l'art, l'intrusion de la pensée et de la Raison. Il préfère, en effet, comparer la lucidité à une sensibilité artistique, à un regard qui ne se limite pas aux belles apparences.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1938, p. 35-36.

Ce ne sont pas seulement les images agréables et aimables qu'il¹² retrouve en lui-même avec cette absolue lucidité, mais encore le sévère, le sombre, le triste, le sinistre, les obstacles soudains, les riailleries du hasard, les attentes angoissées, en un mot, toute la *Divine Comédie* de la vie, avec son *Inferno*, se déroule aussi devant lui, pas seulement comme un spectacle de fantômes, d'ombres - car ces scènes, il les vit, souffre, - et cependant sans qu'il puisse écarter tout à fait cette impression fugitive de l'apparence.¹³

Malgré les apparences et la confusion risquant de surgir autour de l'emploi d'un mot, nous avons là une clef qui nous guide dans notre lecture de *Hamlet*. Car ce qui tient lieu de lucidité au héros provoque l'éclatement d'un genre, un changement dans l'esthétique de la tragédie. Cette lucidité élève la perspective du prince Hamlet vers la vision de l'auteur, permettant au personnage de regarder au fond des choses, d'interpréter les signes et d'appréhender les images et les formes qui l'entourent. Cela, pourtant, n'aide pas le lecteur à mieux saisir l'essence de la figure du prince. C'est plutôt le contraire qui se passe; parce que la pièce analysée met en scène une subjectivité et un discours modernes, des éléments que la tragédie, en tant que genre, s'était très peu appropriés, le rôle du personnage principal intègre des actes qui sont contradictoires à première vue et perd son intelligibilité. Un phénomène précis voit le jour lorsque ce regard lucide ou cette nouvelle subjectivité détruit la surface des apparences : les contours de la figure de Hamlet, bien qu'ils existent, ont un caractère flou et posent des difficultés lorsqu'il s'agit de décrire ce personnage autrement que par les clichés auxquels nous sommes habitués, ceux qui montrent le prince comme un éternel mélancolique. Le fait que Hamlet « ressent comme ridicule ou honteux que ce soit son affaire de remettre d'aplomb un monde disloqué » a pour conséquence de remettre en question les codes qui régissent le genre tragique, et c'est ce qui rend plus

¹² L'homme artistique.

¹³ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p.49.

difficile la tâche de décrire le rôle de cette figure centrale. En retardant le meurtre de Claudio, Hamlet n'a pas eu la réaction à laquelle le lecteur ou le spectateur était en droit de s'attendre. Il avait pourtant un bon motif, mais le fait que celui-ci soit fourni par un fantôme, un être qui a la même essence que l'apparition ou la chimère, semble rendre le jeune prince inconfortable dans son rôle. Ce détail est très important, car la pièce se lit de plus d'une façon, en fonction de différents jeux d'apparences qu'elle emploie. Cette attitude du prince qui consiste à douter de tout, hormis ce qu'il ressent (comme dans le poème adressé à Ophelia), remet en question non seulement la forme de la tragédie, une forme dont on a changé, du coup, les points de repère, mais aussi la façon de représenter le personnage et ce qui lui tient lieu de conscience. Un certain raffinement, par rapport aux œuvres réalisées auparavant, se manifeste dans la psychologie du personnage, ce qui provoque une rupture avec la tradition littéraire qui domine à l'époque de Shakespeare. Il est même curieux que la réception de Hamlet, par le public de l'époque élisabéthaine, n'ait pas été mitigée, s'en étant fallu de peu que la tendance du personnage à questionner son rôle et l'aspect des choses ne tue la tragédie. Le manque d'enthousiasme dont fait preuve le jeune prince, son hésitation à faire de Claudio un bouc émissaire a pour nous quelque chose de troublant, la réticence du prince brouillant les codes de lecture auxquels nous sommes habitués, des codes qui, souvent, sont fondés sur l'honneur. La conscience qui rend lâche¹⁴ est-elle une image servant à masquer les griefs d'un auteur qui, peut-être lassé par la répétition du même thème (vengeance) et des mêmes actes exigés par le public, met en évidence les traits galvaudés des héros tragiques? Hamlet est-il utilisé, en ce sens, comme

¹⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, dans *Oeuvres complètes*, édition bilingue, Paris, Gallimard, coll.

un instrument révélateur, et ce, par le contraste qu'il produit avec ces autres héros, les victimes du « mirage de l'illusion »¹⁵? Il est curieux que le prince Hamlet soit perçu, malgré son image mystérieuse et son aspect sombre, comme une figure universelle. Malgré toutes les digressions occasionnées par le manque d'attrait, pour Hamlet, de la vengeance, l'œuvre a été menée à son terme, et le personnage, tout en s'étant démarqué, est aujourd'hui l'une des figures les plus connues du genre tragique.

L'idée de Shakespeare de faire intervenir l'art du théâtre dans l'émergence de cette nouvelle subjectivité ou perspective a sauvé la face tragique de la pièce. N'ayant pu reculer devant le besoin de satisfaire le public¹⁶, le dramaturge a fait accomplir la vengeance du père tout en posant un regard moderne sur une ancienne tradition théâtrale qui réclame le sang des boucs émissaires. En employant le théâtre comme une stratégie mimétique, Shakespeare, par le biais du personnage du prince, élabore des scènes à double feinte, projetant en trompe-l'œil une attitude passive chez son héros.

¹⁵ « Bibliothèque de la Pléiade », (III, I, 83-84), p. 809.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie.*, op. cit., p.79.

¹⁶ Voir, à ce sujet, René Girard, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990, p. 331-332.

Une identité trouble

Shakespeare fait en sorte que le discours de Hamlet passe sans cesse d'une perspective qui fait abstraction de son rôle¹⁷ à une autre qui rejoint ce que la société (celle qui est représentée dans la pièce) et ses contemporains attendent du prince. Laertes, dans son discours à Ophélie, fait d'ailleurs référence aux obligations de Hamlet, à cette position et à ce rôle social qui le lient à des devoirs, et sont en partie à la source d'une attitude changeante. On comprend bien que, même avant l'apparition du fantôme à Elseneur, le rôle de Hamlet est marqué par une ambivalence, une hésitation entre le devoir et la volonté.

[...] Perhaps he loves you now / And now no soil nor cautel doth besmirch / The virtue of his will; but you must fear : / His greatness weigh'd, his will is not his own, / [For he himself is subject to his birth.] / He may not, as unvalued persons do, / Carve for himself, for on his own choice depends / The safety and health of this whole state; / And therefore must his choice be circumscrib'd / Unto the voice and yielding of that body / Whereof he is the head. Then, if he says he loves you, / If fits your wisdom so far to believe it / As he in his particular act and place / May give his saying deed, which is no further / Than the voice of Denmark goes withal.¹⁸

Nous avons, dans cet extrait, une belle illustration de cette séparation qui existe entre le devoir et le désir chez Hamlet. Car tout au long de la pièce, le discours du personnage change, se trouve fragmenté. La conscience du prince est partagée selon deux perspectives, elle est le sujet des deux empires opposés que sont le désir et les lois non écrites (et d'autant plus fortes). Les paroles de Laertes nous montrent que cette opposition entre la volonté et les obligations existait bien avant que le forfait de Claudius soit révélé. Cependant, cette divergence semble amplifiée lorsque le fantôme du roi Hamlet, figure de

¹⁷ Le rôle de vengeur qui est attribué à Hamlet, malgré lui, par la culture qui domine dans la société représentée à l'intérieur de la pièce.

¹⁸ William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, (I, III, 14-28), p. 712.

loi et d'ordre, ordonne à son fils de le venger. La conscience du jeune prince est partagée entre ce devoir et un sentiment d'absurdité né d'un savoir, d'une conscience singulière et indépendante. Pour décrire cette impasse, Nietzsche parlerait sans doute d'une opposition entre « illusion » et « vision de vérité »¹⁹, opposition que j'utiliserais avec prudence pour la simple et bonne raison que Hamlet ne connaît pas la vérité, qu'il est seulement le lieu d'une certaine vérité, traversé par un savoir dont on ne sait s'il a la maîtrise²⁰. Il faut aussi mentionner que plusieurs voient dans Hamlet un héros qui se trouve dans l'impossibilité de combler un désir de vengeance, son humanité l'empêchant d'agir selon son vouloir. Cette divergence existe parce que Shakespeare ne se prononce point sur la vérité ou sur la volonté de son personnage, faisant en sorte que les diverses perspectives exposées dans sa pièce ne soient pas présentées d'une manière tranchée, créant ainsi une zone floue dans la conscience du prince. Stephen Greenblatt décrit très bien, en deux phrases, le mystère qui caractérise le héros de *Hamlet*. « He is, more than any theatrical character before and perhaps since, a figure constructed around an unseen or secret core. Such a figure in the theater is something of a paradox, since all that exists of any character onstage is what is seen and heard there. » Ce qui est dissimulé au regard ou tenu sous silence est-il plus vrai que ce qui est dit ou montré? Cela nous enseigne, surtout, qu'il faut se méfier des gestes et des attitudes trop ostentatoires. Cette logique nous révèle que même l'impuissance et les idées pessimistes de Hamlet devraient soulever des interrogations.

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 79.

²⁰ Le fait que l'on fasse allusion aux études du prince est-il suffisant pour qu'il soit présenté comme ayant une telle connaissance de l'âme humaine ?

La « vision de vérité » dont parle Nietzsche (vision qui s'apparente à la « vision pessimiste »), tout comme la notion de vérité propre à l'époque de la Renaissance (telle qu'on la connaît chez des auteurs comme Érasme ou Montaigne), consiste surtout en une vision désabusée des icônes, des dieux et de l'ancienne autorité. Sa représentation, que le philosophe range dans le domaine de l'inesthétique parce qu'elle ne correspond point à certains critères de beauté (ceux qui dominent dans la culture néo-platonicienne²¹), serait le fruit d'une absence d'artifice, une absence qui, somme toute, reste assez relative puisqu'elle est récupérée par une idéologie, celle dont découle, précisément, la vision réductrice que Hamlet a du monde. Il est difficile de déterminer si cette tendance appartient à un mouvement décentralisateur ou si elle représente une pose, un *topos*, un lieu commun. Cela dépend beaucoup de l'époque où l'on se place pour en juger. C'est pourquoi, lorsque je ferai référence à la raison chez Hamlet, il sera surtout question d'un certain discours humaniste qui, à l'époque de la Renaissance, avait tendance à désacraliser des images et des icônes, à relativiser un point de vue au profit d'un goût pour le naturel. Cette nouvelle subjectivité est à l'origine, d'ailleurs, non seulement de l'affaiblissement de certaines images, mais aussi de leur abâtardissement. Le « carnavalesque » est l'un des principaux exemples de ce phénomène. Ce « mouvement vers le bas », qui correspond à une « tendance subversive », est considéré comme « une force centrifuge ». Il agit par opposition à la « culture et [à la] littérature doxiques et légitimes [qui] constituent des forces centripètes [et suscitent] l'unification idéologique »²². Ce que j'ai décrit,

²¹ Je fais référence, ici, à cette culture qui a inspiré pendant longtemps l'idéologie féodale.

²² Constanze Baethge, *Le dictionnaire du littéraire*, publié sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2002, p. 147.

précédemment, à l'aide de termes plutôt péjoratifs (des résidus, peut-être, de la réaction soulevée par le dévoilement de certains tabous) n'est finalement qu'une tentative de rapprocher la culture (ou l'art) et la nature, de combattre l'angélisme de certaines images ou de certains symboles par le biais d'un point de vue nouveau, différent de l'idéologie dominante.

Si on rattache la lucidité de Hamlet à cette capacité de voir et de prendre en compte, sans que cette tendance ne devienne caricaturale, les aspects les moins attirants de la réalité, cette faculté de l'esprit devient bel et bien une force dionysiaque. Hamlet aurait donc ce regard qui se croit moins conditionné par les artifices de la culture, et dont la perspective est plus conforme à la Nature et à la vérité. Toutefois, se limiter à cet essai de définition consisterait à apporter une conclusion trop simpliste sur la figure de Hamlet. Cette tendance à faire mine de bafouer la censure relève d'un courant qui consistait, pendant la Renaissance, à simuler le naturel. L'art, le plus possible, devait être camouflé en prenant l'aspect d'une « inesthétique » vérité. Cette conscience du fait que le naturel peut être simulé est très bien perçue, d'ailleurs, dans un discours que le prince adresse aux acteurs en se faisant, en quelque sorte, le Castiglione²³ du théâtre. En effet, Hamlet semble partager le point de vue du courtisan italien en ce qui concerne l'art de dissimuler, de simuler, de jouer, de masquer l'artifice et les efforts. L'objectif du théâtre, selon le prince, n'est-il pas de

²³ *Le livre du courtisan*, dont Castiglione est l'auteur, parle du savoir-vivre à la cour, un lieu qui, en permanence, constitue la scène d'un théâtre. On y suggère, entre autres, de donner à sa personne et à ses gestes un aspect savamment négligé.

n'être point théâtral? On voit bien, dans l'extrait qui suit, que la Nature est plus mesurée que l'art et qu'elle doit être son modèle.

Be not too tame, neither; but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so o'erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as 'twere the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age of and body of the time his form and pressure. Now this overdone, or come tardy off, though it makes the unskillful laugh, cannot but make the judicious grieve; the censure of which one must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others. O, there be players that I have seen play, and heard others praise, and that highly, not to speak it profanely, that neither having th'accent of Christians nor the gait of Christian, pagan, nor no man, have so strutted and bellowed, that I have thought some of nature's journeymen had made men, and not made them well, they imitated humanity so abominably.²⁴

Nous avons l'impression, en lisant cet extrait, qu'il y a une distorsion, que la démesure, qui relève normalement du domaine dionysien, est devenue un artifice et un critère esthétique dans la culture ambiante de la pièce, un attribut apollinien²⁵. C'est cette inversion qui rattache le discours de la raison, dans la pièce analysée, au dionysiaque, car ce sont les raisonnements de Hamlet qui viennent briser l'unité de l'œuvre. La perspective de Hamlet, en nous faisant prendre quelque distance, nous montre la démesure du théâtre comme un objet de caricature. La pièce elle-même n'est pas contre une certaine idée du Beau qui se développe à travers l'exacerbation des vertus et des valeurs chevaleresques (des vertus dont Hamlet lui-même fait l'éloge); elle est plutôt écrite contre un certain manque de profondeur, contre le jeu grossier des apparences qui sert à manipuler les spectateurs, et qui consiste à traiter les personnages comme des pantins. Il serait également important de souligner que Hamlet, lorsqu'il dénonce l'hypocrisie des autres, dénonce une tendance à

²⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, (III, II, 16-34), p. 816-818.

laquelle il adhère. Seulement, il utilise l'artifice et l'illusion pour révéler des vérités, et il semble en faire usage d'une façon plus consciente. À la différence de Polonius et de Claudius, Hamlet va mettre les pièges du mensonge (la mise en scène) en perspective en utilisant le théâtre. La scène devient ainsi une puissante métaphore, évoquant, on ne peut plus clairement, la simulation qui interfère dans nos rapports. « L'anti-esthétisme » propre à la nature dionysiaque est donc une chose relative dans la pièce analysée. Pour mieux observer les autres, Hamlet dissimule sa volonté et ses pensées sous l'art, mimant l'impertinence de la folie. Sa volonté a besoin d'un jeu d'illusions pour se manifester, et ce sont des exigences artistiques et esthétiques rattachées à un goût pour le « naturel » (pour ne pas dire la Nature telle qu'envisagée par les penseurs de la Renaissance) qui constituent les vrais ressorts psychologiques du personnage. Être acteur ou jouer à l'acteur constitue une façon, pour le « faible » prince, de passer à l'action. Le théâtre est une sorte de point de repère qui le guide dans l'intrigue et le mène à la mise à mort du bouc émissaire. Tout en hésitant devant la mission qu'il a à accomplir, ce personnage est libre d'entretenir sa rancune en gravant, dans sa mémoire, l'histoire que le fantôme de son père lui raconte. Ce qui compte, pour Hamlet, c'est d'être vrai, ce qui n'est pas la même chose que de dire la vérité. Il ne suffit pas, pour ce personnage, de s'en tirer en se conformant seulement à l'une des deux perspectives qui s'imposent à lui; le prince doit accomplir son devoir en restant authentique, c'est-à-dire en étant fidèle à ce qu'il ressent. Les apparences, chez Hamlet, en n'étant point utilisées à un seul niveau, traduisent le désir et la pensée cachés d'un personnage qui, à défaut de dire directement les choses, invente un langage symbolisé, un

Car ce n'est plus l'ivresse ou la démesure mais bien l'imitation de la démesure.

langage traduisant à la fois sa douleur et ses contradictions. Avec une certaine sobriété dans le ton, Hamlet (Shakespeare) remet en question les démonstrations trop théâtrales, cette démesure qui est passée du côté des codes établis, et, en renouvelant le rôle du héros chevaleresque, il donne aussi à ce rôle une nouvelle vie et une nouvelle valeur.

Sur quoi doit-on se baser pour décrire l'évolution esthétique dans *Hamlet*? Doit-on privilégier un discours plutôt qu'un autre? Bien que l'introduction du théâtre dans la pièce²⁶ aide à mettre les choses en perspective, cela crée de tels entrelacs, les discours sont si bien fondus l'un dans l'autre, qu'il est difficile de déterminer lequel d'entre eux (codes et vertus chevaleresques ou relativisme moderne?) est objectif et lequel est subjectif. Le fait de savoir que, pour Nietzsche, il n'y a que la vérité de nos perceptions ne nous aide point à avancer lorsqu'il s'agit d'éclairer le personnage de Hamlet. La réponse varie toujours selon la perspective ou l'orientation du lecteur. Pour les spectateurs qui n'ont pas eu accès au discours moderne de la Renaissance ou qui ne privilégient pas la notion d'individu, le rôle du vengeur, sans doute, constitue le rôle ou le point de vue objectif de Hamlet. C'est-à-dire que le personnage du prince, pour ce public, n'a besoin de rien faire pour mériter le rôle du vengeur et il ne peut rien faire pour s'en défaire. Cette place que se mérite Hamlet est la même du point de vue de la culture ambiante de la pièce, celle qui met en valeur les vertus chevaleresques. Cette position force le prince à agir seulement en fonction de la vengeance et le reste n'est que pure digression. Toutefois, il existe un autre point de vue, celui de tous ceux qui prennent parti pour le « naturel », les gens les plus cultivés de l'époque

²⁶ La pièce dans la pièce et la simulation de la folie en sont des exemples.

élisabéthaine, ceux que Hamlet appelle les « gens de goût »²⁷ et dont l'opinion compte plus que celle des autres. Sommes-nous obligés de croire que le discours moderne est celui qui l'emporte dans le cœur de Hamlet et de son créateur? La réponse est oui, si on ne prend en compte que la volonté consciente du personnage et du dramaturge. Mais le remord causé par ce choix ou cette « préférence », toutefois, a aussi sa place. Chaque fois que la loi ou le souvenir du père est bafoué, le fantôme n'est jamais bien loin, prêt à surgir comme le symptôme d'une maladie qu'on ne réussit pas à enrayer. Bien que Hamlet tente d'y échapper, le spectre vient réclamer que l'on rétablisse l'ordre, c'est-à-dire l'ordre ancien. En opposant et en mariant, dans *Hamlet*, les anciennes valeurs à une libre conscience, Shakespeare met donc en scène une perspective qui embrasse son propre point de vue, il met en scène des paroles qui le dépassent lui-même et dont la portée n'est point restreinte à la description d'un caractère. C'est en ce sens que *Hamlet* a la réputation d'être la pièce la plus personnelle du dramaturge. Le côté dionysien de Hamlet ne provient pas seulement de cette tendance réductionniste qui lui fait envisager l'existence sous son aspect le plus crû ou le plus « naturel », mais aussi de ces élans passionnels (ou de cette mécanique) qui le poussent à la vengeance. Il provient de ce mélange, de ce chaos que provoque en lui l'opposition entre les deux points de vue.

Hamlet et son rapport aux autres figures

²⁷ Ceux que le prince désigne, en anglais, par le mot « judicious ».

Il serait trop simple d'associer une partie du discours de Hamlet à la lucidité sans parler de ce que cela implique. C'est pourquoi il est important de parler, en faisant l'analyse de ce personnage, de la manière dont deux subjectivités s'opposent et s'entrechoquent. Comme je l'ai expliqué précédemment, ce qui tient lieu de pensée à Hamlet est soumis à des tendances opposées, parfois au discours moderne, et parfois aux impulsions, aux inflexions exigées par son rôle de vengeur. Par exemple, lorsque Hamlet observe Fortinbras et son armée, il réussit à trouver absurde le fait de partir à la guerre tout en admirant le courage et la noblesse de celui qui dirige le groupe d'homme. Sous un discours qui reflète une vision dégradée de la « réalité », se cache le « superflu de possibilité²⁸ » qui est à l'origine de l'inaction du prince, le personnage passant d'un état à un autre. Hamlet voit deux mille hommes courant à la mort pour un « fétu de paille » (« a straw »)²⁹; ce regard paraîtrait réducteur à Fortinbras et à Laertes, personnages pour qui une valeur comme l'honneur n'a point besoin de plaidoyer lorsqu'il est temps de passer à l'acte. C'est pourquoi Hamlet va tenter d'imiter ces deux jeunes nobles et de reproduire leurs gestes. Après avoir vu l'armée de Fortinbras, qui devient l'objet d'une sorte d'inspiration, le prince tente de s'exhorter lui-même à venger son père, terminant son monologue par cette phrase : « My thoughts be bloody, or be nothing worth!³⁰ » Étant plus ou moins capable de se convaincre de passer à l'action, le prince se contente de l'imitation d'une image qu'il a devant les yeux et qui semble produire un certain effet. Cette image agit sur Hamlet comme une contrainte car il est forcé à comparer ses propres motifs à ceux de Fortinbras, à des

²⁸ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p.79.

²⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, op. cit., (IV, IV, 54), p.892.

³⁰ *Ibid.*, (IV, IV, 65), p. 892.

motifs qui semblent être purement accessoires lorsqu'on les compare aux siens. Le prince, d'une certaine manière, a plus le sens du devoir que celui de l'honneur; il répond à une obligation et à une contrainte au lieu de revendiquer une réparation, au lieu d'agir pour l'honneur. Il se demande pourquoi il vit pour dire : « This thing's to do »³¹; il n'agit pas selon sa volonté consciente, mais bien en fonction de quelque chose qui le dépasse.

L'analyse de la figure de Hamlet pose le même problème que celle des personnages modernes, ces personnages qui, depuis l'arrivée d'écrivains comme Stendhal, posent la question de l'authenticité. Est-il nécessaire d'être un « acteur sincère »³² pour être authentique? Nous avons vu, avec ces personnage modernes, que la notion de sincérité ne peut pas toujours s'imposer comme critère définitif pour confirmer l'authenticité d'un personnage. De plus, si on prend en compte le fait que la société ne constraint pas Hamlet d'une manière directe, mais plutôt par le biais d'un fantôme, une sorte de « vision » qui soulève des doutes chez le principal intéressé, il devient évident qu'il y a chez le prince un horizon moral, une loi qui exerce son pouvoir malgré les contradictions. Bien que nous ayons l'impression, comme lecteur, que Hamlet sente une trop grande distance³³ entre lui et cette loi supérieure, cette morale qui réclame la vengeance, c'est pourtant à cette loi qu'il va se soumettre. Même si la subjectivité du prince est beaucoup plus apte à offrir une vision dégradée de la réalité qu'à servir une réalité supérieure, qu'à servir la vertu et la morale, elle est dominée par cet empire des vieilles valeurs. C'est pourquoi j'en conclus que la

³¹ *Ibid.*, (IV, IV, 43), p. 892.

³² C'est-à-dire un acteur qui, selon Irving Goffman, est trop pris par son rôle, s'opposant ainsi à l'acteur cynique qui, quant à lui, n'oublie jamais qu'il joue un rôle. Référence : Mustapha Fahmi, *Shakespeare's Poetic Wisdom : Identity, Orientation, and Histocal Providence in the Henriad*, Cap-Rouge, Québec, Two Continents Publishing, 2003, p. 90-91.

difficulté de Hamlet à croire à son rôle relève surtout d'un enjeu esthétique à travers lequel l'idéalisme affronte une certaine représentation de la vérité, une conception qui tend à se méfier des belles apparences, laissant plus ou moins de côté les enjeux moraux. Le passage où Hamlet admire Fortinbras³⁴ le démontre bien. Et d'un point de vue plus général, en ce qui concerne de plus près l'intrigue principale, une intrigue que l'on pourrait réduire à la vengeance du père, l'hésitation dont le prince fait preuve n'illustre pas autrement cette alternance entre le doute face à certaines apparences et la volonté de croire à son rôle. Nous pourrions dire que, selon le moment, Hamlet se soumet soit au discours moderne de la raison, qui agit comme une nouvelle perspective opposée à l'ancienne, aux vieilles traditions qui sont à l'origine de ce que nous appelons la tragédie de la vengeance, soit aux impulsions que réclame le rôle qu'on (le père et la société) lui attribue malgré lui. Même si, comme le prétend Nietzsche³⁵, la multiplication des perspectives n'est pas à l'origine de l'inaction de Hamlet, cette fragmentation de la pensée est la conséquence d'une influence dionysiaque, d'une influence qui se manifeste par une dissolution des contours du personnage et, par conséquent, par un brouillage des codes qui produisent le sens de la pièce analysée.

Les moments où la figure de Hamlet réussit à concilier son côté moderne et son côté traditionnel sont ceux où le personnage utilise la représentation comme mode d'expression. J'ai déjà mentionné, lorsqu'il a été question de Laertes, que le prince procède à l'imitation

³³ Une distance qui s'illustre, entre autres, dans la comparaison que Hamlet fait entre lui et Hercule.

³⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, (IV, IV, 30-65), p. 890-892.

d'autres personnages. Il a aussi été question, brièvement, des moments où Hamlet s'en remet au théâtre, où il simule la folie, un jeu qui permet, dans une certaine mesure, la conciliation de sa lucidité et de son rôle social. Car c'est sous couvert d'un masque, d'un simulacre que le personnage agit, associant le calcul à la volonté, la pensée à l'action. La simulation de la folie permet au prince d'accomplir un souhait formulé par Jaques, un personnage que l'on retrouve dans *As you like it* et qui dit ceci : « [...] I must have liberty / Withal, as large a charter as the wind, / To blow on whose I please, for so fools have [...] »³⁶ Si l'on se fie au contenu de cet extrait, Hamlet peut agir contre Claudius sans s'opposer directement à son ennemi. Il conserve, par ce stratagème, son intégrité et son authenticité. En agissant ainsi, le prince peut s'identifier à la fois au vieil Hamlet et à Yorick. Cela semble hors de propos et peu important, mais si on remarque que le jeune prince parle froidement de son père (car l'admiration n'est pas la même chose que l'affection) alors que le souvenir de Yorick est évoqué avec tendresse, on voit que la personnalité et l'identité de Hamlet sont très bien mises en lumière. Le fait que Shakespeare, par moments, fasse adopter un comportement d'histrion à un personnage qu'il place dans la haute aristocratie n'est pas un hasard. Le dramaturge donne un indice, par le fait même, sur l'identité de Hamlet. On constate que, chez ce personnage, l'identité est fondée de deux façons. Il y a celle qui est mise en place par la société³⁷, par la contrainte, et qui fonctionne par le regard que l'autre (en l'occurrence, la société et le père de Hamlet)

³⁵ Selon Nietzsche, ce n'est pas le « superflu de possibilités » qui pousse Hamlet à se complaire dans l'inaction. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 79.

³⁶ William Shakespeare, *As You Like It*, dans *Oeuvres complètes*, édition bilingue, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, (II, VII, 47-49), p. 576.

³⁷ Un paradigme qui intègre les anciennes valeurs et la figure du père, le vieil Hamlet.

pose sur soi, par le rôle que l'autre nous assigne. Dans la mesure où ce rôle est imposé et se fonde sur un modèle déjà constitué (mais peut-on connaître les désirs d'un personnage fictif?), il est du ressort de l'apollinien. Le vieil Hamlet est assez important, symboliquement, pour imposer à son fils l'oblitération de certains traits qui définissent sa personne. « [...] Remember thee, / Yea, from the table of my memory / I'll wipe away all trivial fond records, / All sows of books, all forms, all pressures past, / That youth and observation copied there [...] »³⁸ Le discours, dans cet extrait, fonctionne à partir d'un cadre identitaire qui est constitué par la place qu'occupe Hamlet, une place que le fantôme impose à son fils lorsqu'il lui rappelle les liens indestructibles qu'il entretient avec lui. « If thou hast nature³⁹ in thee, bear it not, / Let not the royal bed of Denmark be / A couch for luxury and and damned incest [...] »⁴⁰ Selon ce qui est reflété dans cet extrait, l'identité se construit dans un dialogue (ou en opposition) avec les autres. C'est la manière dont il se situe par rapport aux autres qui forge l'individu. Mais il y a un autre élément déterminant dans la construction de l'identité. Celui-ci est fondé sur « l'orientation » que l'individu se donne en faisant un choix clair en ce qui concerne ses propres valeurs, selon l'idée qu'il se fait du bien. Mustapha Fahmi, dans *Shakespeare's Poetic Wisdom*, montre qu'en plus de se structurer par rapport aux autres, l'identité dépend des changements historiques et d'une éthique qui n'est pas nécessairement partagée par tous.

³⁸ William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, (I, V, 97-101), p. 734.

³⁹ Il ne faut pas confondre la nature telle qu'elle est entendue dans cet extrait et la nature telle qu'elle est envisagée à la Renaissance, en opposition avec l'art. La première peut être conçue, comme chez Northrop Frye, comme un ordre naturel, et se définit par opposition à la Fortune. Elle comporte deux niveaux (un niveau supérieur et un niveau inférieur) et elle représente la « vision apollinienne de Nietzsche ». Voir Northrop Frye, *Les fous du temps : Sur les tragédies de Shakespeare* (*Fools of Time : Studies in Shakespearean Tragedy*), traduit par Jean Mouchard, Paris, Belin, 2002, p. 16.

⁴⁰ William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, (I, V, 81-83), p. 734.

[...] a person's identity is not so much what he is as what he wants to be, which is the subject of my book. I want to suggest that like Don Quixote, Shakespeare's major characters get a strong sense of who they are and articulate an identity by being oriented toward what they regard as the good life. [...] More precisely, I draw on Charles Taylor notion of the human agent as a « strong evaluator ». I shall lay particular stress on the way in which the character's notions of the good are affected by historical change, in the sense that what is valued by a certain community at a certain time is not necessarily valued by another community at another time.⁴¹

Parce qu'il ne réussit pas à s'extraire totalement des normes et des traditions de sa communauté, Hamlet ne peut être identifié comme un « évaluateur fort ». Ce n'est que momentanément que le prince peut mettre une distance entre lui et la culture qui domine dans son milieu, agir selon ses désirs propres, indépendamment du regard des autres, de sa position sociale. Les réminiscences que Hamlet veut chasser de son esprit font partie de cette perspective individuelle, de cette partie du personnage qui vient parasiter le déroulement de la « mission » imposée par le fantôme. La pièce montre que le personnage principal, qui veut s'émanciper, est incapable d'échapper à la contrainte de sa position, de son lien familial et du rôle politique qui lui est assigné. Lorsque la volonté du prince se met à faiblir (sa volonté de vengeance), le fantôme du père apparaît pour remettre dans la « bonne voie » un fils qui s'égare. Le père représente donc la contrainte sociale ou extérieure, tandis que le fou, le seul envers qui Hamlet exprime une quelconque tendresse – ou avec qui le lien représente un choix libre dont les bases ne sont pas établies par la société –, représente le libre arbitre de l'individu. Nous avons encore là une preuve du fait que la pièce analysée ne met pas seulement en jeu la notion de vérité⁴², mais aussi cette capacité

⁴¹ Mustapha Fahmi, *op. cit.*, p.14.

⁴² La vérité, dans la pièce analysée, n'est plus dans l'idée que l'on peut avoir de la réalité. Elle réside dans l'expression même, qui doit être fidèle et conforme à la nature. Comme nous le verrons plus loin, cette fidélité à la nature peut impliquer, paradoxalement, un « travail » qui relève de l'art de la représentation.

d'autodétermination qui est présente chez l'homme. Yorick représente cette autre façon de s'identifier qui, en n'étant point fondée sur les structures établies (dans la société représentée par la pièce), reflète l'esprit libre et ludique du prince. Dans les dialogues de la pièce, l'affection avec laquelle le prince évoque les souvenirs du bouffon contraste avec la froideur avec laquelle est évoqué le souvenir du défunt roi. Michael D. Bristol l'a d'ailleurs fait remarquer dans *Big-Time Shakespeare*.

Alas, poor Yorick ! I knew him, Horatio, a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath bore me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is! My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kiss'd I knoe not how oft. Where be your gibes now, your gambols, your songs, your flashes of merriment that were wont to set the table on a roar? [...] ⁴³

Les facéties de Hamlet consolident, dans l'économie de l'œuvre, cette ressemblance, ce lien de parenté entre le prince et les esprits libres (les premiers humanistes) de la Renaissance. En tournant contre ses ennemis ses bouffonneries et ses mystifications, le prince réussit à venger son père tout en se faisant attribuer le rôle inoffensif du fou. « Critiquer les mœurs des hommes sans attaquer personne nominativement, est-ce vraiment mordre? ⁴⁴ » C'est une question que plusieurs iconoclastes, à l'époque de la Renaissance, ont sûrement prise en considération. C'est aussi la réponse du prince au *double bind* dans lequel il est enfermé, la seule réponse cohérente face aux deux ordres contradictoires qui l'identifient à la fois au héros défenseur de l'honneur et au prince moderne, celui qui est plus enclin à penser qu'à se battre. Au lieu de chercher une solution à l'aide de la dialectique, Hamlet opte pour une « solution artistique » qui contraste avec les « mesures absolues » de la morale ⁴⁵; il se prête

⁴³ William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, (V, I, 166-173), p.944.

⁴⁴ Érasme, *Éloge de la folie*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p.15.

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, « Essai d'une critique de soi-même », dans *La naissance de la tragédie*, *Op. cit.*, p. 40.

au jeu des apparences. À la question qui oppose « être ou ne pas être », Hamlet a une réponse assez particulière : être sans être. Il choisit de rester dans l'indéfini, d'agir de façon indirecte. Cela fait toute la différence avec le néant auquel sont réduits les personnages qui ont une conscience totalement dionysienne. Le discours de Hamlet n'a pas cette gratuité que l'on retrouve chez Touchstone, un fou dont les paroles ne font qu'obscurcir la pensée des autres et annihiler toute cohérence. La pulsion dionysienne, telle qu'on la voit chez Hamlet, permet de remettre en question des images et de repousser, sans les détruire, les limites imposées par un genre. En plaçant au centre d'une tragédie un personnage plus porté à faire le pitre qu'à se battre, Shakespeare n'a pas utilisé un moyen étranger à l'art; la lucidité du personnage contribue à bâtir un nouvel imaginaire, à construire une nouvelle représentation de l'humain. L'inaction de Hamlet n'existe, finalement, qu'en fonction des actions que l'on (le spectateur et la société dans laquelle le prince évolue) attend de lui, en fonction des clichés reliés aux héros chevaleresques.

Le « regard douloureux et brisé⁴⁶ » de Hamlet représente une tentative de réparer, de combler une rupture qui, comme cela fut démontré précédemment, n'est pas permanente. Hamlet, toujours, va vers une « rédemption par l'apparence⁴⁷ », surmonte, à la manière de l'artiste⁴⁸, les contradictions qui l'habitent. Parce qu'il sait que sa position lui impose un

⁴⁶ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, dans *Oeuvres*, Vol. 1, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p.59. La formule a été empruntée à une édition différente de celle que j'utilise pour toutes les autres citations. Bien que les deux éditions citées dans ce mémoire soient basées sur la même traduction (voir dans la bibliographie), la formulation est souvent différente en raison des modifications apportées par Angèle Kremer-Marietti (Éd. LGF).

⁴⁷ Friedrich Nietzsche, « Essai d'une critique de soi-même », dans *La naissance de la tragédie*, Librairie Générale Française, *op. cit.*, p.39.

⁴⁸ Le mot artiste est employé au sens nietzschéen du terme.

regard subjectif, il tente de s'abstraire du point de vue imposé par son rôle. Mais ce phénomène laisse toujours place à un recentrement de la pensée, un renouvellement qui se manifeste dans des actions, dans un langage assez singulier. Autrement dit, cette abstraction du monde ne s'opère que pour mieux revenir aux exigences, au contexte de la pièce. C'est en partie ce qui explique le mystère de Hamlet qui, pour son entourage, constitue une énigme, n'étant pas à l'endroit où l'on croit qu'il se trouve, regardant au-delà de ce qu'un personnage de tragédie, habituellement, peut voir. Transfiguré par le discours du fou, il rappelle, à sa manière, le Sphinx, une figure dont il a adopté le discours, ou plutôt la forme. Il parle une langue qui déforme et déguise la pensée. La logique qui se manifeste dans ce langage singulier est d'ailleurs captée, sans être interprétée, par Polonius. Quelque peu déboussolé par le contenu insolite qu'il retrouve dans les paroles du prince, le vieil homme ne repère pas moins, à travers ce qu'il entend, l'existence d'un sens, d'une signification, d'une structure consciente. C'est ce qu'il révèle lorsqu'il donne son impression sur cette folie qui a de la méthode⁴⁹. Claudius, d'ailleurs, est envahi par une sensation semblable, comme s'il était transpercé par les pointes acérées que contiennent les paroles de Hamlet.

« Nor what he spake, though it lack'd form a little, / Was not madness. There's something in his soul / O'er wich his melancoly sits on brood, / And I do doubt the hatch and the disclose / Will be some danger [...] » Hamlet emploie un langage moderne et singulier qui, en le rapprochant de nous et en l'éloignant de la culture ambiante de sa pièce, le rend moins visible. C'est sans doute pour cette raison que n'étant point en mesure de cerner la signification de ses actes et de ses paroles, certains ont un peu trop vite conclu qu'il est un

⁴⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, (II, II, 202), p. 772.

personnage passif. Hamlet est moins inactif que les apparences le laissent croire, et plus nous nous intéressons à donner un sens à ses actes, comme le fait son entourage, plus ce prince répond au principe d'ordre qu'il s'apprête à rétablir. Peut-être faudrait-il mieux se fier au conseil qu'il donne à Ophelia, lorsqu'il lui dit de ne pas le croire⁵¹?

L'esthétique du naturel

La capacité de raisonner, une faculté que l'on attribue généralement à Hamlet, n'a rien à voir avec la raison socratique (celle que décrit Nietzsche) qui, en défendant un but non artistique, consiste en une faculté de l'esprit qui a tendance à évoluer dans l'abstrait, à se couper de la nature pour se réfugier dans une « réalité supérieure », unique, et en dehors de laquelle on a longtemps cru qu'il n'existe rien de digne.

Figurons-nous, à présent, semblable à l'œil unique et monstrueux d'un cyclope, l'œil de Socrate fixé sur la tragédie, cet œil que n'a jamais enflammé la noble ivresse de l'enthousiasme artistique, - rappelons-nous combien il était refusé à cet œil de se plaire au spectacle des abymes dionysiens, que devait-il apercevoir selon le mot de Platon? Il y voyait quelque chose de parfaitement déraisonnable, des causes semblant rester sans effets, et des effets dont on ne pouvait discerner les causes, et avec cela un ensemble si confus et disparate qu'un esprit réfléchi en devait être choqué, et les âmes ardentes et sensibles dangereusement troublées.⁵²

Plus loin, dans sa réflexion sur le « socratisme esthétique » et la « méthode rationaliste »⁵³, Nietzsche fait référence à « une froide clarté » et à la « certitude », « cet élément optimiste

⁵⁰ *Ibid.*, (III, I, 2-166), p. 814.

⁵¹ *Ibid.*, (III, I, 117-119), p. 810.

⁵² Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Librairie Générale Française, *op. cit.*, p. 113.

⁵³ *Ibid.*, p. 106.

qui, dès qu'il est entré dans la tragédie, envahit ses régions dionysiennes et la conduit fatallement à sa propre perte – jusqu'au saut fatal dans le drame bourgeois. »⁵⁴ Ce type de pensée, qui ne dispose pas à être conscient de sa propre subjectivité, devrait être envisagé comme une influence apollinienne (une influence qui, selon Nietzsche, a poussé la tragédie vers sa dégénérescence). Le prince Hamlet, pour sa part, a bel et bien une capacité de raisonner qui, quelques fois, l'amène à théoriser sur sa propre position, mais cela a plus pour effet, d'un point de vue esthétique, d'élargir et d'approfondir sa perspective. Il a une psychologie plus complexe et profonde que celle de la majorité des autres personnages shakespeariens, des figures dont on exploite une seule facette en ignorant, dans la construction de ces représentations, que l'être humain regorge de contradictions. Cette complexité est typique, selon Alasdair MacIntyre dans *After Virtue; A Study in Moral Theory*, des personnages modernes. Il ne s'agit pas, pour faire ressentir toute la profondeur d'un discours ou la complexité d'un personnage, que les paroles de ce dernier produisent une dissonance avec le contexte, avec le discours de son entourage; cette dissonance, en plus de se manifester dans le rapport entre l'individu et la société, doit aussi être introduite à l'intérieur du personnage.

Il a été mentionné, dans ce mémoire, qu'il existe, chez l'humain, une dimension que l'on a longtemps retranchée des représentations. Je fais référence, ici, à une sorte de tabou artistique, à tout ce qui peut nuire à l'intelligibilité d'une œuvre. Les contradictions et les contrastes que l'on retrouve chez un personnage comme Hamlet en sont de bons exemples.

⁵⁴ *Ibid.*, P. 115.

Ils sont aux antipodes de la superficialité de certains caractères, de personnages qui, malgré tout, peuvent parfois émettre des réflexions très profondes. La comparaison entre Hamlet et Jaques, personnage de *As You Like It*, démontre que l'influence dionysienne ne se résume pas à l'adoption d'un ton ou d'un champ lexical précis, et qu'elle se manifeste aussi dans la structure du personnage, sur le plan langagier. Dans la comédie dont il est question, le dramaturge a créé une caricature du mélancolique, un personnage qui, loin d'être pris au sérieux par ceux qu'il rencontre, constitue une version stéréotypée du paradoxal « rêveur désillusionné ». Nous n'avons qu'à comparer Hamlet à ce personnage pour nous apercevoir qu'il existe une différence importante sur le plan de la forme du discours. Deux des extraits les plus connus de la dramaturgie shakespearienne font de Hamlet et de Jaques les auteurs fictifs de réflexions qui, malgré les points qu'elles ont en commun sur le plan du contenu, sont différentes sur le plan de la forme dans la manière dont elles sont énoncées. En se reportant à la réplique la plus célèbre de Jaques (celle où le monde est comparé à la scène d'un théâtre)⁵⁵, on s'aperçoit que, différemment de chez Hamlet, la parole a pour fonction de tirer à gros traits le portrait d'un caractère. Le mélancolique que l'on retrouve dans *As You Like It* ne fait qu'imiter, sur un ton désenchanté, la lucidité du fou, le franc-parler de celui à qui ne s'applique pas la censure. Ses paroles ont pour but, principalement, de faire impression sur les autres, de susciter l'admiration, de manifester autant d'habileté que Touchstone dans le domaine des pirouettes verbales et des prouesses intellectuelles. L'admiration que le mélancolique voue au bouffon témoigne du fait que la parole, chez Jaques, vise à faire impression sur les autres.

⁵⁵ William Shakespeare, *As You Like It, op. cit.*, (II, VII, 138-165), p. 580.

[...] When I did hear / The motley fool thus moral on the time / My laungs began to crow
 like chanticleer, / That fools should be so deep-contemplative, / I And I did laungh sans
 intermission / An hour by his dial. O noble fool, / A worthy fool – motley's the only
 wear.⁵⁶

Jaques étant ce que l'on pourrait appeler un poseur, l'affection de son attitude, ainsi que son manque de naturel, fixent sa position et le limitent à ne reproduire que ce qui est en surface. Sa pensée et son caractère sont immédiatement intelligibles, étant appréhendés et saisis d'entrée de jeu dans la pièce. Elles n'ont pas le côté énigmatique que l'on retrouve chez Hamlet. Lorsqu'il compare le monde au théâtre, le personnage de Jaques ne fait que répéter un discours qui, à la Renaissance, s'avère être un lieu commun. La comparaison du monde à une scène où tout individu est un acteur était une métaphore très populaire à l'époque. Bien sûr, cela n'empêche point que Shakespeare ait pu tirer, à partir de cette comparaison, une réflexion très riche, émouvante et profonde. Mais les sept actes de la vie, énoncés sous la forme d'une métaphore filée, ne donnent nullement l'impression au lecteur que cette profondeur émane du personnage qui parle. Les sept actes sont annoncés au début du « pseudo-monologue » et le discours de Jaques poursuit sans faillir l'objectif qu'il s'est fixé, rassemblant des idées « toutes faites » qui s'adressent, en fait, au public que constituent les interlocuteurs de ce mélancolique superficiel et racoleur. Avec Hamlet, nous avons l'impression de lire un discours qui est en train de se faire et qui, sans s'être ouvertement donné de but, nous fait croire que c'est par hasard qu'il nous mène à une aporie (je fais référence, en disant cela, à la célèbre réflexion sur le suicide⁵⁷). L'anti-esthétisme du discours, avec ce qui ressemble à des digressions, dissimule l'art. Nous

⁵⁶ *Ibid.*, (II, VII, 28-34), p. 574.

pouvons voir, par le biais des monologues de Hamlet, comment un être change en réfléchissant, et à quel point cela semble se produire avec naturel. Nous assistons à un débat intérieur et la conscience du prince, en tournant le dos aux premières pensées, devient, en quelque sorte, palpable.

Ainsi, en même temps qu'il brouille les cartes avec la structure indécise du personnage, Shakespeare crée un effet, nous donne l'impression qu'il existe, chez Hamlet, une certaine intérriorité, une dimension qui existe chez très peu de personnages à cette époque. Les paroles du prince, en faisant les frais d'une bigarrure, créent l'illusion que cette disparité émane d'une conflit entre les sentiments et la faculté de raisonner du personnage. Le dilemme entre la vie et la mort n'échappe pas à cette règle. Il est constitué par une alternance entre deux discours, entre un raisonnement qui fait du suicide « la solution » et la prise en compte du fait que personne ne sait ce qui se passe après la mort.

Cette façon de concevoir la voix de Hamlet, qui consiste à lier la profondeur du personnage à un enjeu esthétique, concorde avec les idées de Stephen Greenblatt. Ce dernier nous montre, dans son introduction au *Norton Shakespeare*, que le mouvement créé par cette alternance donne une consistance à la subjectivité du personnage.

This subjectivity – the sense of being inside a character's psyche and following its twists and turns – is to a large degree an effect of langage, the product of dramatic poetry and prose of unprecedented intensity. In order to convey a traumatized mind straining to articulate perception of a shattered world, Shakespeare developed a complex syntax and a remarkably expanded diction.⁵⁸

Deux discours se confrontent, donc, dans l'esprit d'un seul et même individu. Selon les conceptions et la perspective qui habitent chaque spectateur, le langage produit un effet

⁵⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, op. cit., (III, I, 55-88), p. 806-808.

différent, certains croyant voir la raison à l'œuvre dans la peur de la mort alors que d'autres considéreront la peur des cauchemars comme un réflexe devant lequel Hamlet est impuissant. Ce qui compte, dans la lecture de ce discours sur le suicide, ce n'est pas tant d'identifier les discours de façon précise que d'avoir l'impression que l'esprit du prince cache une profondeur vertigineuse. Cette profondeur n'étant pas là pour être saisie et interprétée (elle constitue un effet et non élément de sens), Shakespeare laisse un vide qui contraste avec la clarté et l'intelligibilité apolliniennes. Le caractère non esthétique des paroles du personnage se manifeste non seulement dans le contenu ou le ton, mais aussi sur le plan de la structure, où règnent la discontinuité, les contrastes et la disharmonie. Hamlet rompt avec une première idée en remplaçant le repos qu'offre la mort par le cauchemar, remettant en question une comparaison, une image assez répandue. La métaphore qui réunit le sommeil et la mort, ainsi que l'anticipation d'une souffrance qui existe peut-être de l'autre côté, ont en effet été utilisées par plusieurs auteurs et penseurs, comme le souligne, entre autres, Harold Jenkins dans une introduction à *Hamlet*. Pour ce qui est de la peur de l'inconnu, c'est-à-dire la crainte de ce qu'il y a après la vie, Jenkins remonte jusqu'à saint Augustin. En ce qui a trait au rapprochement entre la mort et le sommeil, Jenkins nomme Socrate, Cicéron, Cardan, Plutarque et Montaigne parmi les sources qui ont inspiré le monologue sur le suicide. Après avoir cité Socrate, qui décrit un sommeil sans rêves, Jenkins ajoute ceci : « By contrast Shakespeare, characteristically seeing both sides, thinks also of the possibility of dreams. But in adapting the metaphor accordingly he uses what is

⁵⁸ Stephen Greenblatt, *op. cit.*, p. 1661.

of course an equally traditional thought.⁵⁹ » Shakespeare utilise donc des idées conventionnelles pour créer quelque chose de nouveau, pour l'adapter à un discours singulier, à l'expérience du personnage de Hamlet. Il utilise deux idées répandues (le rapprochement entre la mort et le sommeil, ainsi que la crainte de ce qui nous attend après la vie) pour provoquer un contraste, mettre en relief une division intérieure.

La comparaison faite entre les discours des deux mélancoliques nous montre, comme je l'ai dit précédemment, que l'on peut suivre une certaine logique et rester superficiel. Sans prétendre enlever quoi que ce soit à la tirade de Jaques qui ne cessera jamais de mériter son statut de « pièce d'anthologie », je crois que cet exemple démontre qu'il est possible de prononcer des paroles sensées et profondes sans en éprouver le sens. Jaques ne fait qu'exprimer des observations basées sur le paraître, un jeu auquel Hamlet se prête aussi, par ailleurs. Certains feront remarquer, à juste titre, que la tendance de Jaques à généraliser, à avoir une vision réductrice, est une tendance qui se manifeste aussi chez Hamlet. Cependant, lorsque Jaques parle, nous n'avons pas de passé ou d'expérience à associer à ses paroles. Que de brèves allusions, des clichés où il est question d'une vie mouvementée, de libertinage et de débauches dont les retombées sont une sorte d'aigreur, de lassitude et d'ennui. « [B]ut it is a melancholy of mine own, compounded of many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry contemplation of my travels, in which my often ruminations wraps me in a most humorous sadness.⁶⁰ » Cette citation

⁵⁹ Harold Jenkins, « Longer Notes », dans *Hamlet*, New York et Londres, Methuen, coll. « The Arden Shakespeare », 1982, p.489.

⁶⁰ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (IV, I, 11-14), p.616.

montre bien que la source de la mélancolie de Jaques est étrangère aux événements qui se déroulent dans la pièce. La fonction poétique de cette figure consiste à mettre en relief le côté artificiel de *As You Like It*, l'aspect ridicule que peut prendre un discours lorsqu'on exacerbe l'influence de certaines tendances.

Mais [la vérité] ne doit pas non plus manquer à l'image d'Apollon, cette ligne délicate que la vision perçue dans le rêve ne saurait franchir sans que son effet ne devienne pathologique, et qu'alors l'apparence ne nous donne l'illusion d'une grossière réalité : je veux dire cette pondération, cette libre aisance dans les émotions les plus violentes, cette sereine sagesse du dieu de la forme⁶¹

Jaques, que Shakespeare traite comme une poupée de chiffon, ne fait que participer au débat d'arrière-plan qui oppose diverses manières de concevoir la vie, la nature, la vie à la cour; son caractère, que Shakespeare présente à dessein sous des traits grossiers, ne sert point à représenter un homme, un individu, mais plutôt une idée, une conception de la réalité. Ce personnage ne représente pas un être humain, mais un certain travers de l'être humain que l'on expose avec ironie. Tentant d'être conforme à un idéal (un idéal qui confond négativisme et esprit), il révèle, par le côté ostentatoire de son humeur, l'aspect artificiel et surfait de sa personnalité. D'ailleurs, le contexte idyllique accueillant le discours sur les sept actes de la vie a quelque chose d'absurde. Il fait en sorte que Jaques ne parle point en fonction d'un aspect du monde qu'il vient de découvrir au sein de l'espace dramatique de sa pièce, et cela donne l'impression que cet individu s'exprime par automatisme, sur un ton complaisant. Le fait que cette figure occupe une position secondaire n'a rien à voir avec le vide qui l'habite. C'est en grossissant certains traits et en

⁶¹ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Librairie Générale Française, *op. cit.*, p.50.

jouant sur le manque d'à-propos que Shakespeare a voulu rendre grotesque le caractère du personnage.

En ce qui concerne Hamlet, l'expérience de ce dernier est concrètement mise en scène dans sa pièce. Le lecteur est en mesure de lire son discours en fonction d'un cadre ou d'un contexte, ce qui donne plus de corps à cet être fictif. Les « rêves effrayants », qui sont la reprise d'une comparaison populaire de l'époque élisabéthaine, transposent, dans un monologue, le thème de la hantise (du père) et le motif de l'obsession, d'une pensée dont le prince ne peut se défaire. Shakespeare ne fait pas que renouveler un discours, il le personnalise, il fait en sorte que le personnage se l'approprie. Cela ne pouvant se faire que par le biais d'un personnage, d'une identité bien définie, nous avons une preuve que les contours de la figure de Hamlet n'ont pas été effacés ou balayés par la tendance dionysienne. Les paroles contenues dans le monologue de Hamlet, si on les compare à celles de Jaques, ne sont que plus senties. Le discours du prince, avec toutes ses digressions et ses apories, contribue à individualiser le drame de l'existence au lieu de se perdre dans des considérations abstraites et de s'écartier du contexte dramatique. Le regard de l'auteur ne semble pas surplomber son personnage; le texte donne plutôt l'impression que la perspective du prince et celle de Shakespeare sont à un même niveau, ce qui contribue à humaniser la figure de Hamlet et à lui donner de l'ampleur. Le dramaturge procède bien différemment lorsqu'il tire à gros traits le portrait de Jaques, qu'il utilise comme une marionnette. Et cette figure de comédie n'est qu'un exemple parmi tant d'autres. Nous verrons plus loin que l'image de la poupée de chiffon et celle de la marionnette peuvent convenir à des personnages d'autres tragédies, des personnages apolliniens qui, si on les

compare à Hamlet, ont quelque chose d'épique, sont appréhendés avec plus grande distance.

Hamlet et les archétypes

Dans la perspective de Hamlet, le monde et les choses diffèrent selon le point de vue adopté. Le personnage tient compte du fait que sa situation a quelque chose de commun avec celle des autres, sachant instinctivement que chaque être est conditionné par une subjectivité qui lui est imposée par son rôle. Il juge que rien n'est bon ou mauvais dans son essence⁶², que nos pensées déterminent notre perception. Le côté subjectif du personnage est neutralisé par une tendance à banaliser son propre cas. La perspective de Hamlet est différente des celle des autres personnages tragiques, car le prince n'agit pas selon un principe qu'il croit transcendant, il sait que le rôle de chacun dépend de simples illusions⁶³. La sophistication de ce personnage se traduit par l'appréhension de la complexité du monde, le prince n'ayant point besoin d'être en train de mourir pour être conscient de la condition humaine, du fait que l'homme est « jouet du temps » ou, en anglais, ce que Hotspur appelle un « time's fool »⁶⁴. Le discours de Hamlet est basé sur une certaine conception de l'univers, sur un regard qui considère le monde comme un lieu indéfini où s'opèrent, sans en avoir l'air, des changements dans le sens des choses. Hamlet

⁶² William Shakespeare, *Hamlet*, Gallimard, *op. cit.*, (II, II, 243-244), p.776.

⁶³ Parmi lesquelles on peut compter les valeurs morales.

est donc conscient du fait que les apparences ne conservent pas la même essence, et que le temps⁶⁵ peut les faire mentir. Différemment de Socrate et de Platon, deux philosophes que Nietzsche fustige dans son premier essai, il ne croit pas en l'existence d'une nature pure et immuable. Le discours qu'il tient à Ophelia en témoigne, et ce, avec une rudesse qui contraste avec la naïveté de la jeune fille.

Hamlet- Are you fair?

Ophelia- What means your lordship?

Hamlet- That if you be honest and fair, your honesty should admit no discourse to your beauty.

Ophelia- Could beauty, my lord, have better commerce than with honesty?

Hamlet- Ay, truly, for the power of beauty will sooner transform honesty from what it is to a bawd, than the force of honesty can translate beauty into likeness. This was sometime a paradox, but now the time gives it proof. I did love you once.⁶⁶

Cet extrait nous montre que selon Hamlet, l'humain ou l'individu ne représente pas une réalité permanente, qu'il n'y a pas d'adéquation entre l'apparence et l'essence d'une chose. C'est dans ce sens que, un peu plus loin, dans la même conversation, Hamlet prononce ces paroles : « I have heard of your paintings, too, well enough. God hath given you one face, and you make yourselves another. You jig and amble, and you lisp, you nickname God's creatures, and make your wantonnesse your ignorance. Got to. I'll no more on't. It made me mad.⁶⁷ » Ce discours montre bien la structure du personnage, sa façon de penser et de voir le monde. C'est cette même structure qui oblige Hamlet à ne pas se laisser abuser par les apparences qui, souvent, peuvent cacher le pire sous des dehors attrayants. René Girard affirme, dans un chapitre portant sur *Hamlet*, que le langage et les comportements de plusieurs personnages sont contaminés par la « maladie de l'époque », par les mensonges

⁶⁴ William Shakespeare, *Henry IV*, dans *Œuvres complètes*, édition bilingue, Vol. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, (V, IV, 80), p.548.

⁶⁵ Le temps est relié au concept de la Fortune chez Northrop Frye.

qui conduisent au « voyeurisme » et à « l'espionnage universel ». À cette description de la maladie qui semble contaminer ceux qui lui sont exposés, il ajoute ceci :

Ce que Hamlet reproche au fond à Ophélie, c'est ce que tout être humain reproche toujours à un autre être humain : il reconnaît sur elle les signes visibles de sa propre maladie, mais non sa propre lucidité. C'est la maladie qui altère l'amour de Hamlet pour Ophélie et qui fait se dégrader l'amour de Shakespeare pour le théâtre.⁶⁸

Celui qui agit selon des valeurs morales, des valeurs qui servent, pour Nietzsche, la tromperie des apparences, cet individu va sans doute sombrer par son manque de jugement, obnubilé par un mirage qui, dans un monde abstrait et lointain, l'empêche de regarder le chemin qu'il emprunte, de voir son environnement immédiat. Brutus, dans *The Tragedy of Julius Caesar*, n'envisage pas le meurtre de l'empereur comme un crime, et les mots qu'il utilise laissent penser qu'il veut projeter une belle image, rejetant l'idée d'avoir à jouer le mauvais rôle. C'est pourquoi il est très habile à se convaincre lui-même qu'en tuant Caesar, il va combattre le mal et débarrasser Rome d'un tyran potentiel.

[...] But 'tis a common proof, / That lowliness is young ambitions's ladder, / Whereto the climber-upward turns his face. / But when he once attains the upmost round, / He then unto the ladder turns his back, / Looks in the clouds, scorning the base degrees / By which he did ascend. So Caesar may. / Then lest he may, prevent. And since the quarrel / Will bear no colour for the thing he is, / Fashion it thus : that what he is, augmented, / Would run to these and these extremities; / And therefore think him as a serpent's egg, / Which hatch'd, would, as his kind grow mischievous; / And kill him in the shell.⁶⁹

Nous pourrions tirer des exemples de ce type chez tous les héros tragiques construits par Shakespeare, car tous ces héros ont une idée positive de leurs actes, tous croient que leur regard est celui qui doit s'imposer, le seul point de vue possible et envisageable. Le

⁶⁶ William Shakespeare, *Hamlet*, Gallimard, *op. cit.*, (III, I, 105-114), p. 810.

⁶⁷ *Ibid.*, (III, I, 141-146), p. 812.

⁶⁸ René Girard, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, *op. cit.*, p.349.

⁶⁹ William Shakespeare, *The Tragedy of Julius Caesar*, dans *Oeuvres complètes*, Gallimard, *op. cit.*, (II, I, 21-34), P.500.

vocabulaire qu'utilisent ces héros pour parler de leurs actes a toujours un lien avec la morale et la vertu, deux éléments à travers lesquels le désir trouve son compte. Le complot de Hotspur, un héros qui est pourtant franc et qui, selon ses propres dires, ne sait pas parler, ne veut que défendre un honneur bafoué par un roi arrogant et injuste. On pourrait dire de ceux qui agissent en fonction d'un seul code moral, comme Ophelia et la majorité des femmes dans l'esprit de Hamlet, qu'ils donnent de jolis noms aux choses. À la différence du prince de Danemark, Hostpur n'a pas conscience d'être berné. Il a suffi que Worcester dresse devant lui tout un portrait qui montre Bolingbroke sous une aspect peu reluisant pour que Hotspur s'enflamme et devienne un justicier. Ce chevalier ne semble pas réaliser que son grief envers le roi (le meurtre d'un roi) ressemble au forfait qu'il s'apprête à commettre. Shakespeare fait de ce héros un personnage que l'on peut manipuler par le biais des apparences, agitant devant lui, comme la cape d'un matador, le leurre de la vertu. Le code d'honneur auquel se plie Hotspur sert à rendre intelligible une cause qui, pour se justifier, doit faire appel à la morale, ou du moins aux belles apparences. À la différence de Hamlet, qui se dit plus complexe qu'une flûte, ce héros est traité plus ouvertement comme le « jouet du destin ». Il diffère énormément de ce prince danois qui, en agissant à contre-courant des règles que l'auteur fait semblant d'établir, devient un prétexte pour tenter de redéfinir une cohérence dans le lien entre la représentation et la vérité. Comme Schopenhauer, philosophe dont Nietzsche s'inspire pour écrire *La naissance de la tragédie*, Shakespeare ne craint pas de « déclasser », par le biais de la figure de Hamlet, la morale. Il

la déclasse « non seulement parmi les « apparitions » [...], mais encore parmi les « illusions », comme simulacre, illusion, erreur, interprétation, parure, art⁷⁰. »

Le prince Hamlet tente d'échapper à cette obnubilation du regard que l'on rencontre dans une grande partie des tragédies shakespeariennes, à cet aveuglement face aux obstacles et aux heurts qui mettent fin, souvent par la mort, au parcours du héros tragique. Mais même ce héros, malgré ses calculs, n'échappe pas à la mort, ce qui permet de l'inclure dans la catégorie des héros tragiques malgré son côté atypique. La multiplication des « décès » dans *Hamlet* est la preuve que le désordre de la pièce a une motivation esthétique. Elle est également la preuve que les agissements du héros, ainsi que son attitude, sont au centre d'un questionnement sur la façon dont sont fondées les bases de la tragédie (le genre tragique) et, par conséquent, les bases d'une culture. Six personnes trouvent la mort (dont certaines par accident) dans cette œuvre et la lutte principale ne s'y déroule pas en un lieu physique où deux hommes aux visions différentes combattent, mais plutôt à l'intérieur d'un personnage, lieu où on assiste au divorce entre la conscience du prince et l'univers tragique⁷¹.

La forme de l'œuvre étudiée, qui témoigne d'une sorte de désinvolture, n'est pas le seul élément sur lequel on peut se baser pour juger de la modernité de *Hamlet*. Les affinités qui existent entre Hamlet et Horatio viennent aussi ajouter au caractère moderne de la

⁷⁰ Nietzsche, « Essai d'une critique de soi-même », tiré de *La naissance de la tragédie*, Librairie Générale Française, p.41.

⁷¹ Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p.302-303.

pièce, à une esthétique issue d'une pensée critique. Lorsque le prince tient à gratifier son serviteur de sa reconnaissance, on sent, en tant que lecteur, que Shakespeare prend le contre-pied des autres tragédies qu'il a écrites (et même de celles qu'il écrira plus tard). De plus, dans l'éloge qu'il fait de son fidèle ami, Hamlet prend Horatio en affection pour des raisons contraires aux principes qui lui feront admirer Fortimbras.

Since my dear soul was mistress of her choice, / And could of men distinguish her election, / S'hath seal'd thee for herself; for thou hast been / As one in suff'ring all that suffers nothing, / A man that Fortune's buffets and rewards / Hast ta'en with equal thanks; and blest are those / Whose blood and judgement are so well commeddled, / That they are not a pipe for Fortune's finger / To sound what stop she please. Give me that man / That is not passion's slave, and I will wear him / In my heart's core, ay, in my heart of heart, / As I do thee. [...]]⁷².

Hamlet semble attaché à Horatio par le même sentiment, la même affection qui le lie au défunt Yorick. Le sentiment qu'il conçoit pour cet ami, un jeune homme de sa génération, suscite, comme la tendresse exprimée envers Yorick, une comparaison avec l'admiration d'un modèle plus traditionnel (on obtient ainsi les oppositions « Yorick / Roi Hamlet » et « Horatio / Fortinbras »). Lorsque le prince, dans les circonstances qui le poussent à devenir l'instrument de la vengeance de son père, prononce des paroles d'admiration envers des hommes tels que Fortinbras, il invoque des raisons d'une différente nature pour justifier ses sentiments. Fortinbras fait partie des « exemples » qui « exhortent » Hamlet à passer à l'action, parce qu'il ferait tout pour l'honneur⁷³. Il y a donc une inversion, dans Hamlet, des dispositions habituelles qui nous font associer, dans les autres tragédies, le dionysiaque à la démesure, et l'apollinien à la mesure. Les jeux réflexifs et l'importance donnée au théâtre expliquent en grande partie cette inversion. Le théâtre, le jeu et la mise en scène sont un

⁷² William Shakespeare, *Hamlet*, Gallimard, (III, II, 68-69), p.820.

⁷³ *Ibid.*, (IV, V, 30-65), p.892.

prétexte pour dénoncer les excès des autres et servent à produire un discours critique. Hamlet « remet d'aplomb un monde disloqué », mais il le fait à sa manière, à petite échelle, en commençant par les apparences et la vanité que l'on est susceptible d'en retirer. Hamlet s'oppose aux héros des autres tragédies qui, la plupart du temps, sont des figures archétypales, des personnages dont les actions ont une grandeur et une dynamique similaires, une même démesure. C'est d'ailleurs en comparant le prince à des figures plus classiques que l'on réalise que *Hamlet* est un commentaire portant sur grande partie des tragédies shakespeariennes.

L'être passionné et emporté, dans la tragédie, en vient, d'un point de vue esthétique, à être le personnage apollinien par excellence, car celui qui tire son épée pour le moindre prétexte est typique du théâtre tragique. Il est un prototype du héros chevaleresque, d'un personnage dont les gestes sont guidés par un code moral conçu selon les valeurs et les vertus prisées par la collectivité, selon une image configurée pour s'inscrire dans l'imaginaire du public, dans l'imaginaire collectif. Le rapport que Hamlet entretient avec ces personnages est quelque peu complexe. Le fait que le prince imite ce type de héros suppose qu'il existe une différence entre cette figure marginale et son modèle, la contrefaçon faisant surgir l'idée du mensonge et du faux-semblant. De plus, les héros conventionnels comme Fortinbras et Laertes n'ont pas ces « faiblesses » du prince de la Renaissance qui, ayant une vision plus réaliste, est plus porté à penser et à calculer qu'à tomber pour l'honneur, pour un amour chevaleresque qui ne peut plus apparaître comme une chose naturelle. La figure de Hamlet est partagée, donc, en deux images : celle du

prince de la Renaissance, qui a une énergie morale faiblissante devant les conséquences qu'il sait évaluer, et celle du héros mythique dont le courage est soulevé par la vertu et les principes. Ce personnage est un *Prince Harry*⁷⁴ qui voudrait ressembler à Hotspur, celui qui ne voit rien et pour qui « la pensée est esclave de la vie ». Il est plus facile de reconnaître, chez lui, la « lâcheté lucide⁷⁵ » de Falstaff⁷⁶ que le courage de Laertes et Fortinbras, cette force qui s'est auparavant manifestée chez le père de Hamlet et qui s'inscrit dans l'ordre des choses à la cour du Danemark. Cette sorte d'impulsivité, qui est manifestement aux antipodes de la réflexion, fait en sorte, comme cela fut expliqué précédemment, que les personnages se laissent piéger par des manipulateurs. Laertes, par exemple, tout comme Hotspur dans *Henry IV*, se laisse induire en erreur par des individus cyniques. Dans le cas de ces deux jeunes héros, le traître est un homme occupant une position qui inspire la confiance. Cette position projette une image dont l'essence est liée à l'ordre et à l'autorité, l'un des traîtres étant roi, et l'autre étant l'oncle du héros trompé. Une figure paternelle utilise la ferveur et les idéaux des plus jeunes qui, dès lors, ont une perspective très limitée en ce qui a trait à la façon dont ils devront agir, et prennent les armes. Peut-être est-ce l'ambiance de la Renaissance qui est transposée dans les pièces de Shakespeare, les annales révélant que beaucoup de princes de cette époque ont utilisé la religion comme prétexte pour se battre et faire la partition des territoires européens. Cela n'empêche que, bien que le héros pur et valeureux n'ait jamais vraiment existé dans la réalité, cette figure faisait toujours partie du discours dominant dans la société. Au XVI^e siècle, plusieurs ouvrages

⁷⁴ Le futur *Henry V*.

⁷⁵ Tiré du commentaire de Gilles Monsarrat sur *Henry IV*, dans *Oeuvres complètes*, op. cit., p.398.

⁷⁶ Personnage d'*Henry IV* et de *Merry wives of Windsor*.

populaires portant sur les vertus et les codes d'honneur (ou les codes chevaleresques) étaient publiés et lus par un public assez large. Et l'Angleterre n'échappait pas à cette tendance, ayant accès, en plus des auteurs anglo-saxons, à des auteurs étrangers qui vantaiient la vertu et une certaine éthique basée sur l'honneur.

Works such as Spencer's *Fairie Queene*, Sidney's *Arcadia*, Castiglione's *Book of the Courtier*, and Romei's *Courtiers Academie* played an important part in the revival of the ethos of chivalry during the Renaissance. Besides an idealisation of war and duels, and a glorification of death on the fields of honour, the image that this heroic world attempts to project is that of the hero as a strong man and a great warrior who provides protection and leadership for his family and community.⁷⁷

Le héros chevaleresque, comme le montre Mustapha Fahmi, figurait à l'avant-plan dans l'imaginaire collectif à la Renaissance. Une importante couche de la société considérait la pensée humaniste comme subversive, bien qu'elle ait été diffusée dans une grande partie de l'Europe. Cela n'empêche que, pendant qu'une population tombait en admiration devant une figure comme le valeureux Duc de Guise, certains aristocrates assimilaient les enseignements de Machiavel, cherchant la meilleure manière de manipuler ce qu'on appelle aujourd'hui l'opinion publique.

Plusieurs érudits ou penseurs, dont Montaigne, ont révélé que les vertus et leurs belles apparences ne sont pas toujours transcendantes, que l'essence d'une chose peut changer selon le contexte. Habituellement, le héros chevaleresque des tragédies fait ce type de découverte lorsqu'il est près de trouver la mort, après avoir longuement cru en des mirages et des illusions. Il ne faudrait pas, cependant, se fourvoyer et rendre trop angélique ce type personnage. Bien qu'il soit trompé, nous constatons souvent qu'il porte en lui le

germe d'un « monstre ». Avant d'avoir les raisons politiques et morales de passer à l'acte, ces personnages ont déjà en eux ce désir qui va les mener à leur mort. Bien avant que Worcester ne lui suggère quoi que ce soit et lui dépeigne Bolingbroke comme un homme qui abuse de son pouvoir, Hotspur fait preuve d'une certaine insolence envers son roi. Dès le début de la pièce, le jeune homme est en porte-à-faux avec son souverain. En réclamant les prisonniers de Hotspur sans lui donner la rançon qui lui est due, Bolingbroke manque aux règles et aux codes qu'il a lui-même établis, il attaque l'orgueil et la fierté du jeune chevalier⁷⁸. La façon dont le jeune homme explique son refus de livrer ses prisonniers au représentant du roi donne l'impression que, même avant l'intervention de l'oncle, en raison de son immense orgueil et de l'importance qu'il accorde à son honneur, ce personnage remet en question l'autorité royale.

He questioned me; amongst the rest demanded / My prisoners in your majesty's behalf. / I then, all smarting with my wounds being cold - / To be so pestered with a popinjay ! - / Out of my grief and my impatience / Answered neglectingly, I know not what - / He should, or he should not – for he made me mad / To see him shine so brisk, and smell so sweet, / And talk like a waiting gentlewoman / Of guns, and drums, and wounds, God save the ,mark! / [...] / This bald unjointed chat of his, my lord, / Made me to answer indirectly, as I said, / And I beseech you, let not his report / Come current for an accusation / Betwixt my love and your majesty.⁷⁹

L'orgueil de Hotspur n'empêche point que ce héros soit sincère. L'humilité étant absente de la « stratégie héroïque »⁸⁰, le manque de modestie de ce jeune noble n'est une tare qu'en fonction des valeurs modernes, les valeurs de Hamlet. Prêt à tout pour l'honneur, ce héros semble se situer en dehors du temps, en dehors du monde dégradé lequel il évolue. Dans

⁷⁷ Mustapha Fahmi, *op., cit.*, p. 57.

⁷⁸ *Ibid*, p. 53-69.

⁷⁹ William Shakespeare, *Henry IV, Op. cit.*, (I, IV, 46-68), p.426.

⁸⁰ Stratégie exposée par Mustapha Fahmi, *op., cit.*, p. 53-69.

l'extrait que je viens de citer, ce personnage se montre plus provoquant qu'hypocrite, et s'il utilise la morale et l'honneur, c'est qu'il croit en ces prétextes. Hamlet semble, quant à lui, être immunisé contre la vanité. À première vue, il est comme les autres héros, il n'attend point de motif objectif pour exprimer sa haine envers le nouvel époux de sa mère. Avant que le fantôme ne lui révèle les forfaits de Claudius, Hamlet se montre peu cordial avec cet oncle qui prétend remplacer un père. Lorsque Claudius, au début de la pièce, l'appelle « my son », le neveu lui répond ceci : « A little more than kin, a little less than kind.⁸¹ » Cependant, Hamlet va hésiter à tuer celui qui a enlevé la vie de son père. Ce qui le préserve de l'attitude belliqueuse qu'adoptent d'autres personnages, c'est le regard sans complaisance qu'il pose sur lui-même, cette attitude critique envers sa propre personne. Il se sent coupable d'avoir en lui ce qui, chez un chevalier des anciennes traditions, ne constitue pas un défaut. « I am myself indifferent honest, but yet I could accuse me of such things that it were better my mother had no born me. I am very proud, revengeful, ambitious, with more offences at my beck than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in.⁸² » Cela traduit-il un sentiment de culpabilité? Ces défauts qu'il se donne, c'est-à-dire ce côté orgueilleux, vindicatif et ambitieux ressemblent à ce qui lui manque pour accomplir la vengeance de son père. Alors que d'autres héros exposent ces « qualités », Hamlet tente de les refouler, de les proscrire du rang des vertus. La théorie psychanalytique explique l'attitude de Hamlet par son désir de

⁸¹ Shakespeare, *Hamlet*, Gallimard (I, II, 65), p. 694.

⁸² *Ibid.*, (III, I, 121-126), p. 810-812.

tuer son père⁸³. Ce dernier serait incapable de punir Claudius pour un crime qu'il aurait lui-même désiré accomplir. Mais au-delà de la figure du père, il y aussi la loi que Hamlet transgresse de maintes manières en se plaçant en marge de sa société. De plus, peu importe si Hamlet a désiré ou non la mort de son père; le fait est qu'il n'a pas une bonne image de lui-même. Le prince désire le bien et le rétablissement de l'ordre, mais il ne croit pas être la bonne personne pour remettre les choses en place. Il tente de maintenir une peu flatteuse image de lui-même, passant concrètement à l'action lorsque les événements l'entraînent et l'y obligent. Selon René Girard, ce serait en luttant contre Laertes (ce qui veut dire, pour Girard, en l'imitant) que Hamlet trouve la détermination nécessaire pour tuer Claudius.

Il est très difficile de déterminer si, dans *Hamlet* et chez Shakespeare en général, les motivations morales ont préséance sur les motivations esthétiques. Le dramaturge, dans la plupart de ses pièces, crée ou produit des boucs émissaires qui servent à justifier, à rendre moralement intelligibles, pour le spectateur, les actes du héros tragique. Cassius, dans *The Tragedy of Julius Caesar*, fait le portrait de Brutus (flatteur), et ensuite celui de César (désavantageux). Ce dernier est représenté comme un homme qui n'a ni courage ni force physique. Cela pourra peut-être éclairer la scène au cours de laquelle le prince Hamlet montre deux portraits à sa mère, l'un représentant son défunt père, et l'autre, Claudius. En montrant ces portraits, Hamlet tente d'ébranler sa mère et semble adhérer à cet idéalisme qu'il est pourtant incapable de servir. René Girard affirme que, dans cet extrait, c'est lui-

⁸³ Tout un chapitre de *La relation critique* de Starobinski commente et rapporte les propos de Freud à ce sujet. C'est dans *La Naissance de la psychanalyse, Gesammelte Werke*, et la correspondance de Freud qu'il puise en grande partie la source la source de ses commentaires.

même que Hamlet tente de convaincre. Il semble que pour tuer quelqu'un, on doive convaincre les autres et se convaincre soi-même de la laideur de l'ennemi. Nous l'avons vu, également, avec les manigances de Worcester qui, dans *Henry IV*, utilise ce procédé pour comploter contre le roi. C'est aussi la manière dont procède Iago qui, en habile manipulateur, ment et invente une Desdemona adultère, ne se contentant point de seulement transformer la vérité. Même dans les comédies, certains personnages comprennent très bien la manière dont fonctionne ce jeu des apparences. Dans *Twelfth Night*, on fait en sorte que Malvolio, qui est le bouc émissaire de la pièce, se présente devant sa maîtresse en portant d'affreux bas jaunes, ce qui contribue non pas à tuer le personnage, mais plutôt à l'isoler. Plusieurs pièces de Shakespeare, qu'elles aient été écrites avant ou après *Hamlet*, ont cette manière de fonctionner.

La lucidité ou la connaissance du théâtre shakespearien

Le héros archétypal a beau avoir une grande envergure et une ambition démesurées, cela ne fait pas de lui, sur le plan esthétique, un personnage dionysiaque. Son parcours est trop prévisible, ses contours trop bien tracés. Ce type de figure ne défie jamais les règles de la tragédie, et le sens de la pièce n'en est jamais brouillé. C'est ce qui oppose cette « marionnette » à la figure de Hamlet, un individu qui va remettre en question la mission qui lui est attribuée, ainsi que sa propre perception. Bien qu'il soit vrai, au demeurant, que le prince du Danemark périsse par les armes et soit entraîné, tout comme les autres, dans le

rouleau compresseur de l'histoire, son attitude diffère de celle des autres héros. On parle souvent de la force démesurée des héros tragiques, de leur grandeur, en faisant abstraction du fait que ce type de représentation relève du mythe, d'un fantasme collectif. Certains, comme Northrop Frye, en font des personnages dionysiens parce que leur destin est relié à la Fortune⁸⁴. Ces critiques oublient, toutefois, que ces figures sont des modèles, des symboles de force et de vertu. Bien sûr, ces personnages ont des défauts qui les « noircissent » et les conduisent à leur perte. Mais l'ampleur de leur force et de leur volonté ne respecte pas, d'une certaine manière, la nature. Ces personnages « tombent » à la fin de la tragédie, et la prise de conscience qui a lieu, cette reconnaissance de la condition humaine, ne se fait qu'au prix d'une négation de leur perspective. Hamlet est, quant à lui, différent sur ce plan. Le fait qu'il soit partagé entre son devoir et des idées qui le paralysent a pour effet de maltraiter les conventions.

Hamlet semble bien connaître l'homme, il a une intelligence, en cette matière, qui dépasse celle des autres. Sans en avoir l'air, en commentant des mœurs nationales qu'il déplore, il en vient à parler de ce « ferment », de ce germe qui se développe parfois chez la plus valeureuse des personnes.

So, oft it chances in particular men, / That, for some vicious mole of nature in them, / As in their birth, wherein they are not guilty / (Since nature cannot choose his origin), / By their o'er-growth of some complexion / Oft breaking down the pales and forts of reason, / Or by some habit that too much o'erleavens / The form of plausible manners, that these men, / Carrying I say the stamp of one defect, / Being nature's livery, or fortune star, / His virtues else be they as pure as grace, / As infinite as man may undergo, / Shall in the general censure take corruption / From that particular fault : the dram of evil / Doth all the noble substance oft corrupt, / To his own scandal.⁸⁵

⁸⁴ Northrop Frye, *Les fous du temps. Sur les tragédies de Shakespeare*, op. cit., p. 16-17.

⁸⁵ William Shakespeare, *Hamlet*, (I, IV, 13-38), p. 722.

Ce discours fait de Hamlet une sorte de commentateur de la tragédie shakespearienne (et j'inclus même les pièces ultérieures à Hamlet). Il parle non seulement de son père, condamné à errer pour ses derniers péchés (ce que le fantôme nomme, en français et en anglais, « imperfections »), mais aussi, à un autre niveau d'écriture, de chaque héros qui subit la chute violente de la défaite, le retour à la condition humaine. Si on analyse le modèle du héros tragique de Shakespeare, on constate la présence de deux similitudes : la grandeur du héros et la présence du défaut ou de la faille qui va favoriser, avec les conjectures (la Fortune), la perte de ce personnage. L'ambitieux Hotspur, le jaloux Othello, le trop franc (ou arrogant) Coriolanus, le voluptueux Anthony et l'entêté roi Lear ont tous un défaut, un trait de caractère qui amène de graves conséquences. Cette faille, en permettant de donner une certaine intelligibilité à la mort du personnage tragique (ne serait-ce que par une logique de cause à effet), aura des conséquences dont l'ampleur est égale à celle du pouvoir du personnage. Dans les pièces de Shakespeare, étant donné le rôle important du héros tragique dans la société, les guerres et les bouleversements sociaux sont souvent les contrecoups de cette défaillance. Chez Hamlet, le fait que les coups partent dans toutes les directions, comme par ricochet, semble être la prolongation des contrariétés intérieures du personnage, la conscience faisant toujours obstacle aux actes du prince. Les gestes inconscients ou involontaires⁸⁶ portent à la surface ce refus d'affronter, c'est-à-dire le refus de prendre de front son ennemi. Hamlet accuse et récuse, à la fois, certains traits du héros tragique. En ne voulant pas répondre à certains stéréotypes, en voulant agir en dehors

des codes qui régissent la société dont il fait partie, il développe lui aussi une faille qui va le mener à sa mort. En adoptant l'attitude qui consiste à attendre, il laisse le temps à son ennemi d'ourdir contre lui un plan pour l'éliminer. On pourrait donc conclure que Hamlet est une variation d'une figure ou d'un modèle dont Shakespeare change les traits tout en conservant le profil originel.

Culture de la démesure : Hamlet et la mise en scène de l'ostentation

Hamlet prétend n'avoir ni la carrure de son père, cet homme quasi déifié qu'il compare à un mont altier⁸⁷, ni la force d'Hercule, à qui il se compare pour illustrer un contraste. D'autre part, et voilà peut-être ce qui décèle les intentions de Shakespeare quant à la substance de son personnage, cette rhétorique de la démesure et du titanesque ne prend pas sur Hamlet. On pourrait même dire que Hamlet va jusqu'à la parodier lorsqu'il affronte Laertes, se battant sur un thème (ce qu'il ferait pour Ophelia) qu'il oublie au profit de la surenchère. Piqué par l'ostentation du chagrin⁸⁸ (« the bravery of his grief ») de Laertes, le prince défie ce dernier en ces mots :

‘Swounds, show me what thou’lt do. / Woo’t weep, woo’t fight, woo’t fast, woo’t tear thyself, / Woo’t drink up eisel, eat a crocodile? / I’ll do’t. Dost thou come here to whine, / To outface me with leaping in her grave? / Be burried quick with her, and so will I. / And if thou prate of mountains, let them throw / Millions of acres on us, till our ground, / Singeing his pate against the burning zone, / Make Ossa like a wart. Nay, an thou’lt mouth, / I’ll rant as well as thou.⁸⁹.

⁸⁶ Je pense, entre autres, au meurtre de Polonius et à la mort non préméditée d'Ophélie.

⁸⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, Gallimard, *op. cit.*, (III, IV, 65-67), p. 862.

⁸⁸ *Ibid.*, (V, II, 76-77), p. 960.

⁸⁹ William Shakespeare, *op. cit.*, p. 952.

Dans le discours de Hamlet, les actes énumérés, qui semblent pouvoir être produits sur commande, deviennent presque les simagrées d'une comédie, une sorte de cabotinage. En fait, ils n'expriment pas un sentiment, mais plutôt sa force, comme si un duel avait lieu entre deux hommes qui tentent de démontrer en termes quantitatifs l'ampleur de leur affliction. Hamlet prend les gestes et les attitudes décrits plus haut pour ce qu'ils sont, un spectacle mettant en scène le même motif, celui de la pléthora. Le prince, qui se présente comme celui dont le cri de douleur se rend jusqu'aux astres, se donne en représentation, c'est-à-dire qu'il donne en spectacle l'attitude de Laertes. Il montre au lecteur, lorsqu'il s'adonne au jeu de la surenchère, que la démesure fait partie de la culture. René Girard a d'ailleurs dit de lui qu'il « singe la personnalité bien adaptée de Laërte »⁹⁰. Nous avons l'impression, dans l'extrait précédent, que l'emphase mise dans l'expression de son affliction fait partie d'un code social que Shakespeare aurait reproduit dans la pièce. Le fait que cette expression de la douleur constitue le code d'un duel ou d'une joute, l'arme avec laquelle deux personnes s'affrontent, montre l'aspect rhétorique, c'est-à-dire ce côté qui relève de l'art, d'une attitude plutôt théâtrale. Certains pourraient penser que la tirade hyperbolique de Hamlet montre l'insuffisance du langage. Tous se souviennent, d'ailleurs, de la fameuse réplique de Hamlet tenant un mot répété trois fois : « words, words, words ». Cette réduction du contenu d'un livre en la répétition d'un même élément, bien qu'elle signifie l'inanité de la parole et des mots, montre en même temps sa capacité de mimétisme et dément presque, de cette manière, le contenu du message. Car Hamlet, à défaut de dire

⁹⁰ René Girard, *op. cit.*, p. 341.

les choses, les mime. La pièce de théâtre qu'il fait jouer devant la cour en est le meilleur exemple. Les paroles de ce personnage sont donc une lame à double tranchant. Elles correspondent aux apparences mensongères que Hamlet, tout en y ayant recours, s'évertue à dénoncer. Dans le long extrait cité précédemment, nous ne pourrions peut-être pas aller jusqu'à dire qu'il y a une utilisation ironique de l'hyperbole, mais il y a toujours cette contradiction entre le message et sa forme. Le fait de transformer l'excès en un code, celui d'un duel, désamorce l'élan de complétude que suppose la volonté d'absolu contenue dans le discours. Cela ne signifie pas que Hamlet ne soit pas sincère lorsqu'il dit aimer Ophelia, simplement, il ne semble pas prendre au sérieux les gestes que fait Laertes pour montrer son amour fraternel. L'hyperbole n'a pas, non plus, la valeur d'une contre-litote, ce qui nous obligerait à supposer que Hamlet en dise plus pour en faire entendre moins ; elle a plutôt comme objectif d'interroger sa propre forme, celle de la surenchère.

Hamlet mime l'excès pour en transgresser les rapports. Il donne l'impression que sa pensée et sa volonté ne contiennent pas de limites tout en configurant son discours selon un mode dualiste, aménageant une place à l'altérité. La forme qu'il donne à un discours ayant pour but de montrer l'incommensurable devrait donc, dans cette perspective, être perçue comme une chose inattendue et grotesque. Elle est la réponse au « beuglement » de Laertes, cet homme que Hamlet traitera, à sa manière, (en utilisant, en anglais, le mot « rant » pour « tempêter » ou « déclamer avec extravagance ») d'énergumène. Cela nous amène à conclure que la rupture ou le divorce entre la conscience de Hamlet⁹¹ et la société est aussi

⁹¹ Pour reprendre l'expression de Starobinsky, *La relation critique*, p. 303.

une rupture avec le langage et les codes de cette société. Le prince, au début de la pièce, fait référence à l'infidélité du langage par rapport aux sentiments. Il parle de l'utilisation des formes convenues, des formules qu'utilise le commun des mortels pour exprimer ses sentiments.

Seems, madam? Nay, it is, I know not « seems ». / 'Tis not alone my inky cloak, good mother, / Nor customary suits of solemn black, / Nor windy suspiration of forc'd breath, / No, nor the fruitful river in the eye, / Nor the dejected haviour of the visage, / Together with all forms, moods, shapes of grief, / That can denote me truly. These indeed seem, / For they are actions that a man might play. / But I have that within which passes show, / These but the trappings and the suits of woe.⁹²

Les « actions qu'un homme peut jouer », en introduisant le miroir du théâtre, rappellent qu'il y a une dichotomie, une séparation de l'être et du paraître. Hamlet perçoit ces « déguisements » comme des signes qui peuvent mentir. Le fait, toutefois, que ce personnage prétende « passer le paraître » ne signifie point, comme nous l'avons constaté, qu'il ne fait pas usage des apparences. Sa folie simulée, dans le contexte de laquelle il s'invente un langage, est aussi un usage des apparences, une simulation. Starobinsky, dans *La relation critique*, formule un commentaire très intéressant à ce sujet. « L'être et le paraître, dit-il, ne coïncident pas. C'est la maladie scandaleuse que dénonce Hamlet : mais il en est contaminé⁹³. » Cela dit, pouvons-nous toujours croire le personnage lorsqu'il prétend avoir en lui quelque chose qui passe le paraître? Il semble que le prince ait peu de difficulté à se soumettre aux préceptes que Polonius demande à son fils de graver dans sa mémoire⁹⁴ - ce qui crée une symétrie et un inversement des rôles lorsque Laertes cherche à obtenir la vengeance de son père, obéissant plutôt au fantôme apparu sur les remparts

⁹² William Shakespeare, *Hamlet*, Gallimard, (I, II, 76-86)p. 694-696.

⁹³ Starobinsky, *La relation critique*, op. cit., p.299.

d'Elseneur. « [...] Give thy thoughts no tongue, / Nor any unproportion'd thought his act. / [...] / Give every man thy ear but few thy voice. / Take each man's censure, but reserve thy judgement.⁹⁵ » S'ensuit une prescription d'ordre vestimentaire qui, par la rhétorique, incarne dans l'habit sobre l'union de la mesure et du raffinement. Tout cela doit compter avec l'ultime conseil que le vieillard donne à son fils lors de son départ à Paris : « to thine own self be true »⁹⁶. Qui d'autre que Hamlet, dans la pièce, semble faire cas de ces instructions?

C'est dans la manière de faire les choses, avec l'image de son père fixée dans son esprit, que Hamlet va travailler à ce que soit appliqué le conseil de Polonius. Sans « donner de langue à sa pensée », ce personnage va nuancer ses actes en prenant au sérieux son rôle d'acteur. Ce jeu aboutira au résultat que l'on retrouve dans les autres tragédies : le tout va se terminer par un combat sans merci pour l'adversaire. Cela m'amène à conclure que Hamlet fait au genre tragique ce qu'il a fait avec *Le meurtre de Gonzague* : il ajoute du texte à une oeuvre en y « intercalant » (« insert »)⁹⁷ ses propre réflexion, son point de vue personnel. Faisant semblant de s'égarer, ce personnage procède à sa manière, joue à sa façon le héros tragique. Il utilise le mensonge pour faire ressortir la vérité; il montre les choses au lieu de les dire. En ce sens, sa folie n'est pas totalement feinte. En fait, Hamlet classe les apparences parmi les éléments du langage, nous invite à les lire, à les interpréter. La simulation de la folie, les paroles et les actes détournés ont comme principal but de

⁹⁴ William Shakespeare, (I, III, 54-80), p.714-716.

⁹⁵ *Ibid.*, (I, III, 58-69), 714.

⁹⁶ *Ibid.*, (I, III, 77), p. 716.

signifier, de montrer la chose qui est enracinée profondément en lui. C'est ainsi que cette fidélité à soi-même, celle dont parle Polonius, se manifeste chez le prince. Par le biais du théâtre (non seulement sur la scène, mais aussi toute forme d'imitation), le moyen qui lui permet de concilier ses désirs et ses pensées contradictoires, Hamlet s'affranchit des codes sociaux, des normes et des coutumes qui sont, pour lui, vides de sens. Ce personnage échappe donc, à l'aide des artifices, au mensonge, révélant le parfait équilibre qu'il y a, chez lui, entre Art et Nature, entre les pulsions dionysiennes et apolliniennes.

⁹⁷ *Ibid.*, (II, II, 468-470), p. 796-798.

CHAPITRE II

Parce que le ridicule tue

Those that are in extremity of either are abominable fellows, and betray themselves to every modern censure worse than drunkards.⁹⁸

Comme on a pu le voir en analysant *Hamlet*, les deux tendances esthétiques décrites par Nietzsche, le dionysisme et l'apollinisme, peuvent être conçues selon une approche qui s'intéresse aux codes, aux stéréotypes et à ces images qui sont récupérées par la littérature. En ce qui concerne les personnages shakespeariens, très peu d'entre eux, jusqu'à maintenant, semblent posséder cette aptitude à faire la différence entre les apparences et cette réalité ou vérité⁹⁹ qui perce sous le voile de l'illusion apollinienne. Hormis Hamlet, Rosalind semble être l'un des seuls personnages shakespeariens à faire la part des choses, à posséder ce profil où se mêlent profondeur et lucidité. Donnant la réplique à des individus qui sont obnubilés par le rêve d'un amour romanesque, elle réussit à faire triompher un discours authentique, délivré des paroles empesées et de cette emphase qui ont conduit aux clichés du mélodrame. Je ne veux pas suggérer, ici, qu'il n'y ait que deux types de personnages dans la pièce, c'est-à-dire celui qui reproduit des clichés et celui qui correspond à la figure de Rosalind. Touchstone qui, lui aussi, a cette lucidité qui caractérise Hamlet et Rosalind, ne fait pas pour autant partie de ces catégories. Il est difficile de l'associer à un groupe d'appartenance, son rôle ne l'ancrant pas dans un univers social qui

⁹⁸ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (IV, I, 4-5), p. 616.

⁹⁹ Il n'est pas question, ici, de la vérité absolue ou de la réalité que l'on conçoit par rapport à la fiction, mais plutôt du « vrai », de la « vision de vérité » dont parle Nietzsche.

le définit et le constraint dans ses attitudes. Ce bouffon ne fait que montrer l'envers de toute chose et comme son nom l'indique (nom qui signifie « Pierre de Touche » en français), il établit la valeur du discours ou des paroles de ses interlocuteurs. Rosalind, quant à elle, tente d'éprouver la valeur d'une seule réalité, celle de l'amour d'Orlando. Au-delà de sa position à la cour et de ses liens familiaux, son identité se définit par rapport aux clichés de l'amour pastoral et de l'amour tragique, des clichés qui, même avant son arrivée dans les bois, ont été intégrés et assimilés par ceux qui peuplent cet endroit reculé. Personnage principal de *As You Like It*, une œuvre qui s'inspire d'un roman pastoral de Thomas Lodge¹⁰⁰ (intitulé *Rosalynde*), Rosalind représente le juste milieu entre l'artifice et le « naturel »¹⁰¹. C'est par le biais de cette figure que Shakespeare, en critiquant une esthétique exploitée par Lodge et une certaine tradition romanesque, réussit à tempérer les extrêmes, à trouver un juste milieu entre les deux tendances artistiques exposées par Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*.

En faisant référence à l'œuvre qui a inspiré Shakespeare pour la création de *As You Like It*, Victor Bourgy a écrit ceci : « Cette *Rosalynde*, publiée en 1590 et republiée à trois reprises avant 1600, était une œuvre très populaire où Lodge avait fondu avec talent deux

¹⁰⁰ *Hamlet* est aussi une pièce qui s'inspire d'œuvres déjà existantes. *Amleth* est le titre d'une saga islandaise où le prince (dénommé Amleth) simule lui aussi la folie pour avoir l'air inoffensif et ne pas être tué par le roi usurpateur. On rapporte également l'existence d'une pièce (attribuée à Thomas Kyd) à la fin des années 1580. Portant le titre de *Ur-Hamlet*, cette pièce, tout comme la saga qui fut précédemment évoquée, met en scène un héros qui n'a pas la profondeur et la complexité psychologique du personnage de Shakespeare. C'est-à-dire que les problèmes que doit affronter le héros de *Ur-Hamlet* ne sont pas dus à un dilemme profond ou à une diversification des points de vue, ils sont plutôt d'ordre pratique.

¹⁰¹ Ce qui est conforme à ce qui est authentique.

ingrédients alors à la mode : le thème pastoral [...] et le langage fleuri [...].¹⁰² » Nous verrons, dans la pièce analysée, que selon le point de vue (comme le titre l'indique, on en compte plusieurs) et le personnage, ces éléments paraîtront plus ou moins artificieux. On retrouvera, par ailleurs, quelques situations où l'absurdité n'a pas besoin d'être mise en relief par les dialogues. Les moutons paissant dans les bois et le lion surgissant dans une forêt européenne sont deux exemples qui nous forcent à tenir compte du côté « irréel » ou artificiel de l'histoire qui nous est racontée à travers la pièce. En réunissant dans la forêt des courtisans et de simples bergers, Shakespeare met en scène une situation idyllique qu'il nous fait percevoir sous plusieurs aspects. En passant de la conception la plus idéaliste de l'amour au portrait le plus sordide des relations conjugales, il nous laisse nous faire une idée de la vérité qui, comme le personnage de Rosalind nous le donne à penser, doit se situer quelque part entre les deux extrêmes, entre l'image d'un amour rêvé et les restes humains laissés par la désillusion. Le livre et le crâne, symboles avec lesquels on représente souvent le personnage de Hamlet, sont donc déjà présents dans le discours développé dans *As You Like It* (en effet, cette comédie fut écrite environ un an avant Hamlet). Je vais tenter de démontrer, en analysant la représentation de l'amour chez trois couples présents dans la pièce, que Shakespeare, même s'il aborde un thème très différent de celui de la vengeance, parle de la même chose, d'un art tempéré par l'humilité.

¹⁰² Victor Bourgy, présentation de *As You Like It*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 507.

Phoebe et Silvius

Parmi les trois couples que l'on retrouve dans *As You Like It*, celui qui représente le mieux la tendance apollinienne est formé par deux bergers : Phoebe et Silvius. Parodiant l'amour néoplatonicien qui, avec le modèle de Pétrarque, a établi une norme dans l'art du sonnet, la relation entre ces deux personnages nous montre le côté pernicieux des images et de l'amour idéalisé. Ce couple de bergers est une représentation ironique des clichés que l'on retrouve dans plusieurs poèmes amoureux, des œuvres qui ont précédé celles de Shakespeare ou qui étaient très populaires à l'époque où le dramaturge écrivait ses pièces et ses poèmes. La fatalité de l'amour, les transports occasionnés par la force du sentiment éprouvé semblent prendre toute la place dans la relation qui existe entre Silvius et Phoebe. En fait, c'est un amour non partagé qui fait de Silvius l'esclave de son idole, une dédaigneuse paysanne. Un amour extrême pour une femme cruelle, une femme qui se comporte comme l'objet précieux et inaccessible idolâtré par les poètes. Reproduisant à sa manière l'image de ces égéries que l'on rencontre chez Pétrarque, de ces femmes qui ne sont que des idées, Phoebe répond à son admirateur (pour ne pas dire son esclave) en ces termes :

Thou tell'st me there is murder in my eye. / [...] / Now I do frown on thee with all my heart, / And if mine eyes can wound, now let them kill thee. / Now counterfeit to swoon, why now fall down ; / Or if you thou canst not, O, for shame, for shame, / Lie not, to say my eyes are murderers.¹⁰³

¹⁰³ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (III, V, 10-19), p. 610.

Cette « démétaphorisation » participe à une critique de la littérature et à une perspective que Michael D. Bristol associe à l'humanisme. « In an important sense, dit-il, humanistic criticism is simply the art of taking things literally. » Un peu plus loin, dans le même article, il ajoute ceci : « Unmetaphoring is a way to make conventional expressions or other figurations of language flow in a "reverse direction" and transform themselves into actual intended behaviour.¹⁰⁴ » Il y aurait donc, dans *As You Like It* un processus de transformation qui consiste non seulement à prendre une figure et à lui donner un nouveau sens, mais aussi à l'actualiser. L'écriture de Shakespeare est, dans cette pièce, une écriture d'invention, une écriture où l'auteur s'amuse à mettre en perspective, pour les ancrer dans le concret, des conventions, des images qui, même si elles ont autrefois insufflé une certaine vie au langage, l'appauvrissent en étant surexploitées. Il est très curieux, du reste, que ce soit en retournant au sens littéral de l'expression, au degré zéro du langage, que l'on invente de nouveau, que l'on renoue avec la littérarité. Shakespeare voulait-il dénoncer, à sa manière, une certaine inflation du langage? L'image utilisée dans la métaphore de « l'œil assassin » est caricaturée en étant ramenée à son sens littéral. Transposée dans la réalité, elle devient absurde, elle fait ressortir la folie du personnage qui s'exprime par le biais d'un langage ampoulé (en l'occurrence, Silvius, dont Phoebe ne fait que rapporter les paroles). Avant que cela ne devienne un procédé littéraire ayant pour effet, au XXème siècle (chez Jean Cocteau et Boris Vian, entre autres), de donner une touche fantaisiste au texte, Shakespeare utilise la « démétaphorisation » pour montrer le côté grotesque et absurde des échanges entre les personnages de romances.

¹⁰⁴ Michael D. Bristol, « Humanist Interpretations », dans *Shakespeare : an Oxford Guide*, Oxford University

Il est question, dans le discours des bergers, d'un œil assassin, d'un regard qui, par sa dureté, en ne renvoyant pas l'amour de l'autre, peut tuer. Mais il ne faudrait pas se tromper : si une chose risque de devenir fatale et nocive, dans *As You Like It*, ce n'est ni l'amour, ni un regard, mais plutôt la bêtise. On dit souvent que le ridicule ne tue pas, mais cet adage nous fait oublier la morbidité de certaines idées fixes, idées contenues dans des discours dont Nietzsche et Shakespeare, à leur manière, révèlent l'aspect pathologique. N'aimant pas Silvius, Phoebe est en mesure de se moquer de l'amour de ce dernier en se moquant de son langage, aveugle au fait qu'elle est elle-même contaminée par cette folie des grandeurs en se présentant comme un être inaccessible. De plus, les choses changent lorsqu'elle rencontre Ganymede et, une fois tombée amoureuse, elle écrit au faux jeune homme une lettre qui se termine en ces mots : « [...] Or else by him my love deny, / And then I'll study how to die.¹⁰⁵ » Ces paroles ressemblent à celle que prononce Orlando lors de ses entretiens avec Rosalind-Ganymede. Cette dernière va tenter de dissiper le malentendu où se confondent réalité et littérature en parcourant des épisodes mythiques qui, dans sa version, sont plus prosaïques qu'on l'aurait cru.

ROSALIND- Well, in her person¹⁰⁶ I say I will not have you.

ORLANDO- Then, in mine own person, I die.

ROSALIND- No, faith; die by attorney. The poor world is almost six thousand years old, and in all this time there was not any man died in his own person, videlicet, in a love-cause. Troilus had his brains dashed out with a Grecian club, yet he did what he could to die before, and he is one of the patterns of love. Leander, he would have lived many a fair year though Hero had turned nun if it had not been for a hot midsummer night, for, good youth, he went but forth to wash him in the Hellespont and, being taken with the cramp, was

Press, 2003, p. 334.

¹⁰⁵ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (IV, III, 62-63), p.630.

¹⁰⁶ Ganymede parle au nom de Rosalind.

drowned ; and the foolish chroniclers of that age found it was Hero of Sestos. But these are all lies. Men have died from time to time, and worms have eaten them, but not for love.¹⁰⁷

Cet extrait montre bien le contraste qui existe entre le quotidien prosaïque que Rosalind introduit dans les légendes et l'amour que lui voue son bien-aimé. Par sa naïveté, le discours dans lequel sont emprisonnés Orlando, Silvius et Phoebe se situe dans la même lignée que ces inventions qui célèbrent des idéaux désincarnés. Non seulement il tombe dans la démesure, mais il semble se propager par magie, affectant ceux qui devraient être immunisés contre ses effets pathologiques. Car comment un jeune homme sans éducation et des bergers qui, dans les conditions de vie qu'on leur imagine, ne savent probablement pas lire, peuvent-ils parler comme les personnages des vers pétrarquiens? Shakespeare se moque, en faisant volontairement naître ce type d'incohérence dans sa pièce, de ce que Nietzsche appelle le « mensonge de la civilisation¹⁰⁸ ». Le discours des personnages concernés n'a pas pour origine l'amour, mais bien une image de l'amour, une image que l'on ne retrouve que dans les livres. Car le sentiment amoureux ne se résume point à des clichés, à un style de représentation que l'on peut reproduire *ad nauseam*. Ce qui nous laisse conclure que ce n'est pas l'amour qui est remis en question dans la comédie de Shakespeare, mais plutôt la manière artificieuse dont on exprime ce sentiment, la façon dont on veut qu'il se manifeste.

L'homme artistiquement impuissant se crée à soi-même une forme d'art adéquate justement par cela même qu'il est l'homme anti-artistique en soi. Comme il ne se doute pas de la profondeur dionysiaque de la musique, il métamorphose pour son usage la jouissance musicale en une rationnelle rhétorique de la passion faite de sons et de mots dans le *stilo representativo*, et en un plaisir suprême aux artifices des chanteurs ; parce qu'il lui est refusé d'atteindre jusqu'à la vision, il réclame le secours du machiniste et du

¹⁰⁷ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (IV, I, 68-79), p. 620.

¹⁰⁸ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Librairie Générale Française, op. cit., p. 80-91.

décorateur ; parce qu'il lui est impossible de concevoir la véritable nature de l'artiste, il évoque devant soi « l'homme primitif artistique » selon son goût, c'est-à-dire l'homme que la passion incite à chanter et à parler en vers.¹⁰⁹

Cet artiste auquel Nietzsche fait référence, Shakespeare le caricature, il l'imiter avec ironie. Il fait apparaître un lion dans un lieu qui semble se situer, géographiquement, au cœur de l'Europe occidentale; il fait vivre des bergers et leurs troupeaux au milieu d'une forêt qu'il transforme en une Arcadie de pacotille, en un endroit propice à faire naître des idylles entre ceux qui s'y trouvent. Il s'adonne au même jeu lorsqu'il met dans la bouche de ses personnages ce qui, en plus d'être un cliché, provient d'un monde étranger à celui des pâtres que l'on rencontre dans la vie réelle. L'artifice du décor et celui des discours que l'on tient dans ce lieu idyllique apparaissent pour mettre en relief la même chose : ils servent à critiquer le manque de naturel qui caractérise une partie de la littérature.

Shakespeare tente de montrer, par le biais de sa pièce, qu'il y a une disproportion dans les rapports de forces qui opposent la nature et la culture. Il montre comment la nature ou la vie imite la littérature, comment l'art peut s'éloigner et perdre contact avec la nature et la vérité. Cela ne signifie point que, selon Shakespeare, il faut éviter que la culture imprime à la vie ses règles et son ordre. La pièce analysée, prise dans son ensemble, réussit assez bien à contrebalancer les artifices, les illusions apolliniennes (ce que nous verrons dans les parties portant sur Touchstone et Rosalind). Le dramaturge a plutôt écrit sa comédie pour remettre de l'ordre dans les idées et les symboles qui peuplent l'imaginaire collectif de ses contemporains. Il utilise Rosalind pour remettre les choses en place,

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.143-144.

montrer sous un nouveau jour le personnage de Phoebe qui, en croyant trop les paroles de Silvius, en vient à oublier qui il est, à oublier sa place. À force d'entendre les paroles déplacées (par rapport à la réalité) du berger délicat qui lui fait la cour, elle en vient à croire à l'illusion créée par son amoureux. Rosalind s'occupera de remettre les pendules à l'heure en ce qui a trait au quiproquo, un malentendu qu'occasionne cette intrusion de la fiction dans la réalité. Elle va démystifier la beauté de Phoebe en révélant sa nature et sa source.

« ‘Tis not her glass but you that flatters her, / And out of you she sees herself more proper / Than any of her lineaments can show her. » Le personnage de Rosalind s'adresse ainsi à Silvius puis, parlant à Phoebe, elle ajoute ceci : « But, mistress, know yourself! »¹¹⁰ Il faut croire, en fait, que les paroles stylisées de Silvius sont loin de tendre un miroir à la nature, comme le préconise Hamlet lorsqu'il parle du rôle du théâtre.

L'attitude de Phoebe nous pousse à nous demander si la bergère confond son identité avec celle que l'on nomme « the Dark Lady », cette inconnue que l'on retrouve dans les sonnets de Shakespeare et qui s'amuse à faire souffrir le poète. Il y a une ressemblance entre Phoebe et cette femme qui, selon Harold Bloom, est le contraire de Rosalind. « No one knows the name of the Dark Lady of the Sonnets, dit-il, but we can be reasonably certain it was not Rosalind.¹¹¹ » Ce sur quoi Bloom semble fonder son jugement a surtout à voir avec une impression que produit, chez le lecteur ou le spectateur, le personnage. Ce à partir de quoi Bloom juge Rosalind et « the Dark Lady » s'apparente, d'un certain point de vue, à un effet de figuration, un effet qui se décrit, en partie, par la

¹¹⁰ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (III, V, 55-57), p. 612.

manière dont se comporte un personnage. Alors que la « femme noire » transcende les sonnets de manière négative, qu'elle humilie Shakespeare et le fait souffrir, l'héroïne de la pièce analysée va utiliser une stratégie positive en éduquant son amoureux. Nous verrons plus tard la façon dont cela se passe. Je crois devoir insister, pour le moment, sur l'aspect sombre de l'amour et de l'amoureuse de la tradition pétrarquienne, un aspect qui, de toute évidence, est l'objet d'une certaine dérision chez Rosalind et Shakespeare. J'ai décrit, précédemment, ce côté morbide qui associe la mort à l'amour déçu; cette vision tragique de l'amour est symbolisée par les traits physiques de Phoebe, des traits que Ganymede ridiculise. « No, faith, proud mistress, hope not after it. / 'Tis not your inky brows, your black silk hair, / Your bugle eyeballs, nor your cheek of cream, / That can entame my spirits to your worship.¹¹² » Bien que, selon les poèmes de Pétrarque et les critères de beauté de l'époque élisabéthaine, la peau blanche et les cheveux blonds soient valorisés, ces vers ont quelque chose d'ironique. Cela car Shakespeare y bafoue sa propre égérie, une femme qui, même si elle a des défauts dans ses sonnets, ne mérite même plus, dans *As You Like It*, d'attirer l'attention. Après avoir contribué à humaniser l'idéal néoplatonicien de Pétrarque en faisant apparaître la dame brune (ou noire) dans ses sonnets, Shakespeare semble caricaturer, avec Phoebe, sa propre volonté de réalisme. Il montre ce personnage comme une femme vulgaire, il le peint comme une jeune fille se prenant pour la beauté tant de fois décrite par les poètes. En fait, le personnage de Phoebe nous laisse penser que Shakespeare persiste, à un différent degré, dans sa volonté de saper et d'humaniser l'image pétrarquienne. Car il est clair, avec les expressions ampoulées et recherchées qu'il utilise

¹¹¹ Harold Bloom, *op. cit.*, p. 207.

Ganymede pour décrire cette femme (dans l'extrait précédemment cité), que Shakespeare se réfère à ce type de poésie où règne l'idée de la pureté. Le dramaturge fait descendre la dame adorée de son piédestal et, par le fait même, il se moque d'une certaine idée que l'on se fait de la poésie.

Phoebe ressemble, à sa manière, à l'ancêtre de madame Bovary, un personnage qui, amoureux de l'Amour, donne à la réalité les traits de la fiction. Mais bien que *As You Like It* soit une pièce qui préfigure certains éléments appartenant à la littérature moderne, cette œuvre est, d'autre part, tout à fait de son époque. Cervantès, quelques années après Shakespeare, va se moquer, avec *Don Quichotte*, de la « féerie médiévale qui peuple l'univers de géants et de sorciers », de la « manie interprétative » « qui prête à l'univers réel le visage imaginaire appris dans les récits de chevalerie »¹¹³. Le rapport des personnages à la fiction, chez Cervantès, cet univers livresque naïvement transposé dans la réalité, ressemble à ce que l'on retrouve dans la comédie de Shakespeare. Le fait que le dramaturge emploie avec une certaine malice des codes et des images propres au roman pastoral ou aux vers de Pétrarque montre qu'il s'agit d'un jeu, d'une manière de critiquer la naïveté dont certains font preuve vis-à-vis de l'art. L'auteur s'amuse avec les références, il montre des clichés et des récurrences et, finalement, les adapte à la pièce; il les emploie, finalement, pour « fabriquer » une histoire, lui donner l'apparence d'un bricolage.

¹¹² William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (III, V, 46-49), p. 612.

¹¹³ Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2003, p. 94.

Touchstone et Audrey

Alors que l'amour platonique entre Phoebe et Silvius correspond à un cliché, une parodie et une caricature, le lien qui unit Audrey à Touchstone, purement physique, semble être le fruit du hasard et de l'arbitraire. Au couple qui idéalise un amour abstrait s'oppose cette union basée sur une conception matérielle de la relation conjugale, une union que seuls les besoins du moment vont justifier. Lorsque Jaques le questionne sur son futur mariage, le fou lui fait crûment part de ses motivations. « As the ox hath his bow, sir, the horse his curb, and the falcon her bells, so man hath his desires ; and as pigeon bill, so wedlock would be nibbling.¹¹⁴ » Comme le démontre cette citation où il est question non pas de la « condition humaine » mais bien de la « condition animale », un certain goût pour le sordide et les tabous se manifeste dans le discours de Touchstone. On dirait que son discours ne tient pas de l'idéologie humaniste, mais plutôt d'un matérialisme primaire qui juge fausses toutes les valeurs. Ce personnage représente une version exacerbée de ce qui, chez Hamlet, correspond à la « vision de vérité » de Nietzsche, c'est-à-dire qu'il figure, par son discours, l'anti-idéalisme du prince du Danemark. L'aspect chaotique du couple formé par Touchstone et Audrey donne l'impression que les personnages, surtout le bouffon, agissent avec gratuité, que rien ne va survivre à l'assouvissement des désirs charnels. Il n'y a pas de cynisme à la base de la perspective (une perspective formée de perspectives multiples) de Touchstone, seulement une absence de préférence, une absence d'enthousiasme face aux choix qui se présentent, chaque alternative ayant ses lacunes. Le

¹¹⁴ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (III, IV, 59-61), p. 606.

matériel reste la seule chose sur laquelle le fou peut s'appuyer, le monde des idées étant, pour lui, un monde peuplé d'illusions qui s'équivalent. Pas de questionnement existentiel, donc, comme on en rencontre chez Hamlet. Il n'y a pas de morale qui puisse tenir avec ce personnage.

Touchstone se marie parce qu'il le faut bien¹¹⁵, mais s'il avait la possibilité de ne point assumer cette décision, il saisirait l'occasion de se défiler. Lorsque Jaques lui annonce que Sir Oliver Martext n'est pas un vrai prêtre, ce clown montre à quel point il manque de sérieux dans l'initiative qu'il a prise. « I am not in the mind but I were better to be married of him than of another, for he is not like to marry me well, and not being well married, it will be a good excuse for me hereafter to leave my wife.¹¹⁶ » Pour ce qui est d'Audrey, cette paysanne est plus une femme dont Touchstone s'accorde qu'une femme qui incarne, chez son amoureux, la beauté et les autres qualités donnant accès au piédestal. Les dialogues de la pièce en disent long sur la manière dont le bouffon considère sa future femme, cette personne qui ne comprend pas la poésie, est moche, mais quand même honnête. Il y a un contraste entre cette attitude et la figure grave et prétentieuse de l'amour pétrarquien. Chez Pétrarque, l'amour consiste à représenter l'être aimé par une image idéalisée. En peignant le caractère de Touchstone, Shakespeare nous montre un individu qui s'accorde de ce qu'il trouve, une personne qui n'a que faire des qualités que l'on prête aux amoureux issus des romans. Ce bouffon tente même de convaincre ses

¹¹⁵ En fait, qu'est-ce qui oblige le personnage à se marier sinon la légèreté de la pièce, c'est-à-dire le plaisir de critiquer le mariage?

¹¹⁶ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (III, 4, 67-69), p. 606.

interlocuteurs que l'association de l'âme poétique, de l'honnêteté, de la vertu et de la beauté n'est pas une chose souhaitable¹¹⁷. Le couple formé par Audrey et ce personnage représente donc le contraire de l'idéalisme qui prévaut dans le discours dominant, le discours que Shakespeare a voulu mettre en perspective par le biais de Silvius et de Phoebe.

Une partie de la personnalité de Touchstone, cette tendance à ne voir que l'aspect peu reluisant des choses, relève du principe qui anime le discours de Jaques, de ce que Harold Bloom appelle « réductionnisme ». « Reductionism, or the tendency to believe that only the worst truth about is true, is a great irritation to Shakespeare, a grim joy to Jaques, and an obscene pleasure to Touchstone.¹¹⁸ » Alors que Jaques tire une grande satisfaction de cette activité qui consiste à se représenter le monde sous son aspect le plus triste et sordide, Touchstone ne fait qu'utiliser ce point de vue pour combler son goût pour les contradictions et l'incohérence. Ce bouffon critique tout, ne se satisfait de rien. La conversation qu'il a avec Corin à la troisième scène du troisième acte et l'attitude qu'il adopte à l'égard d'Audrey le démontrent bien. Même si ses remarques sont d'une grande lucidité, elles ont comme but d'obscurcir, la plupart du temps, la pensée des autres personnages. La multiplicité des points de vue, lorsqu'elle n'est pas appelée à enrichir une plus haute perspective, a souvent cet effet.

En lisant la pièce, le lecteur comprend que l'âme du couple dionysien n'est pas représentée de la même façon par Audrey et par Touchstone. En fait, c'est le bouffon qui,

¹¹⁷ *Ibid.*, (III, III, 1-34), p. 604.

entièlement, assume le rôle du satyre. Audrey est trop simple, elle n'a pas de dimension intellectuelle ou spirituelle qui puisse servir à étayer, par le biais de son discours, la vision « dionysienne ». Elle est seulement utilisée pour représenter une vision de la nature, pour formuler une pensée à propos d'une réalité qui n'a pas été embellie et qui se présente sans déguisements. Quant à Touchstone, bien qu'il ait énormément d'esprit, il est incapable de faire sienne l'une des nombreuses perspectives qu'il oppose les unes aux autres. Harold Bloom a fait un commentaire très révélateur sur ce personnage. Il résume la personnalité de Touchstone et ce, dans un sens qui convient parfaitement au point de vue adopté dans ce mémoire. « Touchstone fascinates (and repels) because of his knowingness; he is conscious of every duplicity, intended or not, his own or of others. He is what Falstaff proudly (and accurately) insists the fat knight is not : a double man. » Le commentaire se poursuit en opposant à ce double masque l'essence du personnage de Rosalind, ce que Yeats appelle « the Unity of Being »¹¹⁹. Nous reparlerons de cette différence plus loin, dans la partie du chapitre portant sur l'héroïne de la pièce. Cette citation a été avant tout introduite pour appuyer l'idée selon laquelle Touchstone représente l'absence de sens et de cohérence, la vérité fragmentée, dissoute dans un nombre infini de perspectives. Il ne subsiste, de ce chaos, qu'une pensée qui s'appuie sur les nécessités du présent, sur une réalité souvent brutale, sans mystères, située au ras des pâquerettes. Lorsque Rosalind, connaissant la nature de ce personnage, le menace de le greffer à un néflier, elle voit donc au-delà de son relativisme excessif, de cet écran de fumée qui ne cache, derrière une grande souplesse

¹¹⁸ Harold Bloom, *op. cit.*, p. 212.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 218.

intellectuelle, que du vide. Le discours de Touchstone, bien qu'il serve à donner la valeur des autres discours, ne fait qu'embrouiller les choses.

ROSALIND – Peace, you dull fool, I found them¹²⁰ on a tree.

TOUCHSTONE – Truly, the tree yields bad fruits.

ROSALIND – I'll graft it with you, and then I shall graft it with a medlar; then it will be the earliest fruit i'th' country, for you'll be rotten ere you be half-ripe, and that's the right virtue of the medlar.¹²¹

La connaissance de Touchstone n'est pas le fruit d'une maturité comme celle que l'on rencontre chez un vieux sage. Ce fou, avec sa précocité, est à l'opposé des figures d'Adam et du vieil ermite qui va convertir le méchant duc. Car si Adam représente un âge d'or¹²² et ses vieilles valeurs, l'ermite, quant à lui, symbolise le renoncement au monde et aux choses terrestres¹²³. Ces deux personnages appartiennent donc, au même titre que le décor (la forêt d'Arden), au monde idyllique que la pièce veut mettre en perspective. Ce monde, qui ressemble à l'ancienne Arcadie, donne une image idéalisée de la nature. La vieillesse, dans l'atmosphère idyllique qu'il met en place, ne peut être perçue que de manière positive (malgré la faiblesse physique), comme un état qui tend vers le bien et la sagesse. Cependant, Shakespeare met en scène une autre nature, une autre forêt qui compte, en plus des courtisans en vacances, « une population résidante dont le sort est plus ingrat »¹²⁴. Guillaume, Audrey et Corin appartiennent à ce monde plus prosaïque. Le quotidien de leur univers est loin de ressembler à celui des élégies, à l'univers pastoral où des bergers sans éducation récitent des vers. Les plaintes de Silvius et l'orgueil d'Audrey, dans ce contexte

¹²⁰ Les poèmes d'Orlando.

¹²¹ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (III, II, 97-101), p. 590.

¹²² Victor Bourgy, op. cit., p. 515.

¹²³ Après l'avoir rencontré en lisière des bois, le duc usurpateur décide de renoncer à sa couronne et à ses biens pour le suivre.

qui n'est pas propice à l'orgueil et à la vanité, ont quelque chose d'artificiel, de ridicule. Cette nature, qui se situe aux antipodes de l'angélisme et du rêve apollinien, est représentée sans complaisance. Les contradictions, qui sont absentes du monde idéalisé de la fausse Arcadie, se substituent aux mensonges et aux illusions qui peuplent le monde simpliste et idéalisé des romans pastoraux. Touchstone est le parfait représentant de cet univers. Doué d'une subtilité qui dépasse celle de presque tous les autres personnages, ce fou semble avoir accumulé plus d'expérience et de connaissance que son âge ne le permet (si on convient qu'il n'est pas un vieillard). En fait, c'est justement cette impossibilité d'attribuer un âge à cet individu qui, à la fois, nous empêche et nous permet de saisir l'essence du personnage. Il est un être précoce, selon Rosalind, comme un fruit « pourri avant d'être à moitié mûr ». Il ne se réfère qu'à une réalité immédiate, évoluant dans un cadre où les choses se valent toutes et ne sont pas soumises à une hiérarchie. Aussi est-il normal que l'on ne trouve, dans cette manière de voir les choses, aucune base, aucun élément pouvant servir de point de repère, susceptible de donner un sens aux choses.

Chez Touchstone, il n'y a aucune fin au-delà de l'action, que des nécessités ou des besoins immédiats. Jaques, avant de quitter son groupe de transfuges lors des mariages, lègue chaque personnage à la vie qui l'attend, chacun à son plaisir. En ce qui a trait au futur de Touchstone, il ne voit que des chamailleries, car, dit-il au clown, « [...] thy loving voyage / Is but for two months victualled.¹²⁵ » Comme on peut le constater, l'idée du mariage a quelque chose d'incompatible avec le personnage du fou. Cette figure n'est pas

¹²⁴ Victor Bourgy, *op. cit.*, p. 515.

présente, dans la pièce, pour occuper une place dans la société. Elle est une version désincarnée, insensible et inaccessible de personnages cyniques comme Jaques et Hamlet. Ces derniers, si on se souvient bien, ont tendance à s'isoler et à se retirer de la société, méprisant les conventions sociales et le monde dont ils font malgré eux partie. Toutefois, on peut les saisir et les atteindre en saisissant les valeurs qui donnent un sens à leurs actes, en regardant la place qu'ils occupent dans la société. En ce qui a trait à Hamlet, par exemple, la place du fils et du futur souverain sont des éléments très déterminants dans le discours que le personnage va tenir, dans les actions qu'il va accomplir. Pour ce qui est de Jaques, dont on connaît peu la situation et l'origine, on sent qu'il tente de faire impression sur les autres avec sa mélancolie, qu'il tire un certain orgueil d'une attitude à laquelle il attribue de la valeur. Les deux figures de mélancoliques que je viens d'évoquer sont différentes de Touchstone, car il subsiste en elles, malgré le fait qu'elles aient cette même difficulté à vouloir profondément une chose, un fond de morale et d'éthique. C'est-à-dire que les paroles du fou ne sont point motivées, quant à elles, par des valeurs qui vont dicter une conduite, vont permettre de faire des choix. Elles sont le soutien éphémère du désir qui préoccupe le personnage dans l'espace d'un instant, selon ce que le hasard a à offrir. Tout cela pour dire, finalement, que la pensée de Touchstone ne se réfère pas à des concepts abstraits où à des idées immatérielles et incorruptibles, mais plutôt, au contraire, à une vie concrète et changeante. Toute forme de valeur ou d'aspiration devient dérisoire pour ce personnage qui, conscient du fait que tout n'est qu'illusion, perd toute volonté. Les désirs du bouffon ne naissent que dans la mesure où leur réalisation est immédiate, dans la mesure

¹²⁵ William Shakespeare, *As You Like It*, op., cit., (IV, IV, 173-174), p. 654.

où les choses présentent peu de complications, peu de travail¹²⁶. Il préfère combler ses désirs dans l'immédiat et se plier aux circonstances plutôt que de travailler à faire advenir, comme le fait Rosalind, les bonnes conditions. Les préludes amoureux qui consistent à faire sa cour et la séduction ne font pas partie de ses préoccupations. Le mariage n'est pour lui qu'une obligation, qu'un obstacle, un mal nécessaire qui mène à une fin, qui mène au plaisir charnel. Sautant les étapes en ne prenant point le temps de cultiver son sentiment envers sa « dulcinée », Touchstone évolue bel et bien comme ces fruits qui, avant la pleine saison, en sont à leur fin.

Rosalind

Le personnage de Rosalind instaure, dans *As You Like It*, un parfait équilibre entre la tendance apollinienne et la tendance dionysienne. En effet, cette figure incarne l'équilibre entre l'ordre apollinien et le chaos (ou le néant) qui caractérise l'ivresse dionysienne. Elle met en perspective deux extrêmes qui sont représentés, dans la comédie analysée, par un amour platonique usé par les clichés et un amour purement charnel. Rosalind, à sa manière, va tenter de rapprocher les perspectives incarnées par le couple de bergers et par Touchstone, deux points de vue qui, souvent, comme nous l'avons vu précédemment, tendent à être isolés. Les propos qu'elle tient à Touchstone (ceux qui sont rapportés dans la partie précédente) prouvent que, bien qu'elle soit prête à remettre en

¹²⁶ Cette attitude est contraire à celle de Rosalind, qui choisit d'éduquer Orlando.

question un certain ordre établi¹²⁷, elle n'adhère pas à la vision nihiliste du « clown ». Il semble que l'impulsion dionysienne, que l'on rencontre ici sous la forme d'une souplesse d'esprit qui permet à Rosalind de répondre à son ironique bouffon, soit insuffisante si elle n'est nourrie par l'illusion, par les images et les belles apparences issues de la tendance apollinienne. Nietzsche nous montre, dans *La naissance de la tragédie*, que c'est en s'influencant que les deux tendances étudiées peuvent donner un nouveau souffle à une œuvre et construire une nouvelle esthétique. « Dionysos parle la langue d'Apollon, mais Apollon parle finalement le langage de Dionysos : par quoi est atteint le but suprême de la tragédie et de l'art.¹²⁸ » Cela signifie-t-il pour autant que *As You Like It* soit la pièce que Shakespeare ait le mieux réussie sur le plan artistique? L'œuvre étudiée dans ce chapitre se fait reprocher plusieurs défauts, dont ses incohérences. Toutefois, malgré sa légèreté, elle nous amène à nous interroger sur l'essence de l'art, l'esthétique et le jeu des apparences. « *As you like it is Shakespeare's sweetest-tempered play* », a écrit Harold Bloom¹²⁹. En fait, l'intérêt de la pièce ne réside pas dans son sujet, mais plutôt dans sa légèreté, dans la manière dont les personnages font valoir leur(s) point(s) de vue. Plusieurs de ces individus pêchent par excès; l'exacerbation de certaines tendances (complaisance dans le mensonge et les illusions ou recherche constante d'une confrontation des valeurs) leur prête une tournure extravagante. C'est par le biais d'une seule figure, celle de Rosalind, que Shakespeare a pu travailler à tempérer les excès commis d'un côté comme de l'autre.

¹²⁷ Celui instauré par des stéréotypes dominant dans la culture et l'imaginaire de l'époque.

¹²⁸ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Librairie Générale Française, *op. cit.*, p. 160.

¹²⁹ Harold Bloom, *op. cit.*, p. 205.

Cependant, les propos que j'ajoute à ceux de Bloom et cette manière d'interpréter le rôle du charmant travesti vont à l'encontre d'une affirmation du grand critique.

Nietzsche thought Hamlet to be the authentic Dionysiac hero. Though Camille Paglia boldly speculates that Rosalind is a Dionysiac heroine, I am not altogether persuaded. Paglia strongly emphasizes Rosalind's mercurial temperament, a somewhat different endowment than the one Nietzsche associates with Dionysus.¹³⁰

Harold Bloom est en désaccord avec Camille Paglia, qui croit que le côté changeant du personnage a quelque chose à voir avec la tendance dionysienne. Mais ce qu'il nomme « mercurial temperament » a peut-être plus à voir avec le dionysisme qu'il le prétend. Car cette disposition du personnage, cette tendance à changer est très représentative de la modernité, de l'innovation littéraire de la Renaissance. Les personnages ont cessé, à cette époque, d'être figés dans des images idéalistes et des représentations purement abstraites. Le fait qu'ils changent témoigne du fait que l'humain est perfectible et corruptible, qu'il n'est pas un être fini. Pour l'artiste de cette époque, l'enjeu du changement n'avait pas, comme base, une volonté de réalisme, mais plutôt un souci de vérité. Cette capacité de montrer les imperfections permet de créer une comédie des apparences, une comédie où les images sont malléables, démystifiées et réinterprétées à partir de points de vue dont on fait valoir la subjectivité. Tout cela pour en arriver à dire que le dionysisme a plus à voir avec une conception du monde, avec une façon d'être; il ne se réduit pas à un paradigme élaboré autour de thèmes comme la sexualité, l'ivresse, la folie, la démesure; il correspond surtout à une profondeur, aux indicibles pulsions qui se cachent derrière les formes intelligibles. Touchstone est un personnage dionysien non pas parce qu'il défend une vision matérielle

¹³⁰ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Librairie Générale Française, op. cit., p. 208.

de l'amour, mais plutôt parce que, étant capable d'embrasser tous les points de vue et de reconnaître le côté subjectif de chaque perspective, il s'en tient au bien qu'il considère comme le moins contestable dans les relations conjugales : celui résultant de l'assouvissement des désirs qui, chez lui, ressemblent plus au besoin. En résumé, je place ce personnage du côté dionysien parce qu'il a une certaine aptitude à changer, à placer son discours sous différentes perspectives.

Le passage d'un état mental¹³¹ à un autre traduit mieux la manifestation d'une pulsion enracinée dans les profondeurs que sont en mesure de la faire, par un simple effet de connotation, les thèmes les plus sordides de l'univers intime. En ce qui a trait à Rosalind, l'une de ses transformations les plus spectaculaires se produit lorsque la jeune femme apprend que le beau Orlando se trouve dans le même lieu qu'elle, dans la forêt d'Arden. S'étant rendue dans cette forêt pour y trouver son père, elle s'est vite lassée de sa recherche lorsque lui vint l'espoir de rencontrer son amoureux. « But why talk we of fathers when there is such a man as Orlando? »¹³² Légèreté? Gratuité? Cette réorientation montre une pulsion ou un désir qui l'emporte sur les règles sociales, c'est-à-dire sur les constructions et les systèmes qui règlent les actions et les comportements. Je m'explique : Rosalind, au début de la pièce, est contrainte à fuir par l'ordre de son oncle tyrannique. Une fois en dehors du Royaume qui lui est désormais interdit, son but, le motif de sa présence dans la forêt d'Arden est de retrouver son père, lui aussi banni par le tyran. L'histoire, jusque-là, suit de manière évidente une logique, un chemin que l'on ne s'attend à quitter de

¹³¹ On pourrait aussi dire un état sentimental, un état de conscience.

façon si abrupte qu'en raison de trois choses : la légèreté et le ton désinvolte de la pièce, sans oublier la réunion des amoureux imposée par l'horizon d'attente qui – ai-je besoin de le souligner ? - provient de clichés. En somme, Shakespeare récupère avec une arrière-pensée les éléments qui appartiennent à l'univers factice de ce qu'on appelle, en anglais, « romance ». Voulait-il montrer l'effet libérateur de la forêt pris comme un univers idyllique, l'effet de la nature qui reprend ses droits en transformant les rapports entre les individus? Comme si, à cet endroit, au lieu d'être soumise au rôle qu'elle tenait à la Cour, Rosalind était, tout à coup, soumise à ses désirs, à ses pulsions. Alors que son costume est surtout destiné à la protéger au début de la pièce, il permet à la jeune femme, au fur et à mesure que l'histoire avance, de jouer un rôle actif, offensif. C'est grâce à ce subterfuge, donc, que Rosalind peut se permettre d'agir en conquérante¹³³ et de tenir des propos qui sont normalement interdits aux personnes de son sexe. Les changements qui s'opèrent chez elle concernent une manière d'être; ils proviennent plus du contexte que de ce qui tient lieu au personnage d'univers intérieur.

CELIA – I pray thee Rosalind, sweet my coz, be merry.

ROSALIND – Dear Celia, I show more mirth than I am mistress of ; and would you yet I were merrier ? Unless you could teach me to forget a banished father you must not learn me how to remember any extraordinary pleasure.¹³⁴

C'est, quelques lignes plus bas, pour « jouer à tomber amoureuse » que Rosalind consent à laisser de côté son humeur triste. Pour un jeu auquel elle ne pourra s'adonner, toutefois, qu'une fois rendue dans la forêt. En ce qui concerne cette légèreté dont fait preuve le personnage, on remarque qu'elle est présente du début à la fin de la pièce, que rien n'a

¹³² William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (III, IV, 32-33), p. 609.

¹³³ En faisant la cour à son bien-aimé.

¹³⁴ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (I, II, 1-5), p. 536.

changé. Cela nous amène à nous demander si les transformations que subit Rosalind ne sont que superficielles, ou du moins si elles n'occurrent que sur le plan des apparences, ce qui donnerait à la fois raison et tort à Harold Bloom et à Camille Paglia. Rosalind, lorsqu'elle s'adresse à Orlando, dit le contraire de ce qu'elle pense et de ce qu'elle ressent dans le seul but d'écartier une menace qui pèse sur son amour. Mais ses sentiments, au bout du compte, restent les mêmes. Ce serait, finalement, cette souplesse et cette capacité de surmonter ses propres contradictions qui feraient de ce personnage une figure à la fois dionysienne et apollinienne.

La dépersonnalisation de Rosalind, comme nous l'avons vu, a ses limites. Cette désincarnation¹³⁵ qui a lieu par le biais du costume de Ganymede n'est que momentanée. Comme chez Hamlet, les actions les plus incohérentes sont conformes à une intention, celle qui guide, depuis le début, les faits et gestes du personnage. Son intégrité et son identité ne souffrent point des contradictions contenues dans son discours. Rosalind ne veut, finalement, qu'amener Orlando à être plus réaliste, à mieux jouer son rôle. Cette jeune femme change peut-être en surface, mais elle n'est point une « double woman », comme l'a fait remarquer Harold Bloom. Comme Hamlet, elle se sert du théâtre (par le biais d'un déguisement) pour concilier des pensées contraires. « Endlessly volatile, she remains unitary, the perfect representation of what Yeats called Unity of Being.¹³⁶ » Bien que je sois d'accord avec Harold Bloom au sujet du côté « unitaire » du personnage de Rosalind, je tiens à préciser que cette affirmation relève d'un point de vue précis, un point de vue qui ne

¹³⁵ Désincarnation qui ressemble à l'inversion de l'idéal apollinien.

juge que les intentions du personnage, même s'il prend en compte les contradictions de ce dernier. La pièce nous montre que la sensibilité et la raison, chez un personnage comme Rosalind, ne vont pas toujours dans le même sens. Cette divergence paraît atténuée car le dilemme de la pièce repose sur l'amour, enjeu plus positif que la vengeance qui est au cœur des tragédies. Dans *As You Like It*, nous avons une aventure qui prend la forme d'une émancipation alors que dans *Hamlet*, la quête du héros prend la forme plus contraignante d'une mission, d'une sorte d'obligation ou d'impératif. Il est normal que la figure de Rosalind, à la fin de la pièce, semble se retrouver, si on la compare à Hamlet, dans un état intact. Car Rosalind, avec une grande légèreté, utilise l'ironie à la fois pour interroger son bien-aimé, c'est-à-dire pour prendre la mesure de ses sentiments, et pour se moquer des extrêmes que constitue une certaine vision de l'amour. Le costume qu'elle porte l'aide à feindre l'ignorance, Orlando ne se doutant point qu'il parle à un individu intéressé. C'est sans aucune retenue que le jeune homme va livrer ses sentiments et ses désirs, qu'il va se trahir devant celle vers qui est tournée chacune de ses pensées. Quant à la jeune femme, elle est autorisée à en redemander, le côté ludique (on joue à être amoureux, on fait comme si...) de sa relation avec Orlando lui donnant toute la licence nécessaire pour aborder des tabous et des « questions délicates ». Comme Hamlet, Rosalind utilise les apparences pour se protéger, mais aussi pour s'affirmer. Comme le prince du Danemark, elle agit et parle autant que son rôle le permet.

¹³⁶ Harold Bloom, *op. cit.*, p. 218.

Le déguisement de Rosalind, à l'instar de la folie simulée de Hamlet, lui permet de surmonter les contradictions qui l'habitent, de les assumer sans se trahir, en restant authentique. *As You Like It* met en scène un paradoxe connu selon lequel le fait de porter un masque nous aide à nous révéler, à prendre la parole. La pièce nous montre que l'art et le faux-semblant du théâtre permettent d'intégrer, dans un même univers, ce qui est, par essence, inconciliable. D'un côté, Rosalind juge la passion amoureuse en formulant des critiques qui se rapprochent de la philosophie de Touchstone, et d'un autre, elle rêve d'obtenir le cœur d'Orlando, de voir se réaliser ce fantasme d'être aimé qui affecte l'esprit d'un grand nombre de personnages dans la pièce. Comme dans *Hamlet*, la tendance dionysienne se manifeste à travers le discours de la raison (un discours de la Renaissance où domine un certain relativisme), dans la bouffonnerie et l'ironie. La tendance apollinienne, par contraste, se manifeste à travers des images reliées à la passion, à travers une fausse démesure et un pathos tout aussi factice.

Rosalind est la seule figure importante, dans la comédie analysée, à échapper à la polarisation des tendances esthétiques définies par Nietzsche. La tendance apollinienne et la tendance dionysienne ne cohabitent pas dans le discours de personnages comme Silvius, Phoebe, Orlando et Touchstone. Pour ce qui est des trois premiers personnages, ils semblent coupés de la réalité dionysienne, pris dans le monde du paraître. La nature apollinienne ne donne pas nécessairement dans l'artifice, mais lorsqu'elle n'est plus en conflit ou n'est plus en rapport avec son antagonisme, la tendance dionysienne, elle peut prendre, comme nous l'avons vu, un tour monstrueux ou une allure grotesque. En ce qui concerne Touchstone, c'est à l'autre extrême que son discours se place. Son rôle de bouffon

convient tout à fait à l'esprit dionysiaque, on pourrait même dire, du moment où on fait abstraction du principe qui régit le personnage (un principe qui consiste à n'être fidèle à aucune règle ou convention), que Touchstone est insaisissable, qu'il échappe au paraître. Bakhtine décrit très bien la figure du bouffon, le non-être qui définit ce type de personnage dans *Esthétique et théorie de roman*.

Ils jouissent d'une particularité et d'un droit insolites : *étrangers* dans ce monde, ils ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas, aucune ne leur convient car ils entrevoient l'envers et la fausseté de chacune. Aussi, peuvent-ils utiliser n'importe quelle situation comme un masque.¹³⁷

Comme le démontre Bakhtine, le fou occupe une place à part dans la société. Le lieu d'où il parle ne peut être associé à un groupe d'appartenance et, comme l'art, dont la fonction est d'affranchir l'imagination par une transposition dans l'universel, son discours est marqué par une liberté presque totale. Rosalind - peut-être est-ce à cause du costume qui brouille son identité- pourrait, en ce sens, être comparée à Touchstone. Étant libérée de son lien avec la société, elle ne fait plus partie, d'une certaine façon, de ce monde qu'elle critique. Rosalind, sous son déguisement, est un peu une image de la littérature qui enseigne, de l'art qui agit comme miroir de la réalité. Non pas que ses actes soient vraisemblables. Ces actes, plutôt que de se vouloir réalistes, renvoient à une certaine vérité, celle qui est perceptible à travers un langage libre, et non dans des gestes des paroles stylisés à outrance.

Rosalind, dans l'état d'esprit qui l'amène à railler la passion amoureuse, ira jusqu'à dénigrer les personnes de son sexe¹³⁸, à dépeindre la vie de couple sous ses aspects les plus

¹³⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie de roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 306.

¹³⁸ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (III, II, 290-300), p. 598-600.

sordides et triviaux. Il ne faudrait pas oublier, cependant, que ce dénigrement a moins pour but de servir à la moquerie que d'obtenir des réactions de la part d'Orlando. Ce jeune homme, tout comme Phoebe et Silvius, est aux prises avec le discours pernicieux issu de plusieurs mythes véhiculés par la littérature, issu de « mensonges ». Il est question, chez Bakhtine, de cette idéologie que combat le bouffon, ce personnage qui a, comme je tente de le démontrer, une certaine parenté avec celui de Rosalind. « Cette mauvaise conventionnalité qui a imprégné la vie humaine, a écrit Bakhtine, c'est avant tout l'ordre féodal, l'idéologie féodale, qui a dénigré tout ce qui était spatio-temporel.¹³⁹ » Ces propos, même s'ils servent à théoriser le roman, s'adaptent très bien au contexte dramatique (dans la pièce analysée, celui-ci ne s'inspire-t-il pas, d'ailleurs, d'une forme archaïque de roman?). Ils révèlent toute la fausseté d'une culture qui, jusqu'à la Renaissance, avait oblitéré « la vie réelle »¹⁴⁰ dans les discours institutionnels, dans la parole dominante. Il faut voir, dans l'utilisation du mot « conventionnalité », une volonté de décrire une culture dont le lien avec la nature a été brisé, une culture où l'artifice l'emporte sur l'authenticité. Pour ce qui est de cette absence du « spatio-temporel » et du concret, celle-ci caractérise plutôt bien les poèmes d'Orlando qui, pour décrire sa bien-aimée, parle en termes abstraits et « distille » les plus beaux attributs des figures mythiques. Rosalind, dans les poèmes de son amoureux, n'est plus une créature terrestre; elle a la teneur d'un être immatériel, d'une apparition. Elle n'appartient pas à la nature que l'humain connaît, mais plutôt à la nature divine. L'extrait suivant est un échantillon très représentatif de la poésie d'Orlando : « *Will I Rosalinda' write, / Teaching all that read to know / The quintessence of every sprite /*

¹³⁹ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p.308.

*Heaven would in little show.*¹⁴¹ » Après la lecture du poème en entier – un poème qui ne tente de reproduire aucune sensation et qui ne laisse déceler aucune trace de subjectivité, tellement ses expressions et ses mots sont convenus – le lecteur comprend très bien pourquoi Rosalind traite Orlando comme un potache.

Il est très curieux que ce soient des personnages sans éducation qui aient reçu l'héritage de plusieurs siècles de culture alexandrine et/ou néo-platonicienne. Ces gens rappellent « l'homme primitif artistique »¹⁴² auquel Nietzsche fait allusion dans *La naissance de la tragédie*. Orlando a certes une bonne nature (dans la première scène, il dit avoir, malgré son absence d'éducation, l'esprit de son père), mais son penchant pour les lettres convient aussi mal à sa condition que l'orgueil de Phoebe ne sied à une bergère. L'absurdité de cette situation est évidente, et elle est présentée de façon si désinvolte et ironique que le spectateur ou le lecteur se prête tout de même, sans pour autant être naïf, au jeu de l'auteur. Le récepteur, qu'il soit lecteur ou spectateur, comprend rapidement que la critique ne s'adresse pas aux personnes de basse condition qui, comme Phoebe et Silvius, se prennent pour les amoureux pétrarquiens, mais bien à cette culture qui idéalise la nature. La théorie du bon sauvage, qui est née presque deux siècles après Shakespeare, semble perpétuer cette tendance à opposer à une société corrompue une nature idyllique. Les mauvais vers d'Orlando sont très représentatifs de cette naïveté, de cette tendance qui a toujours suivi la même logique, celle de la morale. Leur but n'est pas de créer une nouvelle esthétique ou de chercher à convaincre par la forme et la puissance du message, ils visent

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.308.

¹⁴¹ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (III, II, 117-120), p. 590.

plutôt, tout en se recouvrant d'un verni poétique, à produire une interprétation morale de la nature. « Therefore heaven nature charged / That one body should be filled / With all graces wide enlarged. / Nature presently distilled / Helen's cheek, but not her heart, / Cleopatra's majesty / Atalanta's better part, / Sad Lucretia's modesty.¹⁴³ » Cette manière de faire des vers ne doit cependant pas nous tromper sur la nature d'Orlando. D'un bon naturel mais ignorant, ce jeune homme est loin d'être insincère. Sa démesure n'est pas feinte, elle est plutôt un élément du langage qui sert à exprimer, quoique maladroitement, son admiration pour Rosalind. « L'extrémisme » d'Orlando se conçoit non pas comme une façon d'être et d'agir, mais bien comme une façon de jouer son rôle d'amoureux. La pseudo-démesure du personnage a pour but de prouver un sentiment véritable, mais elle relève surtout du paraître, faisant partie de la quincaillerie du discours amoureux. Par ailleurs, c'est le manque d'expérience qui fait d'Orlando une figure inconsistante, un personnage dont les paroles, finalement, sont faites de mots d'emprunt. D'une certaine façon, Rosalind montre à Orlando qu'il ne joue pas bien son rôle. À l'instar de Hamlet qui, lors de l'enterrement d'Ophelia, dit à Laertes qu'il ne prie pas bien¹⁴⁴, Rosalind tente de faire comprendre à Orlando qu'il ne courtise pas bien. Comme Hamlet, la jeune femme apprécie que l'on joue bien son rôle.¹⁴⁵

¹⁴² Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Librairie Générale Française, *op. cit.*, p. 144.

¹⁴³ William Shakespeare, *As You Like It*, *op. cit.*, (III, II, 121-128), p. 590.

¹⁴⁴ Ce qui revient à dire qu'il ne joue pas bien.

¹⁴⁵ Et d'une certaine manière, on pourrait en dire autant de presque tous les héros shakespeariens. Lear est déçu par la manière dont ses filles jouent leur rôle par rapport au lien de filiation qui les unit. Le problème se renverse aussi pour être interprété du point de vue des filles : Lear veut être considéré et traité comme un père et un roi alors qu'il agit d'une manière qui est loin de confirmer cette position ou ce statut identitaire. Avec Hotspur et Bolingbroke, le conflit prend également sa source dans l'attitude du roi, dans un comportement qui n'est pas conforme à l'idée que l'on se fait du rôle d'un souverain. Toutefois, ces exemples montrent des personnages qui ont une vision précise de la manière dont les choses doivent être. Ils ne s'intéressent qu'aux

Les invraisemblances, dans *As You Like It*, sont traitées avec une indulgence qui est exigée par le ton léger de l'œuvre. Le spectateur n'a nullement le choix, s'il veut apprécier la pièce, d'accepter que la naissance¹⁴⁶ et la bonne nature d'Orlando puissent racheter ses mauvais vers. Le personnage, fondamentalement bon, semble posséder une essence qui le prédestine à la vertu et le place au-dessus des autres. Son seul défaut réside dans sa trop grande naïveté, un détail auquel Rosalind va rapidement s'attaquer. La manière dont il conçoit la relation amoureuse ressemble trop à de l'idolâtrie, ce qui, logiquement, finit par imposer un certain culte de la perfection et une conception abstraite de l'amour. Rosalind, heureusement, va remettre les pendules à l'heure en ce qui concerne les conceptions platoniciennes qui sont véhiculées sur le monde idyllique de l'Arcadie.

Orlando- And wilt thou have me?
 Rosalind- Ay, and a twenty such.
 Orlando- What sayst thou?
 Rosalind- Are you not good?
 Orlando- I hope so.
 Rosalind- Why then, can one desire too much of a good thing?

C'est par l'ironie, et souvent en présentant le contraire de ce à quoi elle semble aspirer, que Rosalind ramène son amoureux à la réalité. Lorsqu'elle explique à Orlando que l'on ne meurt pas d'amour, elle remet en perspective une partie de la littérature et des mythes qui ont forgé une image pernicieuse de la passion amoureuse¹⁴⁷. Le langage et les rituels de

actes posés, qu'aux vertus et aux valeurs morales que ces gestes impliquent, et ce, sans se questionner sur leur authenticité. Pour ce qui est de Hamlet et de Rosalind, deux personnages plus modernes, tout réside, à un deuxième niveau, dans la façon « d'interpréter » un discours.

¹⁴⁶ Il est mentionné, dans la pièce (I, II, 182-183,p.549), que le père de Rosalind estimait le père d'Orlando.

¹⁴⁷ Il est difficile, même si cette pièce ne fait pas partie des exemples donnés par Rosalind, de ne pas penser à la fin tragique de *Roméo et Juliette*.

l'amour, qui font partie de cet « imaginaire », sont parodiés de façon à montrer le côté convenu et banal des échanges amoureux.

ROSALIND- [...] What would you say to me now an I were your very, very Rosalind?

ORLANDO- I would kiss before I spoke.

ROSALIND- Nay, you were better speak first, and when you were gravelled for lack of matter you might take occasion to kiss. Very good orators, when they are out, they will spit; and for lovers, lacking – God warr'nt us – matter, the cleanliest shift is to kiss.

ORALNDO- How if the kiss be denied?

ROSALIND- Then she puts you to entreaty, and there begins new matter.¹⁴⁸

Rosalind montre, dans cet extrait, le côté artificiel de ce qu'on nous présente comme une passion. La magie entourant les rencontres amoureuses, quant à elle, s'estompe au profit de la convention; on ne sort pas, dans cet extrait, du répertoire habituel. Supplications et baisers semblent être la marchandise à livrer, ce dont on a besoin pour satisfaire les attentes d'un cœur amoureux. Le soupirant qui n'est jamais à court de paroles et de gestes, l'amoureux qui n'est jamais pris au dépourvu connaîtrait-il quelque secret ou recette lui permettant d'accéder au cœur de sa belle? Chose certaine, rien de cela ne semble échapper à Rosalind. En démystifiant les mécanismes qui règlent la cour faite aux dames, ce personnage est en mesure de faire connaître ses propres désirs (et le désir féminin) sans se compromettre, gardant une distance qui lui permet de conserver un regard critique. La jeune femme est ainsi en mesure de faire la différence entre une imitation amateur et une manifestation plus sentie des effets de l'amour.

ROSALIND – I pray you, what is't o'clock?

ORLANDO – You should ask me what time o'day. There's no clock in the forest.

ROSALIND – Then there is no true lover in the forest, else sighing every minute and groaning every hour would detect the lazy foot of time as well as a clock.¹⁴⁹

¹⁴⁸ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (IV, I, 51-59), p. 618-620.

¹⁴⁹ William Shakespeare, *As You Like It*, op. cit., (III, II, 253-258), p. 596-598.

Les soupirs décrits par Rosalind, en devenant les balises du temps, constituent un cadre poétique plus apte à capter les sentiments d'Orlando que peuvent l'être les poses de la passion. Si, pour être convaincue de la valeur des sentiments de son amoureux, l'héroïne de la pièce attend d'autres preuves que des déclarations emportées ou des poèmes dissonants accrochée aux arbres, c'est qu'elle ne veut point d'un amoureux qui s'abyme dans la contemplation de l'amour. Voilà pourquoi elle encourage Orlando à trouver sa propre montre, à tourner son regard vers l'intérieur, et non vers l'extérieur ; ce jeune homme, dans ses poèmes, aurait dû s'appuyer sur sa subjectivité (poussée, par la volonté, à être traduite sur un plan objectif), se rapporter à sa propre conscience, et non reprendre et répéter les idées reçues, colportées par des lieux communs et l'imaginaire collectif.

N'étant point dupe des illusions engendrées par l'idée d'un amour absolu, Rosalind conçoit la relation amoureuse comme un art où la spontanéité est le résultat d'un travail. Il y a à la fois, dans son discours, une perspective très terre à terre et un goût pour l'amour romanesque. C'est pourquoi ce personnage se situe dans un juste milieu, entre la philosophie purement matérialiste de Touchstone et l'idéalisme « romanesque¹⁵⁰ » d'Orlando, de Phoebe et de Silvius. Sans renier son penchant pour Orlando et sa croyance en l'amour, Rosalind reste critique face aux illusions et aux belles images véhiculées par une culture dominante, cette culture qui, sous l'influence de Socrate et de ses

¹⁵⁰ Qui s'inspire de la « romance ».

abstractions¹⁵¹, se serait éloignée de la vie et de la vérité. Il est juste, pour cette raison, de dire que Rosalind ressemble beaucoup à Hamlet, ce personnage qui, comme elle, voit au-delà des apparences, de ce qui est en surface.

À l'instar d'un « Socrate musicien », Rosalind tente de faire jaillir une musique d'Orlando, une musique qui possède, dans *La naissance de la tragédie*, un « contenu dionysien », une musique qui, chez Nietzsche comme chez Schopenhauer, « apparaît comme volonté »¹⁵². Une volonté de représentation, donc, qui aiderait sans doute Orlando à mieux jouer son rôle d'amoureux, à s'exprimer autrement que par les automatismes (comme la façon dont il exprime sa passion) répandus dans certaines traditions romanesques et poétiques. Pour ce qui est de la volonté de Rosalind, celle-ci se trouve représentée à l'aide des contraintes (celle, par exemple, de son sexe) vaincues, des apparences que le personnage transcende en surmontant ses propres contradictions, mélangeant la raison à la passion. Comme Hamlet, cette figure perpétue le paradoxe du mensonge qui dit la vérité, alliant l'artifice au naturel ; comme le prince, elle représente le juste milieu entre deux perspectives qui, chez Nietzsche, se traduisent par deux tendances, le dionisme et l'apollinisme. Ce qui tient lieu d'intériorité aux personnages de Rosalind et de Hamlet, finalement, se conçoit comme comme une subjectivité qui, consciente de ses propres contradictions, va surmonter et transcender ces dernières par l'apparence.

¹⁵¹ C'es toute la pensée néo-platonicienne et féodale qui, en fin de compte, est visée.

¹⁵² Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Librairie Générale Française, *op. cit.*, p. 72.

Conclusion

Hamlet et Rosalind sont des figures qui fonctionnent selon une même dynamique, conservant un juste équilibre entre les forces d'entropie et d'inertie qui sont à l'œuvre, sur le plan de la poétique ou de la littérarité, dans leurs pièces respectives. Ce sont ces deux personnages qui vont faire naître, à travers le discours qui se construit dans les œuvres étudiées, une certaine incertitude. C'est-à-dire que non seulement ils actualisent les thèmes qui sont traités dans leur pièce en posant un regard critique sur l'idéologie qui domine dans leur univers dramatique, mais ils accomplissent aussi des actes qui, d'un point de vue idéaliste, sont contradictoires. Comme je viens de le mentionner à la fin du chapitre précédent, ils sont habités, en fait, par des contradictions qui finissent par être surmontées. Dans *As You Like It*, par le biais du personnage de Rosalind, on nous montre qu'il n'existe pas, lorsqu'il est question de sincérité et d'authenticité en amour, de contradiction entre un amour physique et un amour élevé. La jeune femme nous enseigne plutôt que le plus important, c'est de bien jouer son rôle. Dans *Hamlet*, pièce où la lucidité du personnage est à l'origine d'une sorte d'ivresse et de vertige, la volonté d'être sincère ne transcende pas d'une manière aussi positive le discours de l'œuvre. Cette pièce, toutefois, est caractérisée par le même progressisme et le même humanisme que la comédie de Rosalind. Le monde perçu à travers la subjectivité du prince Hamlet réunit un certain désir du Bien (lire du Beau et du Bon), et une lucidité qui, par moments, semble rendre impossible toute croyance en des choses élevées (vertu, valeurs morales, etc.). Le personnage, en faisant preuve d'une certaine indépendance de pensée, se pose en marginal dans une société où les liens du sang

(voire l'appartenance à des groupes sociaux) déterminent les faits et gestes d'une personne, une société qui, différemment de lui, conçoit le monde à partir d'un code d'honneur. Cela ne l'empêche pourtant pas de réussir à exprimer sa singularité malgré les attentes de son père (d'une société). Ces attentes, en fait, il les comble à sa manière, trouvant l'expression et le langage qui lui conviennent. Comme j'ai tenté de le démontrer dans le premier chapitre, Hamlet utilise le langage du fou tout en faisant retentir ce que Laertes appelle « the voice of Denmark »¹⁵³.

Le manque de volonté de Hamlet n'existe qu'en vertu d'habitudes et de règles qui, dans la tragédie analysée, forment un cadre, un contexte au sein duquel l'attitude du prince produit un effet de dissonance. Défiant les apparences, le personnage s'est inventé un langage, utilisant le paraître pour atteindre l'être, créant un lien entre un monde corrompu qu'il a sous les yeux et un monde idéalisé auquel il aspire. Sa volonté ne se manifeste plus seulement par des actes concrets, l'action n'étant plus une fin en soi. C'est principalement par la représentation que Hamlet agit sur le monde et les personnes qui l'entourent. Sa trajectoire ne ressemble pas à une « imitation consciente et préméditée » de l'acte de vengeance, elle ressemble plutôt à cette « représentation intuitive » que Nietzsche compare à la « composition musicale »¹⁵⁴. Le fait que Hamlet soit lucide, qu'il se voie lui-même et contemple son propre jeu (le moment où le prince se compare à une flûte en est un bon exemple) nous ramène, d'ailleurs, à l'idée que le philosophe se fait du chœur.

[N]ous pouvons nommer le chœur, sous sa forme primitive dans la tragédie originelle, l'image réfléchie de l'homme dionysien lui-même, et ce phénomène ne peut être plus

¹⁵³ William Shakespeare, *Hamlet*, op. cit., (I-III-28), p. 712.

¹⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Librairie Générale Française, op. cit., p. 127.

nettement sensible que par le processus propre à l'acteur qui, lorsqu'il est véritablement doué, voit flotter devant ses yeux l'image quasi matérielle du rôle qu'il interprète.¹⁵⁵

Accédant au « naturel » par le biais de son art (le théâtre), Hamlet incarne, trois siècles avant Diderot, le paradoxe du comédien (dans *Paradoxe sur le comédien*). Shakespeare, dans la tragédie étudiée, représente une conscience, un personnage qui considère son propre jeu comme un spectacle. Le héros de la pièce agit en fonction de l'image qu'il se fait de l'homme, il se fabrique un Moi à partir de deux cadres identitaires qui sont représentés par le père mort et Yorick. Quant à Rosalind, cette figure ressemble également à une représentation « intuitive », c'est-à-dire qu'elle n'est pas la représentation d'une vertu ou d'un concept, mais plutôt l'incarnation d'un « jeu vivant »¹⁵⁶. Lorsqu'elle apprend à Orlando à maîtriser son rôle d'amoureux, c'est pour le transformer et le modeler à l'image de Ganymede (sa propre image au masculin), qui est en quelque sorte l'amoureux idéal. On pourrait parler d'un contrôle de l'image exercé en fonction d'une connaissance que seul ce personnage, dans sa pièce, semble posséder, ce qui explique le fait qu'il échappe à la *dramatic irony*.

Ce qui différencie Rosalind et Hamlet des autres figures shakespeariennes, finalement, serait cette étendue de perspective qui leur confère un statut particulier. Certes, certains personnages shakespeariens qui n'ont pas été étudiés dans ce mémoire présentent quelques similitudes avec ces deux individus; c'est pourquoi, pour terminer, je dois apporter quelques précisions sur Iago, Flastaff, Viola et, d'une certaine manière, le prince

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 81-82.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 82.

Harry, qui, en plus de présenter une perspective assez large, vont avoir recours à la simulation ou se présenter sous des apparences différentes. Toutefois, il faudrait se demander en quoi les changements de masques ou les faiblesses des personnages contribuent à humaniser ces figures. En ce qui concerne Iago, la simulation et le mensonge ont plutôt un effet contraire. C'est-à-dire qu'ils tendent trop vers quelque chose d'absolu, et bien que ce personnage ressemble à Hamlet et à Rosalind en devenant le metteur en scène de sa propre pièce, il ne tend pas vers autre chose que la fourberie. Il ne semble animé que par deux choses : le mal et le calcul. Il ne fait qu'appliquer et éprouver sur les autres ses procédés diaboliques. Peut-être que la figure de Iago aurait pu être envisagée comme l'image ou la figure du mal, et ce, dans une analyse qui aurait eu comme but de montrer dans quelle mesure on essaie d'atténuer le caractère absolu de la malveillance chez Iago. La tâche aurait consisté à s'interroger sur la façon dont on veut humaniser cette figure à l'essence diabolique, Shakespeare fournissant plusieurs arguments à son personnage. Mais il aurait été peu probable, toutefois, que ces explications relativisent, d'une manière assez convaincante, la réaction et la haine démesurées de cet homme. C'est cette multiplication des prétextes (le personnage, par exemple, veut venger l'injustice commise par Othello au profit de Cassio pour ensuite se croire amoureux de Desdemona), en fait, qui discrédite et rend incohérents les motifs de Iago. Quant à Falstaff, il n'est nul besoin de s'attarder très longtemps à décrire ce personnage, celui-ci ayant la même teneure, sur le plan du discours, que Touchstone. En ce qui a trait à Viola, cette dernière exerce un contrôle plutôt limité sur la situation dans laquelle elle se retrouve plongée. Son costume, plutôt que d'être l'élément d'un jeu, constitue un moyen de défense, et finit même par la rendre victime de plusieurs

malentendus. Il ne reste que le prince Harry, que l'on pourrait juger à travers *Henry IV*, et qui se prête plus difficilement à l'analyse puisqu'il apparaît peu souvent. Ce personnage a une influence qui est difficile à évaluer, mais qui ressemble à celle qu'ont Hamlet et Rosalind dans leur pièce respective. Se présentant, au début de la pièce, sous une apparence peu reluisante et peu menaçante, il est celui qui, à la fin, va vaincre Hotspur. Même s'il faut reconnaître que le perdant du combat était désavantagé par la situation (ceux qui ont fini de le convaincre de se battre l'ont laissé tomber), on voit dans Harry une figure de héros chevaleresque qui, jusqu'à la toute fin de la pièce, nous était dissimulée. Il resterait seulement à déterminer si, comme Hamlet et Rosalind, ce personnage incarne bien, dans un juste équilibre, la tendance dionysienne et la tendance apollinienne décrites par Nietzsche.

Références

BAETHGE, Constanze, définition du dialogisme, *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2002.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie de roman*, traduit par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

BARBER, Cecil, L., « The Alliance of Seriousness and Levity in *As you like it* », article tiré de *Shakespeare's comedies : an Anthology of Modern Criticism*, sous la direction de Laurence Lerner, New-York, Penguin Books.

BLOOM, Harold, *Shakespeare : The Invention of the Human*, New-York, Riverhead Books, 1998.

BOURGY, Victor, présentation de *As You Like It*, dans *Oeuvres complètes : comédies*, édition bilingue, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000.

BRISTOL, Michael D., *Big-Time Shakespeare*, London, Routledge, 1996, p. 333-341.

BRISTOL, Michael D., « Humanist Interpretations », dans *Shakespeare : an Oxford Guide*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

CASTOGLIONE, Baladassare, conte, *Le livre du courtisan*, traduit par Alain Pons, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1991.

ÉRASME, Didier, *Éloge de la folie*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

FAHMI, Mustapha, *Shakespeare's Poetic Wisdom : Identity, Orientation, and Historical Providence in the Henriad*, Cap-Rouge, Québec, Two Continents Publishing, 2003.

FAHMI, Mustapha, *Shakespeare et l'identité*, séminaire donné à l'UQAC, Hiver 2002.

FRYE, Northrop, *Les fous du temps : Sur les tragédies de Hamlet (Fools of Time : Studies in Shakespearean Tragedy)*, traduit par Jean Mouchard, Paris, Belin, 2002.

GIRARD, René, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990.

GREENBLATT, Stephen, « Hamlet's Introduction », dans *The Norton Shakespeare*, New-York, W.W Norton & Company, 1997, p. 1661.

JENKINS, Harold, « Longer Notes », dans *Hamlet*, New York et Londres, Methuen, coll. « The Arden Shakespeare », 1982, p.489.

KREMER-MARIETTI, Angèle, notes contenues dans *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 184.

MONTAIGNE, Michel de, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

NIETZSCHE, Friedrich, « Essai d'une critique de soi-même », dans *La naissance de la tragédie*, traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, traduction révisée par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1994.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, édition revue par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1994.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, traduction révisée par Jacques Le Rider, dans *Oeuvres*, Vol. 1, édition dirigée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, traduit par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1938.

PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2003.

SHAKESPEARE, William, *As You Like It*, dans *Oeuvres complètes : comédies*, édition bilingue, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet, Prince of Denmark*, dans *Oeuvres complètes*, édition bilingue, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

SHAKESPEARE, William, *Henry IV*, dans *Oeuvres complètes : tragédies*, édition bilingue, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.

SHAKESPEARE, William, *Julius Caesar*, dans *Oeuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

SHAKESPEARE, William, *Merry wives of Windsor*, dans *Oeuvres complètes : comédies*, édition bilingue, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000.

SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet*, dans *Oeuvres complètes : tragédies*, édition bilingue, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.

SHAKESPEARE, William, *Twelfth night*, dans *Oeuvres complètes : comédies*, édition bilingue, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000.

STAROBINSKI, Jean, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.