



> Le lycée Chateaubriand

Delphine LEMONNIER-TEXIER: " Tragédie et représentations du mal chez Shakespeare : clés pour une lecture de Macbeth " Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le Mardi 16 novembre 2010.

Mise en ligne le 22 mars 2011.

Delphine LEMONNIER-TEXIER est maître de conférences à l'Université de Rennes 2.

© Delphine LEMONNIER-TEXIER.

Tragédie et représentations du mal chez Shakespeare :
clés pour une lecture de *Macbeth*

Éléments d'approche :

Spécificité du contexte de la tragédie shakespearienne, élucidation des rouages de son fonctionnement autour de cette notion de représentations du mal.

Concept de représentation : le théâtre est un art mimétique, conformément à la définition donnée par Aristote dans la *Poétique*, c'est-à-dire un art qui entretient avec son objet un rapport de ressemblance, au niveau de l'action, et au niveau des personnages.

Rappels méthodologiques :

Analyser la représentation, c'est donc mettre au jour les codes qui rendent, pour le spectateur du XVIIe siècle, la pièce lisible, qui explicitent sa dimension tragique et exemplaire, codes qui sont les clés des processus de causalité qui constituent le cœur de l'intrigue.

Art mimétique, le théâtre est aussi un art de la représentation, au sens du terme anglais de *performance*, c'est-à-dire qui est indissociable du moment de la représentation sur le plateau et des conditions matérielles du plateau qui y sont attachées. La *mimesis* théâtrale inclut donc les modalités selon lesquelles le plateau

signifie autre chose, représente, l'univers dramatique inventé par l'auteur et habité par les personnages. Le théâtre articule donc deux univers, dotés chacun d'une temporalité propre, d'un espace spécifique, d'individus qui l'habitent :

- L'univers réel du spectateur, dans la salle, le plateau sous ses yeux, les comédiens qui y évoluent et le temps de la représentation de la pièce, la durée du spectacle théâtral, d'une part

- L'univers fictif de la pièce, l'espace qui y est figuré, la temporalité de la pièce et les personnages qui l'habitent, que Pierre Larthomas désigne par le terme d'univers dramatique, de temps dramatique, d'espace dramatique¹.

La *mimesis* théâtrale est ce qui permet de passer du premier univers au second, selon des codifications qui dépendent des conditions matérielles de la représentation, des outils au service de la mise en scène : comédiens, costumes, machines, effets spéciaux possibles etc.

Elle inclut également l'acceptation de la part du spectateur de l'écart entre les deux univers, et sa participation active pour combler cet écart par l'apport de son imagination, de sa crédulité volontaire, sa suspension de l'incrédulité, ce que la langue anglaise désigne valablement sous le terme de *willing suspension of disbelief* et qui s'apparente également à un *leap of faith*

Elle suppose également un certain degré de complicité avec le spectateur et le soulignement occasionnel des conventions ou de l'écart entre réalité du plateau et univers dramatique, lors de moments de soulignement de la théâtralité qui rappellent au spectateur la situation de spectateur qui est la sienne.

S'interroger sur les représentations du mal dans la tragédie shakespearienne, et en particulier dans Macbeth, c'est donc s'interroger non seulement sur les figurations du mal au sein de l'univers dramatique, mais aussi sur leur place et leur fonction au sein du processus de la représentation, sur leur fonctionnement mimétique et métathéâtral.

Pour ce faire, il est nécessaire de revenir sur le contexte et les origines du théâtre shakespearien, contexte historique et religieux autant que contexte de l'histoire du

¹ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.

théâtre, pour ensuite analyser la manière dont le mal est mis en scène dans la pièce, et le statut qui est le sien du point de vue du spectateur.

- Double origine du théâtre shakespearien : redécouverte de la tragédie antique + influence du théâtre religieux médiéval
- Angoisse du début du 17^e siècle anglais liée à la sorcellerie et la démonologie
- La représentation du mal dans la tragédie shakespearienne : influence médiévale (encore manifeste dans le Faust de Marlowe) + émergence de la notion d'individu : la représentation du mal se décompose alors en manifestations surnaturelles d'une part, et en symptômes somatiques, langagiers et comportementaux du personnage d'autre part.
- Problématiques spécifiques à la dramaturgie : comment représenter le surnaturel, dans ses manifestations (apparitions de spectres, sorcellerie, magie) ? Comment est caractérisé le personnage transgressif ? Quel statut ont ces représentations du mal pour le spectateur ? Détachement ou empathie ? Quel est le statut tragique de ces figures du mal ?
- Thématiques : corps, tentation, contamination, crise, destruction. La sorcière, la magie, l'apparition, le spectre, l'énigme.

I. Héritages et contexte

- Théâtre, religion et sorcellerie :

D'origine éminemment religieuse, le théâtre anglais du XVI^e siècle est encore largement sous l'influence des mystères, des moralités, et des miracles, joués dans les églises puis sur leur parvis et censés propager parmi les fidèles illettrés la connaissance du message sacré des Écritures et la conscience de la menace des tentations pesant sur les innocents. Les Vices et les Péchés Mortels sont les sujets de prédilection de ce théâtre, qui reprend soit des épisodes de la Bible, soit crée des allégories chrétiennes et met en scène des miracles.

La Réforme met un coup d'arrêt à cette tradition prospère du théâtre religieux (En 1529 Henri VIII rompt avec Rome et s'autoproclame chef de l'Église d'Angleterre) et fait d'anciennes croyances des superstitions : la croyance au pouvoir protecteur des

saints et des saintes est désormais considérée comme une superstition, la notion de miracle est entachée de fortes suspicions etc. Parallèlement, on observe une recrudescence de manifestations définies comme cas de possession démoniaque et de sorcellerie, donnant dans les deux cas lieu à des manifestations publiques très populaires, qu'il s'agisse d'exorcismes (catholiques ou puritains) pourtant interdits, ou de procès pour sorcellerie accompagnés de mise à mort des coupables.

Sur ce substrat, la personne du roi Jacques I et son obsession envers la sorcellerie viennent durablement installer un climat où la sorcellerie est un objet d'intérêt et de curiosité. Roi d'Écosse avant d'être roi d'Angleterre et d'Écosse, Jacques VI d'Écosse lance la persécution des sorcières dans les années 1590. La composition et la mise en scène de Macbeth de Shakespeare constituent donc un phénomène artistique qui fait écho à ce climat institué en Écosse et en Angleterre par le roi Jacques I. Le fait que Shakespeare ait situé l'action en Écosse, en mettant au centre de la trahison l'action occulte des *weird sisters*, et qu'il ait modifié le personnage de Banquo, complice de Macbeth dans son meurtre dans les *Chroniques* de Holinshed, signale l'inscription de la pièce dans un horizon de complaisance à l'égard du roi Jacques I dont on pensait qu'il était l'un des descendants de Banquo.

- Théâtre et possession démoniaque : codifications élisabéthaines de la représentation du Mal

L'accusation de sorcellerie à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle repose sur la croyance en la signature d'un pacte entre une femme et le diable, pacte qui implique non seulement la sorcière elle-même, mais aussi son entourage et son village. C'est en raison de la croyance en cette menace collective que se déroulent les chasses aux sorcières, perçues comme une bataille visant à préserver la collectivité de la destruction.

Le mode de représentation de cette damnation découle de la tradition de la psychomachie médiévale, qui influence le théâtre de la Renaissance, et, dans le domaine anglais, en particulier, la représentation de la damnation de Faust telle qu'elle est montrée dans la tragédie de Christopher Marlowe (ca.1592), où le Bien et le Mal sont incarnés, sur scène, respectivement par le Bon Ange et le Mauvais Ange, placés symétriquement de part et d'autre du personnage de Faust et qui lui soufflent, tour à tour, chacun une décision diamétralement opposée. Dans ce théâtre, les

forces du Mal prennent corps, aux côtés du personnage, tout comme les forces du Bien.



Faust signera, malgré les conseils du Bon Ange, son pacte avec le Diable.

Dans le théâtre de Shakespeare, on ne retrouve pas cette représentation d'inspiration médiévale des forces du bien et du mal. Les héros tragiques shakespeariens sont bien déchirés entre deux extrêmes, mais ces forces s'exercent sur eux de l'intérieur, elles sont intériorisées, et c'est dans le monologue tragique, construit comme un dialogue entre les deux voix que constituent la bonne et la mauvaise conscience du personnage, que s'expriment tour à tour les forces du bien et celles du mal. L'origine du Mal est bien moins lisible, bien moins claire que chez Marlowe, où le Mal est incarné par une ou plusieurs figures démoniaques, et où le personnage est littéralement pris en main par ces incarnations du Mal. La seule exception notable dans le corpus shakespearien est constituée par Macbeth, puisque la sorcellerie y est montrée comme fonctionnelle, et que les forces du Mal s'y incarnent, dans les *Weird sisters* et Hécate, ainsi que dans Lady Macbeth, combinant ainsi en partie l'héritage des formes médiévales présentes chez Marlowe avec une nouveauté liée à l'intérêt de Jacques I pour la question, le lien entre le Mal et les figures féminines.

II. Le mal et les figures féminines

- La trinité infernale des *weird sisters*

La pièce est placée sous le signe des trois figures féminines maléfiques des *weird sisters* : elles sont présentes dans 1.1, 1.3, 3.5 et 4.1, donc tout au long du

processus de damnation symbolique de *Macbeth*. En revanche, elles sont absentes du dénouement.

La pièce est d'emblée placée sous le signe de cette trinité infernale (qui est ensuite en quelque sorte redoublée, puisque les sorcières, Lady Macbeth et Hécate constituent, structurellement, dans la pièce, une sorte de seconde trinité infernale). Dépourvue de prologue ou de chœur, la tragédie s'ouvre avec les trois sœurs : elles sont donc placées, du point de vue du spectateur, en position de force. Ce sont elles qui effectuent, pour le spectateur, la transition entre l'univers réel et l'univers dramatique, sur le mode d'un rituel qui se répète (*meet again*):

SCÈNE I

Un lieu découvert. — Tonnerre, éclairs.

Entrent LES TROIS SORCIÈRES.

PREMIÈRE SORCIÈRE

Quand nous réunirons-nous à nouveau toutes trois ? Sera-ce par le tonnerre, les éclairs ou la pluie ?

DEUXIÈME SORCIÈRE

Quand le bacchanal aura cessé, quand la bataille sera gagnée et perdue.

TROISIÈME SORCIÈRE

Ce sera avant le coucher du soleil.

PREMIÈRE SORCIÈRE

En quel lieu ?

DEUXIÈME SORCIÈRE

Sur la bruyère.

TROISIÈME SORCIÈRE

Pour y rencontrer Macbeth.

Les trois voix sont complémentaires et apportent au spectateur tous les éléments dont il a besoin pour situer l'action dramatique : le moment (jour d'une bataille, avant le soir), et l'annonce d'un événement à venir, la rencontre avec Macbeth, sur la lande, après la bataille.

La notion de trinité se décline ici par la division du dialogue entre les trois voix, complémentaires, et les effets de rythme et de rime (3 noms, 3 verbes), et le caractère infernal qui lui est associé, puisque figure en complément, une partie du folklore de la sorcellerie : les familiers des sorcières (Grimalkin, Paddock), la capacité de voler, la saleté et la laideur érigées en critères du beau, c'est-à-dire la logique de l'inversion, de la mise à l'envers, qui définit les représentations picturales des sorcières, comme dans les gravures de Hans Baldung Grien (inversion, volutes de fumée, potion, etc.)

Lors de leur seconde apparition, ce folklore est détaillé : pouvoir de déclencher la tempête, pouvoir de nuisance, qui identifient leur magie à de la magie noire (utilisée pour nuire) ; intérêt pour les corps démembrés (le pouce d'un pilote), mais ambivalence car Macbeth est déjà dans un état d'esprit qui fait écho à celui des sorcières, AVANT de les avoir vues et de leur avoir parlé (1,3) :

TROISIÈME SORCIÈRE

Le tambour! le tambour! Macbeth arrive.

TOUTES TROIS ENSEMBLE

Les sœurs du Destin se tenant par la main, parcourant les terres et les mers, ainsi tournent, tournent,

trois fois pour le tien, trois fois pour le mien, et trois fois encore pour faire neuf.

Paix! le charme est accompli.

(Macbeth et Banquo paraissent, traversant cette plaine de bruyères ; ils sont suivis d'officiers et de soldats.)

MACBETH

Je n'ai jamais vu de jour si sombre et si beau.

(Répétition de structures dialogiques et thématiques ternaires)

Le statut de la prophétie est important: le spectateur possède, grâce à la scène précédente, l'explication de l'attribution de ce nouveau titre (Cawdor), explication entièrement rationnelle, tandis que Macbeth, qui découvre ce fait, est conduit à l'interpréter comme révélateur de la toute-puissance des trois sœurs. Dès lors, il est conduit à s'interroger sur la manière dont pourrait se réaliser la troisième partie du salut qui lui était adressé, « celui qui sera roi ». L'utilisation de l'ironie dramatique, qui permet au spectateur d'avoir identifié les trois sœurs comme des figures du Mal, place le personnage de Macbeth en position de faiblesse, par rapport à la trinité infernale des trois sœurs d'une part, et par rapport à Lady Macbeth, qui incarne, dans son foyer, ces forces féminines maléfiques dont elle appelle elle-même l'intervention de tous ses vœux. C'est par le truchement du féminin (les trois sœurs d'une part, son épouse de l'autre) que le Mal peut atteindre Macbeth et accomplir son œuvre sur lui.

- **la damnation de Lady Macbeth** : alors que c'est Macbeth qui a été en présence des sorcières, son épouse, Lady Macbeth, par le biais du récit qu'il lui fait de cette entrevue, qui est la plus réceptive à ces « révélations » des trois sœurs. Elle joue un rôle actif dans la corruption de Macbeth, en devenant la source du discours qui

l'invite au Mal ; elle se damne elle-même de son plein gré, et sur un mode de contamination sexuelle qui met en jeu toute la fascination érotique pour la sorcellerie.

- Damnation comme phénomène érotique et sexuel, souvent explicite dans les représentations et adaptations de la pièce : l'adaptation pour la BBC ; dé-sexuation, ambivalence de l'identité sexuelle : déféminisation de Lady Macbeth, qui rejoint ainsi symboliquement les sorcières, décrites par Banquo comme de vieilles femmes à barbe « Vous semblez me comprendre, puisque vous placez toutes trois à la fois votre doigt décharné sur vos lèvres de parchemin. Je vous prendrais pour des femmes si votre barbe ne me défendait de le supposer. »

Lady Macbeth accuse son époux de ne pas être suffisamment homme, et souligne qu'elle est dépourvue, elle, des faiblesses traditionnellement associées aux femmes, notamment avec l'image de l'infanticide :

« J'ai allaité, et je sais combien il est doux d'aimer le petit enfant qui me tette ; eh bien! au moment où il me souriait, j'aurais arraché ma mamelle de ses molles gencives, et je lui aurais fait sauter la cervelle, si je l'avais juré comme vous avez juré ceci. » (acte 1, scène 7)

Elle est, en d'autres termes, plus « homme » que lui. C'est elle qui prémédite le meurtre, c'est elle qui met en place les éléments nécessaires, et elle est sur le point de le commettre, mais à la dernière minute, une sorte de pseudo piété filiale la retient, Duncan endormi ressemble à son père. C'est donc Macbeth qu'elle charge de la mise à exécution de son plan. L'union sacrée entre le mari et la femme est donc diabolisée ici : Lady Macbeth devient le mauvais ange de son époux, et prend auprès de lui le relais de la voix de la damnation portée par les trois sœurs. Elle est à la fois son épouse –sur le mode mimétique- et l'incarnation symbolique, théâtrale, des forces du Mal qui sont à l'œuvre et se disputent, avec les forces du Bien, la conscience (et l'âme) de Macbeth.

- Symptômes de la contamination par le mal : les hallucinations

Hallucination visuelle avant le meurtre : le poignard (acte 2, scène 1) : symbole de la tentation, analysé avec lucidité par Macbeth qui est pourtant tiraillé lui aussi par la tentation. Mention des sorcières et d'Hécate dans son monologue, qui peut être une indication de la nature maléfique de cette hallucination.

Hallucination auditive après le meurtre, sur le même mode ternaire que la prophétie des trois soeurs : Glamis, Cawdor, Macbeth. Valeur prophétique du point de vue du spectateur par le phénomène d'écho, et soulignement de l'incompréhension de Macbeth : ce qui domine chez lui et Lady Macbeth après le meurtre, ce n'est pas la conscience du Mal, mais la peur, la terreur.

L'un s'est écrié : Dieu nous bénisse! et l'autre, amen, comme s'ils m'avaient vu, avec ces mains de bourreau, écoutant leurs terreurs ; je n'ai pu répondre amen lorsqu'ils ont dit Dieu nous bénisse!

LADY MACBETH

N'y pensez pas si sérieusement.

MACBETH

Mais pourquoi n'ai-je pu prononcer amen? J'avais grand besoin d'une bénédiction, et amen s'est arrêté dans mon gosier.

LADY MACBETH

Il ne faut pas penser ainsi à ces sortes d'actions, on en deviendrait fou.

MACBETH

Il m'a semblé entendre une voix crier : « Ne dormez plus! Macbeth assassine le sommeil, l'innocent sommeil, le sommeil qui débrouille l'écheveau confus de nos soucis ; le sommeil, mort de la vie de chaque jour, bain accordé à l'âpre travail, baume des âmes blessées, loi tutélaire de la nature, l'aliment principal du tutélaire festin de la vie. »

LADY MACBETH

Que voulez-vous dire?

MACBETH

Elle criait encore à toute la maison : « Ne dormez plus. Glamis a assassiné le sommeil ; c'est pourquoi Cawdor ne dormira plus, Macbeth ne dormira plus! »

La vision de Banquo lors du banquet : symboliquement, l'ordre des invités autour de la table reproduit la hiérarchie du royaume, à la tête duquel désormais se trouve Macbeth. La chaise vide de Banquo demeure vide, puisqu'il a été assassiné sur l'ordre de Macbeth, à l'insu de Lady Macbeth, et c'est alors que le nouveau roi est victime d'une troisième hallucination : il voit, assis à la place de Banquo, le spectre de ce dernier, alors qu'aucun autre des personnages présents ne le voit. Les paroles de Macbeth qui s'adressent à Banquo ne sont intelligibles que pour le spectateur, et passent pour un délire, que ce soit auprès de Lady Macbeth ou des autres personnages présents. Le spectre est une manifestation surnaturelle déjà exploitée par Shakespeare, dans *Hamlet*, et ailleurs dans ses pièces (le bal des fantômes à la fin de *Richard III*, par exemple).

L'apparition d'un spectre silencieux est le signe du désordre et d'une mort violente de celui qui apparaît ainsi et revient après sa mort hanter l'univers de son meurtrier.

Tout comme le poignard, le spectre pose la question des limites matérielles de la représentation, et de la présence ou non de cet élément sur le plateau : les metteurs en scène successifs de la pièce ont oscillé entre montrer ou ne pas montrer le poignard et le fantôme de Banquo...L'essentiel demeurant que ce spectre est intelligible pour le spectateur, qui l'identifie et en comprend l'origine, puisqu'il est au courant du meurtre commis sur l'ordre de Macbeth. Ici, ce sont les autres personnages présents au banquet qui sont en situation d'ironie dramatique, et Macbeth qui est au même niveau que le spectateur. Ce basculement par rapport à la place de Macbeth dans le processus d'ironie dramatique lié au surnaturel (dans sa rencontre initiale avec les trois sœurs au début de la pièce) est également un outil dramaturgique qui rappelle et souligne le fait que le personnage a basculé du côté du Mal.

III. Le déferlement tragique du désordre

- le désordre cosmique :

Tous les signes conventionnels du désordre tragique sont présents dans la pièce : la contamination d'une partie de l'individu, dont l'esprit est envahi par l'envie, l'ambition et sa renonciation volontaire à la vertu (Lady Macbeth et Macbeth), qui s'étend, suite au meurtre du souverain, aux éléments (la tempête se déchaîne, les rafales vont s'écrouler les cheminées, le sol tremble) et à tous les êtres vivants (les chevaux, herbivores, sont devenus cannibales), et, pour finir, le jour ne se lève pas :

Comme le soulignent Lenox (acte 2, scène 3)

La nuit a été bien mauvaise ; dans l'endroit où nous couchions, les cheminées ont été abattues par le vent : l'on a, dit-on, entendu dans les airs des lamentations, d'étranges cris de mort, annonçant, avec des accents terribles, d'affreux bouleversements et des événements confus, nouvellement éclos du sein de ces temps désastreux. L'oiseau des ténèbres a poussé toute la nuit des cris aigus ; quelques-uns disent que la terre avait la fièvre et tremblait.

... et le dialogue entre Ross et le vieil homme (acte 2, scène 4):

LE VIEILLARD

Je me souviens bien de soixante-dix années, et dans ce long espace de temps j'ai vu de terribles moments et d'étranges choses ; mais tout ce que j'avais vu n'était rien auprès de cette cruelle nuit.

ROSSE

Ah! bon père, tu vois comme le ciel, troublé par une action de l'homme, en menace le sanglant théâtre. D'après l'horloge il devrait faire jour, et cependant une nuit sombre étouffe le flambeau voyageur. La nuit triomphe-t-elle? ou bien est-ce le jour, honteux de se montrer, qui laisse les ténèbres ensevelir la face de la terre, lorsqu'une vivante lumière devrait la caresser?

LE VIEILLARD

Cela est contre nature, comme l'action qui a été commise. Mardi dernier, on a vu un faucon qui s'élevait, fier de sa supériorité, saisi au vol et tué par un hibou preneur de souris.

ROSSE

Et les chevaux de Duncan (chose très-étrange, mais certaine), qui étaient si beaux, si légers, les plus estimés de leur race, sont tout à coup redevenus sauvages, ont brisé leurs râteliers, se sont échappés, se révoltant contre toute obéissance, comme s'ils eussent voulu entrer en guerre avec l'homme.

LE VIEILLARD

On dit qu'ils se sont mangés l'un l'autre.

ROSSE

Rien n'est plus vrai, au grand étonnement de mes yeux qui en ont été témoins.

Tous ces éléments signalent le règne du chaos, du désordre, initié par le meurtre sacrilège du roi légitime, et son remplacement par le tyran régicide, Macbeth. La scène du portier signale avec une note comique qui apporte un bref répit au sein de l'univers sombre de la pièce, le déchaînement du désordre et le nouveau règne qui vient de commencer, celui du Mal, qui se manifeste par le désordre cosmique, mais aussi politique, conformément au système de représentation du monde issu du modèle médiéval de la Grande chaîne des Êtres (Great Chain of Being) et de l'existence au sein de ce modèle d'un système de correspondances qui en assure l'équilibre, ou bien y propage le désordre.

- le désordre politique

La fin de l'unité du couple : alors que tout ce qui précède le meurtre de Duncan soulignait la forte complicité entre Macbeth et son épouse, le second meurtre, celui de Banquo, est commis à l'insu de cette dernière, qui est laissée par son mari dans l'ignorance. L'union sacrée, ou l'union infernale, de ce couple mortifère est donc rapidement détruite, signalant à la fois l'instauration du désordre au sein même de la sphère conjugale et l'aggravation de la situation de Macbeth : Lady Macbeth n'a été que l'agent de sa damnation symbolique, Macbeth a maintenant acquis une autonomie dont il était précédemment dépourvu, et n'a, littéralement, plus besoin d'elle pour accomplir de nouveaux méfaits.

La contamination de l'univers de Macbeth par le Mal se traduit également dans la structure ternaire de ses mercenaires : ce sont trois assassins qu'il embauche afin de se débarrasser de Banquo et de Fleance, nombre qui rappelle évidemment la trinité infernale des trois sœurs.

Elle se manifeste par l'aggravation de l'état du personnage principal : le mal comme maladie, et l'absence de sommeil : lors de la scène du banquet, le comportement étrange de Macbeth est explicitement défini comme un mal dont souffre Macbeth depuis son enfance :

Monsieur, mon digne ami, mon époux est souvent dans cet état, et il y est sujet depuis l'enfance. Je vous en prie, restez à vos places : c'est un accès passager ; le temps d'y penser, et il sera aussi bien qu'à l'ordinaire. Si vous faites trop attention à lui, vous le blesserez et vous augmenterez son mal : continuez à manger, et ne prenez pas garde à lui.

Déjà se vérifie la prédiction de la voix qui lors du meurtre annonçait la perte du sommeil :

LADY MACBETH

Vous avez besoin de ce qui ranime toutes les créatures, de sommeil. (3,5)

À la figure tyrannique du nouveau roi impuissant, rendu impuissant par son mal, est substituée une figure souveraine toute-puissante, féminine, celle d'Hécate (acte 3, scène 5). Acte 4, scène 1, on observe la répétition et l'amplification des 3 scènes précédentes impliquant les sorcières. Cette fois, c'est Macbeth qui est venu les rencontrer, qui les a recherchées. S'ensuivent 3 apparitions, chacune délivrant à Macbeth une prophétie : on est dans l'attrait spectaculaire et effrayant de la sorcellerie telle qu'on l'imagine au début du XVII^e siècle.

Ainsi en est-il encore des énigmes :

LE FANTÔME

Sois sanguinaire, intrépide et décidé. Ris-toi dédaigneusement du pouvoir de l'homme. Nul homme né d'une femme ne peut nuire à Macbeth.[...]

LE FANTÔME

Sois fier comme un lion orgueilleux : ne t'embarrasse pas de ceux qui s'irritent, s'emportent et conspirent contre toi. Jamais Macbeth ne sera vaincu, jusqu'à ce que la grande forêt de Birnam marche contre lui vers la haute colline de Dunsinane. [...]

(Huit rois paraissent marchant à la file, le dernier tenant un miroir dans sa main. Banquo les suit.)

MACBETH

Tu ressembles trop à l'ombre de Banquo ; à bas ! ta couronne brûle mes yeux dans leur orbite. (4,1)

... et du « massacre des innocents » : le désordre politique et social (la tyrannie de Macbeth) prend la forme d'une répétition du massacre des innocents par Hérode, rapporté par Matthieu dans son *Évangile*. Juste après les visions convoquées par la magie des sorcières, Macbeth apprend que Macduff s'est enfui en Angleterre. Il décide alors d'éliminer sa femme et tous ses enfants :

« Je vais surprendre le château de Macduff, m'emparer de Fife, passer au fil de l'épée sa femme et ses petits enfants, et tout ce qui a le malheur d'être de sa race. » (4,1)

- La fin tragique du personnage principal

Si la damnation de Macbeth s'effectue par le relais de Lady Macbeth de la parole tentatrice des sorcières, et si la préméditation et la mise en œuvre du meurtre de Duncan sont prises en charge par la même Lady Macbeth (indiquant, semble-t-il, son statut de second protagoniste tragique, au même titre que son époux qui est aussi le personnage qui donne son titre à la pièce), la tragédie se développe cependant ensuite sur le mode de l'émancipation de Macbeth par rapport à Lady Macbeth. Le disciple n'a plus besoin des leçons du maître, et surpasse d'ailleurs ce maître, comme le montre suffisamment le déchaînement du désordre et les images de plus en plus fortes, d'un point de vue dramaturgique ou intertextuel, qui sont convoquées à propos des exactions successives commises par Macbeth à l'insu de son épouse.

La damnation a besoin du relais féminin qui permet au Mal d'atteindre Macbeth, mais c'est ensuite dans la conscience du personnage qu'il se développe, et il est donc imputable à son choix délibéré de s'adonner au Mal, qu'il s'agisse de commanditer le meurtre de Banquo et de Fleance ou celui de Lady Macduff et de ses enfants.

IV. Conclusion :

Un portrait du Mal sous les traits très chrétiens des préjugés protestants anglais envers les femmes, la sorcellerie et les apparitions.

Magie du théâtre, convoquée au service d'une certaine complaisance envers le roi Jacques dans le portrait flatteur et l'importance accordés au personnage de Banquo,

dans la noirceur du personnage de Macbeth dont il se désolidarise, et dont la tyrannie peut être lue comme découlant directement de l'influence maléfique des femmes qui le côtoient, qu'il s'agisse de son épouse ou des trois sœurs.

Schéma tragique plus manichéen que ne le sont les autres tragédies shakespeariennes, au sens où les forces du Mal sont incarnées et se manifestent, elles emprisonnent le personnage dans un carcan dont il est impuissant à se défaire. Pour autant, les forces du Mal incarnées par ces personnages féminins ne sont pas nécessairement terrifiantes, dans la mesure où leur « pouvoir » est déconstruit, du point de vue du spectateur, par la simplicité, et le bon sens qui préside aux affirmations que Macbeth interprète comme signes d'un pouvoir absolu. Ainsi l'attribution du titre qui amène Macbeth et Banquo à prêter tant d'attention aux trois sœurs est totalement explicable de manière rationnelle. Et rien dans les prophéties des trois sœurs ne guide Macbeth vers le meurtre de Duncan. C'est de Lady Macbeth que découle ce projet funeste, et de l'imagination même de Macbeth, qui voit l'arme du crime à venir. Les meurtres suivants sont encore plus clairement attribuables à l'imagination du seul Macbeth, puisqu'il a cessé de se confier à sa femme.

La transgression originelle qui déclenche la tragédie, le meurtre de Duncan, est donc montrée sous la forme d'un pacte symbolique avec un démon, Lady Macbeth, qui s'est damnée afin d'avoir la résistance nécessaire à l'exécution de son projet, pacte dont la signature s'effectue en quelque sorte avec le sang de Duncan qui baigne les mains de Macbeth, puis de Lady Macbeth. Ce meurtre fait de la demeure de Macbeth un enfer qui s'étend à l'ensemble du royaume, et les bouleversements se déchaînent, depuis la sphère privée du couple jusqu'aux mouvements des planètes.

Le déchaînement du Mal, dès lors que Duncan est mort, est entièrement attribuable au seul esprit de Macbeth, détaché de son épouse et qui invente des massacres nécessaires, celui de Banquo et son fils, d'abord, celui de Lady Macduff et ses enfants ensuite. C'est aussi lui qui va chercher la compagnie des sorcières, qui achèvent son processus de damnation en lui communiquant des énigmes qui lui donnent de fausses certitudes.

Tout comme avec les premières prophéties, les énigmes qui constituent la seconde sont, pour le spectateur, lisibles et deviennent explicites, bien avant que Macbeth ne les comprenne. Le camouflage de l'armée de Macduff avec les branches du bois de

Birnam, la naissance prématurée par césarienne de Macduff, sont autant d'éléments rationnels qui permettent au spectateur d'anticiper la fin et d'avoir une distance critique vis-à-vis du personnage de Macbeth, mis en position d'ironie dramatique.

Le pouvoir est dans les mains de celui qui guide l'action. Les sorcières disaient la vérité à Macbeth, mais c'est lui qui a choisi de tirer de ces affirmations une interprétation le conduisant au meurtre, ou à la fausse certitude de son immunité. En ce sens, c'est Macbeth qui est source de sa propre tragédie, et non les sorcières, et à cet égard la pièce est résolument plus moderne que le Faust de Marlowe puisque les incarnations stéréotypées du mal s'estompent et disparaissent bien avant le dénouement de la pièce, au lieu d'y triompher.

C'est par cet éloignement au second plan du folklore de la sorcellerie et cet éclairage sur le support textuel et sur sa signification, ainsi que sur le support théâtral de la représentation que le texte transcende les représentations du Mal héritées du théâtre médiéval et des questions religieuses spécifiques à l'Angleterre jacobéenne, pour présenter un dénouement fondé pas non sur le spectacle du triomphe du mal, mais sur l'impuissance des hommes, leur vanité et leur insignifiance, l'image qui demeure étant celle d'un monde perçu comme une scène de théâtre, où le récitant est un simple d'esprit, et dont le texte est dénué de toute signification :

« Éteins-toi, éteins-toi, court flambeau : la vie n'est qu'une ombre qui marche ; elle ressemble à un comédien qui se pavane et s'agite sur le théâtre une heure ; après quoi il n'en est plus question ; c'est un conte raconté par un idiot avec beaucoup de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien. » (5,5)

Éléments de bibliographie :

KAPITANIAK, Pierre, « *Entre ruse diabolique et illusion dramatique : cheminements du discours démonologique dans l'Angleterre jacobéenne* », in F. Lavocat, Pierre Kapitaniak et Marianne Closson (dir.), *Fictions du diable. Démonologie et littérature, de Saint-Augustin à Léo Taxil*, Paris, Droz, 2007, p. 201-220.

LAROQUE, FRANÇOIS, « *Mythe, magie et représentation du mal dans Macbeth* », *Nouvelle revue du 16^e siècle*, 1993, n°11, p. 101-130.

SALLMANN, JEAN-MICHEL, *Les sorcières, fiancées de Satan*, Paris, Gallimard (Découvertes), 1989.

VENET, GISELE, *Le mal et ses masques. Théâtre, imaginaire, société*, ENS éditions, 1997.