



## Actes des congrès de la Société française Shakespeare

7 | 1989

La folie - Shakespeare et les arts - Le tragique

---

### Le tragique en question : *Hamlet*

Jean-Pierre Maquerlot

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1329>

DOI : 10.4000/shakespeare.1329

ISSN : 2271-6424

#### Éditeur

Société Française Shakespeare

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1989

Pagination : 259-271

#### Référence électronique

Jean-Pierre Maquerlot, « Le tragique en question : *Hamlet* », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 7 | 1989, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1329> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1329

---

Société Française Shakespeare

Actes des Congrès

1985 - 1986 - 1987

**LA FOLIE**  
**SHAKESPEARE ET LES ARTS**  
**LE TRAGIQUE**

1989

## LE TRAGIQUE EN QUESTION : HAMLET

Jean-Pierre MAQUERLOT

Fin 1599-1600, au *Globe* récemment construit, on donne *Hamlet*. C'est une pièce qui par son titre et son contenu a de quoi intriguer le spectateur de l'époque pour peu qu'il soit au courant de la vie théâtrale à Londres pendant la décennie écoulée : la pièce est moderne et, à certains égards, insolite ; on n'avait encore jamais vu pareil vengeur au théâtre. Et pourtant le sujet n'est pas nouveau. Si l'on en croit l'hypothèse plausible d'un *Ur-Hamlet* pré-shakespearien, on peut supposer que parmi les spectateurs de 1599-1600, il s'en trouvait qui avaient entendu parler de l'histoire de ce prince danois hanté par son fantôme de père criant vengeance de dessous sa visière. On peut même supposer que des spectateurs avaient vu cette pièce, une dizaine d'années avant, sur la scène du *Theatre* où se produisaient alors les comédiens de Lord Strange et du Lord Amiral, ou même que des spectateurs plus jeunes avaient assisté à la reprise de ce premier *Hamlet* (peu importe le titre) en 1594 au *Newington Butts*, ou encore que certains, plus récemment, avaient vu jouer la même pièce, à nouveau au *Theatre*, mais cette fois par les comédiens du Lord Chambellan, la troupe de Shakespeare. Ce ne sont là évidemment que des suppositions mais fondées sur les témoignages que nous connaissons<sup>1</sup>.

Quoi qu'il en soit, il semble bien qu'avec ce nouvel *Hamlet* Shakespeare poursuit deux objectifs :

1) Exploiter le goût toujours vivace des spectateurs pour la Tragédie de la Vengeance.

2) Raviver la curiosité du public à l'égard d'un sujet mémorable mais quelque peu défraîchi.

C'est un pari calculé qui n'était pas sans risque mais qui n'était pas impossible car il s'agissait, au fond, de concilier tradition et innovation, ce qui est dans la ligne du projet global de Shakespeare en matière de dramaturgie. Pas question, en tout cas, de modifier sensiblement le cadre de l'intrigue fourni par le premier *Hamlet* qui fonctionne ici comme *objet de référence* aussi bien pour le

dramaturge que pour le spectateur, mais compte tenu de cette donnée, il était tout aussi indispensable pour l'auteur de se démarquer du modèle.

Autour des années 1599-1600 la formule dramatique mise au point par Kyd fait encore recette mais il devient de bon ton de la parodier à *Blackfriars* et à *Saint-Paul* (Cf. *Poetaster* de Jonson et les «Antonio Plays» de Marston). S'en tenir aux procédés traditionnels de la *Tragédie Espagnole* et vraisemblablement du premier *Hamlet*, c'était prendre le risque de décevoir la partie la plus «avant-gardiste» du public et faire de lui une proie toute désignée pour ces «jeunes faucons» – entendons les Enfants de la Chapelle et de Saint-Paul – qui «piaillent» à qui mieux mieux dans les salles couvertes<sup>2</sup>. Inversement, ridiculiser la tradition comme Jonson et Marston, c'était prendre le risque de s'aliéner le populaire plus conservateur dans ses goûts esthétiques. Une seule voie, donc, pour Shakespeare : celle que Claude-Gilbert Dubois, dans son livre intitulé *Le maniérisme* (qui d'ailleurs ne concerne ni Shakespeare ni le théâtre) appelle l'«*imitation différentielle*» ou l'«*allégeance subversive*»<sup>3</sup>.

D'emblée, *Hamlet* me paraît offrir un terrain favorable à une expérimentation de type maniériste. D'emblée *Hamlet* est le lieu d'une intertextualité spécialement dense qui, sous ses formes les plus visibles (l'emprunt, la citation, l'allusion), affleure à la surface du texte. Très probablement le produit d'une réécriture, *Hamlet* se présente comme une broderie relativement libre – mais tout se joue dans ce «*relativement*» – sur un thème imposé à l'intérieur d'un cadre canonique, celui de la Tragédie de la Vengeance selon le modèle kydien<sup>4</sup>. Plus qu'aucune autre pièce, *Hamlet* c'est du théâtre sur le théâtre, un dialogue concertant du théâtre avec lui-même, et ce n'est pas par hasard si, de surcroît, *Hamlet* met en scène le théâtre. Mais je ne m'arrêterai pas sur cet aspect. Ce que je voudrais montrer ici, c'est que le projet shakespearien d'une variation sur un thème, projet qui, nous le verrons, se concrétise dans des formes maniéristes, a pour effet de brider le tragique potentiel du récit dramatique. Au risque de soulever quelques tempêtes, je serais tenté de dire qu'en raison de son maniérisme, *Hamlet* n'est pas la tragédie la plus tragique de l'œuvre shakespearienne et je proposerais qu'on revoie la classification ordinaire qui fait figurer cette pièce, de plein droit et sans autre forme de procès, dans la catégorie dite des «grandes tragédies» à côté d'*Othello*, de *Lear*, et de *Macbeth*. Il me paraît qu'*Hamlet* a plus d'affinités avec les pièces de la période 1599-1604, qui lui sont d'ailleurs plus proches chronologiquement : *Jules César*, *Troïlus et Cressida*, *Tout est bien qui finit bien* et *Mesure pour mesure*. Ces pièces constituent ce que j'appellerais le «moment maniériste» de la production shakespearienne auquel *Othello*, écrit en 1604 (l'année même de *Mesure pour mesure*), met brutalement un terme.

Mais en quoi le maniérisme de l'œuvre dont on va repérer quelques aspects est-il préjudiciable au tragique ? Pour répondre à cette question j'aborderai successivement les problèmes touchant à la conduite du récit dramatique et ceux relatifs au traitement du personnage éponyme, étant entendu que cette distinction n'a d'autre raison d'être que de faciliter l'exposé.

S'agissant du premier aspect, je remarque que l'intérêt accordé à tout ce qui fait le tragique de la situation d'Hamlet est, pour ainsi dire, parasité par des motifs marginaux, fortement valorisés, qui se greffent sur le modèle diégétique central, à savoir le destin malheureux du héros contraint à se venger dans les circonstances que l'on sait. Il y a dans notre pièce comme un détournement de l'intérêt dramatique, une dérive organisée du regard, du centre vers la périphérie, qui met à mal notre idée préconçue de l'essentiel et de l'accessoire, comme si Shakespeare s'employait à « déhiérarchiser » l'échelle de nos priorités. Pour mieux cerner ce dont il s'agit, je propose un excursus du côté de la peinture en vous soumettant deux représentations du même sujet iconographique : la *Descente de Croix* de Rubens et la *Déposition de la Croix* du Rosso.

Chez Rubens la composition focalise le regard sur le corps du Christ représenté au moment précis où s'opère la déposition au moyen de ce grand linceul blanc qui éclaire la scène. Rien, pas même la cuvette dans le coin inférieur droit, ne vient distraire l'attention du motif central figuré le long d'une diagonale qui joint la parite supérieure droite à la partie inférieure gauche. Le traitement plastique du corps de Jésus grâce au jeu des valeurs, l'opulent drapé du linceul, la parfaite coordination des gestes et des regards des personnages présents, l'expression tendue des visages, tout concorde à produire un effet de réalité. On a le sentiment d'assister à une scène totalement crédible où chaque participant se mobilise en vue d'accomplir une action (la représentation est très dynamique) ou d'exprimer un sentiment très reconnaissable où l'on repère facilement les manifestations extérieures de la piété, de la douleur et de la tendresse avec une inflexion différente selon qu'il s'agit de tel ou tel personnage. Tous les regards, ceux des participants et celui du spectateur du tableau, convergent irrésistiblement vers le même objet. L'espace est unitaire, totalement crédible lui aussi, inscrit dans la durée grâce à un effet de clair-obscur qui évoque la fin du jour. En même temps, on note une extraordinaire dramatisation de l'événement, une forte concentration de la puissance dramatique autour de cette diagonale lumineuse où la lividité du cadavre redouble la clarté blême du linceul. Un tableau comme celui-ci sollicite impérativement la participation affective du spectateur. L'œuvre de Rubens est nourrie de la sensibilité religieuse des âmes simples, elle parle un langage direct, accessible à tous, y compris ceux dont la foi requiert un puissant soutien sensoriel, ceux dont la ferveur religieuse se ressource et se fortifie (comme le recommande le Concile de Trente) au contact d'images que l'artiste baroque veut les plus exaltantes possibles.

La *Déposition de la Croix* du Rosso est l'une des œuvres les plus représentatives de la peinture maniériste dans sa phase anti-classique. Ici tout est fait pour intriguer, même déconcerter. Un premier plan sans profondeur avec des figures et des objets sans épaisseur ; un arrière-plan dont on ne sait s'il est très éloigné – on le croirait volontiers d'après la taille minuscule des personnages qu'on aperçoit à droite – ou très rapproché comme le suggère l'absence de profondeur du premier plan. Deux espaces hétérogènes, contradictoires, sans rapport de continuité logique. Le géométrisme forcené de la croix et des échelles, rythmé de façon ostentatoire par

le jeu des parallèles et des perpendiculaires, a «contaminé» le traitement des figures. Si le corps du Christ est traité avec un semblant de plasticité, les autres figures tendent vers le cubisme : agencement de surfaces planes le plus souvent triangulaires avec des arêtes découpées qui accrochent la lumière. Le ciel est quasiment irréel, plus proche de la toile peinte de théâtre qui tombe sans un pli, dans une verticalité massive et péremptoire, ou plus proche du fond abstrait (noir ou doré) de certaines peintures primitives ou de certains icônes que du ciel atmosphérique peint par Rubens. Mais ce que je retiendrai surtout, pour la suite de l'argumentation, c'est l'art de la diversion. Un *seul* personnage regarde le Christ ou, plus exactement, la blessure laissée par le coup de lance. Le regard et le geste de ce personnage curieux (aux deux sens du mot) font l'objet d'une dramatisation outrancière, d'une emphase rhétorique incompréhensible, déplacée, injustifiée au regard du contexte événementiel et de la vraisemblance psychologique. Comment croire que cette blessure, à ce moment-là, dans les circonstances présentes, puisse auprès de ce personnage et, notons-le, de lui seul, faire l'objet d'une découverte aussi stupéfiante ? Face au tableau, le spectateur se sent dépossédé de la maîtrise de son propre regard, dans un aller-retour inquiet qui le mène d'un détail insolite à un autre détail insolite, au détriment de ce que le tableau annonce *officiellement* comme essentiel : le Christ mort et sa déposition. Convoqué pour contempler et se recueillir, voici le spectateur pris par l'errance et la spéculation. Comment ne pas être intrigué par la disproportion entre les Saintes Femmes à gauche et Saint Jean-Baptiste à droite dont le peintre ne nous fait «accepter» le gigantisme qu'en lui faisant courber le dos à 90° ? Comment ne pas être intrigué et, malgré nous, arrêté par le bras massif et raide que Marie-Madeleine jette vigoureusement à la hauteur des genoux de Marie et dont la raison d'être principale semble être d'ordre compositionnel : prolonger à l'horizontale le faisceau des lignes brisées qui figurent les plis de la robe ? Comment ne pas être intrigué par ce coup de vent hypothétique – dans cet univers abstrait et figé – qui soulève le manteau du personnage au doigt pointé et surtout celui du vieillard juché au sommet de la croix ? Eux seuls sont touchés par cette bourrasque improbable qui affecte les vêtements d'une courbure presque solidifiée. L'attitude du personnage de droite sur l'échelle donne à penser qu'il supporte à lui seul presque tout le poids du cadavre ; comment expliquer alors le relâchement de sa main gauche qui, au lieu de s'agripper au torse du Christ, pend mollement et s'étire vers le bas comme pour caresser la blessure ? Totale disproportionnée du point de vue anatomique, réduite à l'état d'ébauche, cette main est en soi un objet curieux, une source de perplexité, au même titre que le bas de la jambe gauche du Christ et le pied translucides qui laissent voir la croix située derrière. Or rien de ce qu'on sait des circonstances de fabrication de ce tableau et rien de ce qu'on y observe par ailleurs n'autorise à penser qu'il s'agit là d'un *non finito* volontaire. Quant à l'attitude du Christ, elle est une citation iconographique, citation un peu trafiquée puisque transposée verticalement, mais citation tout de même, puisqu'elle reproduit l'attitude du Christ dans plusieurs *Pietà* de Michel-Ange. Et si l'on regarde de près l'expression du visage, on s'aperçoit, non sans une certaine gêne, que le rictus évoque aussi bien les affres de l'agonie que l'abandon

de la jouissance, à la lisière du blasphème. Cette *Déposition* offre un superbe exemple de jeu et de provocation maniériste. Il y a trop d'incongruités, d'énigmes, de motifs de distraction pour qu'on puisse s'absorber sans arrière-pensée dans la contemplation du sujet et donner libre cours à l'émotion. Arriverait-on à surmonter, malgré tout, les obstacles qu'on vient de décrire, on serait encore interpellé par le regard furtif et indiscret que nous lance le personnage de gauche, comme pour nous river définitivement à notre place, hors du tableau, creusant ainsi le fossé qui sépare l'univers du spectateur de l'univers du spectacle. Ce regard inévitable nous rappelle à notre statut d'instance regardante. Et l'on songe au théâtre : rien de tel que ces personnages qui prennent le public à témoin (Hamlet ne s'en prive pas) pour briser l'identification, exhiber l'artifice du spectacle et accroître la distance entre la scène et nous. C'est le revers paradoxal de la confiance théâtrale. Plus que l'émotion, la peinture du Rosso suscite le désarroi, l'inconfort ; celui d'une vision contrariée, morcelée quand elle se voudrait unitaire et globale, non-directive quand tout accroche le regard et que rien ne le retient. C'est le désarroi qu'on éprouve à adopter vis-à-vis de l'image pieuse une attitude de curiosité insatisfaite, plus proche du voyeurisme que du recueillement.

Dans l'*Antigone* d'Anouilh, le chœur dit : «*C'est reposant la tragédie parce qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir*». Mais il est une autre raison pour laquelle la tragédie se doit d'être reposante. On ne ressent pleinement le tragique que si l'on bénéficie soi-même d'une certaine tranquillité d'esprit, d'une sérénité qui garantit la disponibilité à s'émouvoir d'une situation pitoyable avec, au fond de soi, le secret contentement d'être épargné par les malheurs qui accablent le héros tragique. Il ne faut pas ajouter à la tragédie du personnage sur scène le drame du spectateur confronté aux difficultés du décodage. La tragédie postule plus que tout autre spectacle (ceci tient sans doute à sa fonction cathartique) l'exercice serein de l'activité perceptive. C'est pourquoi elle tend naturellement vers la simplicité comme on le voit avec *Othello*, *Macbeth*, *Lear*, *Timon d'Athènes*. La grande tragédie aime les trajectoires bien visibles, sans sinuosités excessives, les fortes pentes qui accélèrent la chute, les basculements décisifs et irréversibles, les sentiments qui ont l'intensité du vécu. Elle a un faible pour les personnages univoques et grandioses qui semblent s'investir complètement dans ce qu'ils disent et ce qu'ils font. La tragédie supporte mal ce qu'on appelle de nos jours les «états d'âme». Comme l'épopée et le western, elle est adossée à une axiologie élémentaire où le Bien et le Mal s'affrontent à visage découvert dans un combat, de préférence, héroïque. A la simple énumération de ces quelques observations empiriques, on voit que des pièces comme *Jules César*, *Hamlet*, *Troilus et Cressida* ne sont pas de celles où se lisent le plus clairement les marques de cette émouvante simplicité qui, depuis les Grecs, signent la grande tragédie. Au risque de paraître simpliste à revendiquer ainsi la simplicité pour la tragédie, il me semble qu'au-delà des complications et des complexités nécessaires qui font la matière du théâtre, l'émotion tragique ne peut naître que d'une saisie immédiate, «au premier degré», des enjeux majeurs de la tragédie<sup>5</sup>.

*Hamlet* a beau épouser la trajectoire simple et prévisible de la Tragédie de la Vengeance, la pièce fait l'effet d'une œuvre touffue, sinueuse, labyrinthique. Elle est cohérente dans les grandes lignes de son développement mais cette cohérence n'apparaît qu'à vol d'oiseau. Immergé dans le spectacle, soumis au défilement incessant des signes, le spectateur éprouve souvent une impression de discontinuité et de décousu qu'on ne retrouve pas chez Kyd. Kyd «pointe» de très loin vers le dénouement et à mesure que l'action progresse (elle progresse efficacement à la faveur d'enchaînements qui trahissent un souci laborieux de la causalité événementielle), le dramaturge ferme les portes de côté, limite au maximum les occasions de diversion pour ne laisser à l'action qu'une seule issue vers laquelle il nous achemine sans broncher ni trébucher. Shakespeare est infiniment moins directif : il ouvre des perspectives latérales, dévoile des points de vue inattendus par le biais de digressions actantielles ou verbales, il «amuse» le spectateur d'un détail curieusement amplifié de sorte que, momentanément, l'on perd de vue la ligne directrice porteuse du thème tragique (le malheur d'Hamlet) ainsi que le point de fuite obligé (la vengeance du héros) vers lequel tout converge, duquel on se rapproche à mesure que la pièce se développe, mais sans trop savoir comment ni de combien. Avec Montaigne et Shakespeare (le Shakespeare d'*Hamlet*), il faut consentir à perdre son temps et croire le détour préférable à la ligne droite. On dirait que le dramaturge s'applique à lui-même la maxime de Polonius qui convient au travail de l'artiste maniériste et pas seulement à l'enquête du détective retors :

*And thus do we of wisdom and of reach,  
With windlasses and essays of bias  
By indirections find directions out.*

II, i, 64-66

On sait bien qu'Hamlet finira par se venger et mourir mais on ne voit pas – pas plus que lui-même d'ailleurs – par quel chemin, au terme de quel itinéraire. La visibilité en aval est réduite. Montaigne, Shakespeare et les maniéristes encouragent le lecteur-spectateur à une certaine myopie : le nez sur le détail captivant plutôt que le recul qui procure une vision d'ensemble, l'instant privilégié plutôt que la durée ; en quoi les maniéristes exacerbent une tendance déjà inhérente au théâtre élisabéthain. Tel geste étonne par sa netteté graphique, sa puissance dramatique à l'instant où il s'effectue, mais comment le relier à ce qui précède et à ce qui suit, comment l'insérer dans un contexte actantiel, thématique ou psychologique cohérent ? Le temps de se poser la question, Hamlet apparaît déjà sous un jour différent. Alors, ce qui retient le plus l'attention du spectateur «innocent», c'est le geste en soi avec sa signification immédiate et son déclenchement parfois intempestif, la posture frappante et éphémère, souvent problématique : l'hilarité hystérique d'Hamlet dans le «*cellarage scene*» (I, v), son auto-flagellation forcenée dans le premier monologue «*O, what a rogue and peasant slave am I*» (II, ii) avant même qu'il ait administré la preuve de ce dont il s'accuse : son manque de conviction et sa répugnance à agir ; l'absorption

quasi professionnelle d'Hamlet dans les problèmes du jeu théâtral, son engouement inattendu (heureusement passager) pour la dissertation scholastique dans «*to be, or not to be*» (III, i), l'excès de cruauté vis-à-vis d'Ophélie dans la «*nunnery scene*» (III, i), la jubilation frénétique et sanguinaire qui conclut la «*recorders scene*» (III, ii). Il y a Hamlet grivois aux pieds d'Ophélie avant que ne commence la pantomime (III, ii), Hamlet indifférent après le meurtre accidentel de Polonius : il n'a pas une pensée pour Ophélie (III, iv) ; Hamlet batailleur quand l'empoignade avec Laerte dans la tombe creusée pour Ophélie et la surenchère des mots occultent l'expression du chagrin (V, i). *Hamlet*, la pièce, est faite de ces moments inoubliables qui jalonnent la carrière d'Hamlet, le héros, de ces temps forts qui revendiquent dans le souvenir une autonomie quasi abusive, avec toujours l'hypertrophie du signifiant théâtral qui rend ces instants mémorables mais problématise le sens. Le rictus du Christ dans la *Déposition* du Rosso et la main alanguie et frôleuse qui ne soutient rien continueront de hanter l'imagination du spectateur quand il aura oublié la configuration générale du tableau.

Dans *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedy*<sup>6</sup>, Susan Snyder compare la même séquence (entre l'acte I, scène ii et l'acte III, scène i) dans deux versions différentes : le premier in-quarto qui est censé être une reconstitution mémorisée de la pièce et d'autre part le second in-quarto et l'in-folio censés être plus conformes au texte original. Dans le premier in-quarto, l'ordre est le suivant :

**1er épisode** : Polonius expose au roi sa théorie sur la folie d'Hamlet selon laquelle l'amour est cause de tout. Ils concoctent un stratagème en vue de tester la théorie : provoquer une rencontre entre Hamlet et Ophélie et voir ce qu'il advient.

**2ème épisode** : Arrivée d'Hamlet. Monologue «*To be, or not to be*» et entrevue avec Ophélie.

**3ème épisode** : Arrivent Rosenkrantz et Guildenstern envoyés par le roi afin d'enquêter auprès d'Hamlet sur les causes de sa folie puisque la rencontre précédente vient d'infirmier la théorie de Polonius.

**4ème épisode** : Hamlet accueille les comédiens (tirade de Pyrrhus) et conçoit une ruse pour démasquer le roi («*The Mousetrap*»).

**5ème épisode** : Rosenkrantz et Guildenstern font leur rapport au roi et annoncent l'intention d'Hamlet de faire jouer une pièce à la cour.

**6ème épisode** : Représentation du «*Meurtre de Gonzague*».

Au regard de ce schéma d'une cohérence toute linéaire, ce qui prouve que la logique a guidé la mémoire, que voyons-nous dans l'autre version ? Nous voyons Shakespeare soucieux de briser l'enchaînement normal, mémorisable des épisodes pour lui substituer un ordre artificiel marqué par le discontinu :

**1er épisode** : Le roi se propose d'utiliser Rosenkrantz et Guildenstern pour découvrir les causes de la folie d'Hamlet.

**2ème épisode** : Arrive Polonius qui expose sa théorie et suggère une rencontre avec Hamlet et Ophélie.

**3ème épisode** : Retour vers Rosenkrantz et Guildenstern en compagnie d'Hamlet.

**4ème épisode :** Toujours pas la rencontre entre Hamlet et Ophélie mais l'arrivée des comédiens. Hamlet élabore sa propre ruse («The Mousetrap»).

**5ème épisode :** Retour vers Rosenkrantz et Guildenstern qui font leur rapport au roi et annoncent la représentation d'une pièce.

**6ème épisode :** Enfin rencontre avec Ophélie précédée du monologue «*To be, or not to be*».

**7ème épisode :** La représentation.

Il n'est pas nécessaire d'entrer dans le détail de la démonstration pour laquelle je vous renvoie au livre de Snyder<sup>7</sup>. Mais on voit sur cet exemple ce qu'on entend par «visibilité réduite».

Dans *Jules César*, Shakespeare avait segmenté la présentation des personnages principaux en images disparates mises bout à bout, ce qui obligeait le spectateur à un effort soutenu d'accommodation mentale, à une révision incessante du jugement : on croit tenir la clé du personnage de César mais ce qu'on prenait pour la vérité du personnage n'était qu'une image partielle et fugitive, démentie par la suivante, laquelle s'avère tout aussi convaincante mais tout aussi contestable, de sorte qu'aucune image ne parvient à s'imposer de façon *décisive* comme la représentation véridique de César<sup>8</sup>. Ernest Schanzer a excellemment décrit ce processus qu'il appelle «coquetterie dramatique» dans *The Problem Plays of Shakespeare*<sup>9</sup>. Dans *Hamlet*, la segmentation n'affecte pas seulement la présentation du personnage principal mais aussi le récit : elle bloque la vision et crée chez le spectateur le désir d'en savoir plus et de deviner ce qui se passe derrière cet écran fictif, sorte de «déflecteur» (comme dit Snyder), qui s'interpose entre le début d'un épisode et la suite. C'est ainsi que s'établit, plus nettement ici que dans les autres tragédies, une concurrence entre la certitude théorique et reposante de l'inéluctabilité tragique et l'incertitude existentielle quant au moment qui va suivre. Avec *Troïlus et Cressida*, l'action basculera franchement du côté de l'aléatoire mais *Troïlus et Cressida* est à peine une tragédie. Est-elle davantage une comédie ? Ce n'est pas que la «*cellerage scene*» qui dramatise le moment où Hamlet annonce son intention de jouer occasionnellement au fou soit dénuée de pertinence, pas plus d'ailleurs que la scène avec les comédiens qui préparent l'élaboration du «piège à souris» ou la «*recorders scene*» qui marque l'échec de la mission de renseignement confiée par le roi à Rosenkrantz et Guildenstern. On ne conteste pas davantage l'utilité de la «*grave-diggers scene*» qui marque un tournant dans le comportement d'Hamlet ou l'utilité des bouffonneries avec Polonius qui accréditent la «folie» du prince ; ce que je veux dire c'est que ces épisodes très fortement valorisés ont tendance à se constituer en centres d'intérêt très captateurs et grands consommateurs d'attention, en raison même des problèmes qu'ils soulèvent quant à leur rapport avec la tragédie d'Hamlet et la personnalité du héros.

Car enfin le grand bénéficiaire de cette technique de «déflexion» (S. Snyder), c'est Hamlet lui-même, qui focalise l'attention du public beaucoup plus sur ce qu'il *est* que sur ce qu'il fait, beaucoup plus sur la manière dont son esprit fonctionne que sur la manière dont il «vit» sa situation tragique. La pièce tend vers

le polycentrisme et c'est Hamlet, le héros, qui assure le recentrage de l'œuvre autour de sa personne. Hyperbolisation maniériste de la figure éponyme qui explique que le prince ait pu éclipser le poème...

Mais ce recentrage autour du héros profite-t-il au tragique ? Rien n'est moins sûr. Hamlet n'est pas un héros tragique ordinaire. Le début de la pièce est révélateur de la manière dont il «fonctionne».

Avant la rencontre avec le spectre, Hamlet a deux obsessions : le dégoût du monde induit par le dégoût que lui inspire sa mère, et corollairement, la tentation du suicide («*O, that this too too sullied flesh would melt*» I, ii). Grâce aux révélations du fantôme, Hamlet se raccroche à la vie : avec le devoir de vengeance, il tient quelque chose qui peut, à nouveau, structurer son existence. C'est pourquoi son premier mouvement, c'est de s'imposer un lavage de cerveau qui éliminera toutes les traces d'une expérience et d'une sagesse passées jugées inutiles, toutes les scories qui jonchent la conscience et empêchent que l'Idée de la vengeance puisse s'y loger dans son idéale et souveraine pureté :

*Yea, from the table of my memory  
I'll wipe away all trivial fond records  
All saws of books, all forms, all pressures past.*  
I, v, 98-100

Faute de n'avoir pu ou voulu se suicider, Hamlet tente ici un suicide de la mémoire avec l'espoir de mieux réaliser son projet. Il s'essaye à la posture du vengeur idéal, celui qui, au nom de la tâche à accomplir, accepte de devenir l'homme d'une seule idée, d'une idée fixe, au risque de côtoyer la folie ou d'y tomber comme Hiéronimo dans la *Tragédie espagnole*. Or Hamlet n'est ni Hiéronimo, ni Barabas, ni Vendice, ni Lodovico. Il ne peut mettre sa pensée intégralement au service de sa cause ; il ne peut mutiler sa conscience et domestiquer sa pensée qui fait de lui «le roi d'espaces infinis». Vengeur ou pas, Hamlet est voué à demeurer l'homme des idées imprévisibles, mouvantes, contradictoires. Ecolier modèle, il avait apporté ses tablettes, pour noter quoi ? Une résolution, un plan, un détail pratique ? Pas du tout : un aphorisme du genre de ceux qu'il vient à l'instant de répudier et qui dit qu'on peut être une canaille et sourire. Au plus fort de son exaltation vengeresse et contre sa décision d'il y a une seconde, Hamlet adopte la posture du raisonneur qui ne résiste pas à un apophtegme même banal (il y a un début à tout) sur l'être et le paraître (I, v). Peu de temps avant, devant la cour assemblée, la reine avait reproché à son fils de «paraître» refuser la loi commune qui veut que tout ce qui vit doit mourir. Hamlet ne répond pas sur le fond mais sur la forme : il reprend sa mère sur l'utilisation du verbe «paraître» :

*Seems, madam ? Nay, it is. I know not «seems».*  
I, ii, 76.

Déplacement de la question, tactique du hors sujet qui vise la formulation plutôt que l'argument. Ce qui prime aux yeux d'Hamlet, l'homme de la pensée en éveil, plus ou moins décalée donc plus ou moins affranchie par rapport aux nécessités du moment, c'est, encore une fois, de procéder à une mise au point sur l'être et le paraître. S'en tenir à un seul point de vue, fût-il prioritaire dans une conjoncture donnée, est chose impossible. Ce qui disqualifie Hamlet comme vengeur efficace le qualifie hautement comme poète métaphysique : l'émergence à la conscience de plusieurs points de vue différents et quasi simultanés occasionne d'incessantes bifurcations de la pensée et du comportement.

A la fin de la longue scène ii de l'acte II, Hamlet jubile : le «piège à souris» a magnifiquement fonctionné. A l'intention de Rosenkrantz et Guildenstern, Hamlet a concocté cette parabole en action qu'est la «recorders scene» par laquelle il signifie aux deux compères qu'ils doivent maintenant cesser de l'espionner. Hamlet a démasqué ses ennemis. Mais pourquoi faut-il que cette jubilation résonne des accents vampiriques qui scandent les imprécations des «villains» du répertoire :

*Tis now the very witching time of night  
When churchyards yawn and hell itself breathes out  
Contagion to this world. Now could I drink hot blood.*

III, ii, 379-81

Visiblement la raison est débordée par la passion. Quand dans la scène suivante Hamlet surprend Claudius à genoux et qu'il pourrait alors satisfaire ses pulsions meurtrières, voici que la raison revient en force, non pour neutraliser la violence mais pour la contenir, la mettre en réserve en vue d'une occasion où elle pourra s'exercer d'une manière plus dévastatrice :

*Up, sword, and know thou a more horrid hent :  
When he is drunk asleep, or in his rage,  
Or in th' incestuous pleasure of his bed,  
At game a-swearing, or about some act  
That has no relish of salvation in't.*

III, iii, 88-92

La passion est toujours là mais cautionnée ou épaulée par la raison raisonnante, une forme pervertie de la raison qui se présente ici comme une pensée prévisionnelle abusive voulant étendre ses supputations à l'au-delà. A vouloir agir pour l'éternité, Hamlet ne fait rien et s'aveugle sur le sens du moment présent : Claudius avait l'air de prier mais il ne priait pas.

Autre surprise dans la scène suivante où l'on voit Hamlet perdre la tête lors du meurtre aveugle de Polonius derrière la tapisserie. Après l'occasion ratée, la bévue : «*I took thee for thy better*» (III, iv, 32). Ainsi sur une période très courte, trois états différents trahissent chez Hamlet une défaillance de la raison : successivement

il s'abandonne à la passion, à la ratiocination et au pur réflexe. Ces changements de cap dessinent une trajectoire en ligne brisée, l'analogue théâtral du *contrapposto* qui donne aux figures maniéristes leurs contorsions caractéristiques.

La nouveauté des monologues d'*Hamlet*, c'est qu'ils restituent plus fidèlement que jamais, dans le théâtre de l'époque, le flot tumultueux de la conscience (sauf «*To be, or not to be*» qui est une «*disputatio*» universitaire). Mais la spécificité de ces monologues par rapport aux autres tragédies shakespeariennes tient au fait qu'ils donnent du locuteur l'image d'un personnage constamment préoccupé par son rôle. Je renvoie ici aux analyses de Peter Ure<sup>10</sup>. Othello, Macbeth, Lear, Timon paraissent ne faire qu'un avec le rôle qu'ils sont appelés à tenir. Chez Hamlet, au contraire, quelque chose s'oppose à l'identification complète du moi et du rôle. Quand parvient-il à se venger ? Il y parvient quand il comprend cette chose inouïe pour le vengeur ordinaire mais familière pour tout acteur, à savoir qu'il est vain de vouloir à tout prix faire coïncider le moi et le rôle. Hamlet finit par comprendre qu'on peut être vengeur à l'occasion (le tout est d'être prêt), un vengeur de circonstance sans qu'on soit obligé pour cela de se sentir ou de se vouloir vengeur *en son âme et conscience*. Le comédien débutant a tendance à croire qu'il doit *vivre* son rôle ; plus chevronné, il sait qu'on lui demande seulement de le jouer. Au dénouement, Hamlet n'est plus un comédien débutant.

Le Bronzino s'est plu à représenter des aristocrates florentins dans des attitudes élégantes et guindées. Visiblement, ces figures au visage énigmatique *posent* pour le peintre, la société et peut-être la postérité. Le talent de l'artiste est d'avoir su évoquer au cœur de cette présence dictée par le rôle, l'indice d'une absence. On dirait que pour tenir le rôle, ces personnages se sont, en partie au moins, absentés d'eux-mêmes – le temps de poser – comme pour signifier que ce rôle qui leur vaut d'être là et d'incarner pour nous les idéaux aristocratiques de la cour des Médicis ne saurait leur tenir lieu de vie intérieure. «*Pas question*, disent-ils, *d'être totalement présents à nous-mêmes puisque nous sommes en représentation*». C'est pourquoi les portraits du Bronzino ne sont pas aussi innocents qu'ils en ont l'air ; en eux les valeurs et les conventions mondaines sont démasquées comme pures extériorités : elles commandent les personnages mais n'engagent point les personnes. Le message silencieux que ces figures profèrent pourrait être celui d'Hamlet : «*I have within me which passes show*».

Hamlet n'est pas un personnage comme les autres. Il est un personnage-acteur ; son problème est un problème d'acteur : comment jouer son rôle sur la scène d'Elseneur ? D'où sa fascination pour les comédiens et le jeu théâtral qui emblématise la dichotomie entre le moi et le rôle. Ainsi, loin de recomposer l'unité éclatée du personnage, les monologues d'Hamlet offrent l'image clivée d'un moi hypothétique, volatile, insaisissable, qui ne peut jamais s'investir totalement dans les limites d'un rôle. Hamlet ne *remplit* jamais son rôle : une part de lui-même est en réserve d'autres emplois. De là vient peut-être qu'Hamlet est inaccessible aux grandes douleurs et aux grandes angoisses qui ravagent Othello, Lear ou Macbeth.

Tout au long de son parcours, le héros tragique «ordinaire» s'efforce de

consolider et de pérenniser l'image qu'il s'est construite pour lui-même et pour les autres. On voit cela très bien chez Othello. Le sentiment de l'identité est un acquis, une donnée immédiate de la conscience. C'est pourquoi le héros tragique n'a aucunement besoin de s'essayer à diverses postures dans l'espoir de se saisir comme une totalité viable et une entité cohérente. Le héros tragique tend à remplir intégralement l'espace intérieur de son personnage et s'il arrive que les circonstances lui révèlent ses erreurs, ses illusions, et le fassent accéder à une vérité supérieure sur lui-même et les autres, il peut toujours accepter cette révélation et en tirer les conséquences, comme Othello ou Lear, ou la rejeter, comme Macbeth ou Timon, au nom d'une fidélité désespérée à lui-même. Le personnage tragique est d'autant plus vulnérable et d'autant plus souffrant qu'il se pense comme une unité indivisible que chaque acte et chaque parole engage d'une manière décisive. A tout moment, le personnage tragique joue son intégrité. A l'inverse, le personnage maniériste se sait double, contradictoire, mouvant, à la fois engagé et désengagé. Telle est la nature profonde de sa «tragédie». La conscience qu'il a de lui-même n'est rien d'autre que celle d'une béance au cœur de la pensée, du sentiment ou de l'action ; la conscience d'une présence-absence qui fait que le personnage s'entend parler, se regarde penser, éprouver et agir. Cette distance intérieure de soi à soi qui médiatise la parole et le geste en affaiblit la force de profération ; elle oblige le personnage maniériste à une surenchère quasi expressionniste et à une surthéâtralisation du jeu actoriel. Aucun personnage ne s'exhibe plus qu'Hamlet mais aucun ne demeure plus énigmatique, plus dérobé à notre saisie. On sympathise avec Hamlet en qui l'on reconnaît l'*héroïsme de la pensée*, exprimé avec un entrain juvénile et douloureux, mais notre sympathie trouve ses limites dans la curiosité ou mieux, la fascination que nous inspire l'exercice virtuose de cette pensée. De la même façon, l'émotion qu'on ressent devant le tableau maniériste s'épuise dans la question du pourquoi et du comment de la représentation ainsi que dans l'étalage insolent d'un art qui s'assume ouvertement comme artifice. C'est pourquoi *Hamlet*, si émouvant que soit son héros, cantonne le spectateur en-deçà d'une véritable expérience tragique.

Je citerai, pour conclure, ce jugement extrait d'un article de Robert Ellrodt, intitulé : «Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare» :

*The full tragic response calls for a heightened consciousness of identity – evident in Lear, Othello or Macbeth – not for the kind of self-consciousness that may dissolve identity. Shakespeare the tragedian had to part company with Montaigne<sup>11</sup>.*

A quoi l'on se permettra d'ajouter : «*with mannerism as well*».

## NOTES

\* L'auteur regrette et déplore que les tableaux mentionnés en cours d'article ne puissent être reproduits. Il s'agit de Rubens, *La Descente de Croix*, 1612, Cathédrale d'Anvers ; Le Rosso, *Déposition de la Croix*, 1521, Pinacothèque de Volterra ; Le Bronzino, *Portrait de Lucrece Panciaticchi*, ca. 1560, Les Offices, Florence.

- 1 La préface de Nashe au *Menaphon* de Greene (1589) ; une entrée dans le journal de Henslowe pour l'année 1594 ; un texte de Lodge : *Wit's Misery* (1596). L'introduction de H. Jenkins à *Hamlet* (ed. Arden, Londres, 1982) fait le point sur l'état de la question. Mes références renvoient à cette édition.
- 2 *Hamlet*, II, ii, 336-42.
- 3 C-G Dubois : *Le maniérisme*, PUF, Paris, 1979, pp. 28-35.
- 4 Parallèlement il y a le modèle marlowien avec *Le Juif de Malte*.
- 5 C'est pourquoi l'émotion tragique ne semble guère être le point fort de bon nombre de metteurs en scène actuels. Peut-on, doit-on, recourir pour cela à Shakespeare ? Peut-être que la misère du théâtre contemporain ne laisse pas d'autre choix. Mais à considérer certaines de nos représentations shakespeariennes, il semble bien que l'émotion tragique soit difficile à créer quand les enjeux de la tragédie s'expriment dans les termes d'une problématique aussi éloignée de notre horizon idéologique et culturel. N'est-ce pas le constat (rarement établi) de cette difficulté réelle qui conduit certains à traiter la pièce de Shakespeare non plus comme un *objet* théâtral mais surtout comme un champ de recherche ouvert aux expérimentations maniéristes ?
- 6 S. Snyder : *The Comic Matrix of Shakespeare tragedy*, Princeton U.P., 1979.
- 7 *Ibid*, pp. 91-136.
- 8 Voir l'article très éclairant de Raymond Willems : « Ambiguïté et identité dans *Julius César* » in *Aspects du théâtre anglo-saxon*, Publication de l'Université de Rouen, 1981, pp. 76-91.
- 9 E. Schanzer : *The Problem Plays of Shakespeare*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1963 ; ed. 1965, pp. 23-70.
- 10 P. Ure : « Character and Role from *Richard III* to *Hamlet* » in *Hamlet*, Stratford-Upon-Avon Studies, 5, Edward Arnold, Londres, 1963, pp. 9-28.
- 11 R. Ellrodt : « Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare » in *Shakespeare Survey*, 28, Cambridge U.P., 1975, p. 49.