

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : HAMLET, LE PHILOSOPHE	14
CHAPITRE II : CORIOLAN, LE HÉROS	62
CONCLUSION	108
TRADUCTION EN FRANÇAIS DES PASSAGES DES PIÈCES À L'ÉTUDE	112
BIBLIOGRAPHIE	124

INTRODUCTION

Dans ce mémoire, nous tenterons de démontrer que les personnages Hamlet et Coriolan, des pièces éponymes de William Shakespeare, sont soumis à une crise identitaire lorsque l'on remet en question la façon dont ils se perçoivent. Nous constaterons également l'impact qu'a cette situation sur leur capacité d'agir. Pour ce faire, nous déterminerons les vertus qui se trouvent à la base de l'identité de chaque personnage pour les comparer à celles qui prévalent dans leur culture.

La notion d'identité chez les personnages d'œuvres littéraires fait l'objet de débats orageux et passionnés depuis plus de trente ans. Sur ces préoccupations en particulier, mais aussi dans son ensemble, les pièces du dramaturge anglais William Shakespeare constituent un casse-tête complexe qu'ont tenté d'assembler une multitude de critiques. Dans ce fouillis de conceptions différentes, où les jugements personnels des auteurs abondent, il est ardu de se faire une idée juste et sensée de cette question qui interpelle l'humain dans son essence même. Or, deux d'entre elles ont eu une importance qu'on ne peut ignorer, d'autant qu'une est la parfaite antithèse de l'autre en ce qui concerne tout d'abord l'impact de Shakespeare sur l'humain, mais aussi le degré d'autonomie de ses personnages quant à la formation de leur identité.

Tout d'abord, les postmodernistes, autant les néohistoriscites américains que les matérialistes culturels anglais, avancent l'idée selon laquelle « Shakespeare est avant tout un produit de sa culture, et il est, par ailleurs, seulement une voix parmi d'autres qui

s'exprime à partir de cette culture et qui nous montre comment elle fonctionne¹ ». Pour eux, Shakespeare n'a pas à être placé sur un piédestal ; il est certes nécessaire d'écouter sa voix, mais elle n'a pas une résonance particulière ou une portée plus grande que celles des autres artistes de sa culture.

Pour ce qui est de ses personnages, ils ne peuvent, selon eux, prendre le parfait contrôle de leur vie, menottés qu'ils sont par l'influence du contexte culturel dans lequel ils évoluent. Ils ne peuvent faire des choix qui leur permettent de construire une identité personnelle. En fait, ils ne seraient qu'un produit culturel emprisonné dans une époque et, comme leur concepteur, auraient un impact limité sur les êtres humains. Il leur serait donc impossible d'influencer les gens d'une époque subséquente, l'écart temporel ou culturel ne le permettant pas : « Lire le passé, lire un texte provenant du passé, c'est du même coup faire une interprétation qui, dans un sens, constitue un anachronisme. Le voyage dans le temps est un fantasme. Nous ne pouvons reproduire les conditions – l'économie, les maladies, les manières, le langage et sa subjectivité correspondante – d'un autre siècle². » Plus encore, pour les postmodernistes, un homme ou une femme qui, aujourd'hui, prétendrait qu'Hamlet a été un modèle lui ayant permis d'évoluer, de construire sa propre identité, vivrait dans une illusion, car les conditions citées plus haut n'ont plus rien à voir avec celles qui ont cours aujourd'hui. Il n'y a aucun doute, donc, que la conception des postmodernistes se trouve à une extrémité du spectre de la critique littéraire au sujet de l'identité des personnages shakespeariens et de leur influence sur l'humain.

¹ Notre traduction. Lisa Hopkins, *Beginning Shakespeare*, Manchester, Manchester University Press, 2005, p. 64.

² Notre traduction. Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy : Identity and Difference in Renaissance Drama*, London, Routledge, 1993, p. 2.

À l'autre extrémité de ce spectre, nous retrouvons la position des humanistes, en particulier d'Harold Bloom, qui prétend que Shakespeare a non seulement eu une influence déterminante sur les lecteurs et spectateurs, mais n'a rien de moins qu'inventé l'humain en donnant à ses personnages une vie propre : « Les pièces restent la limite de la réussite humaine : esthétiquement, cognitivement, de certaines façons moralement, et même spirituellement. Elles dépassent la capacité de l'esprit, nous ne pouvons les comprendre tout à fait. Shakespeare va nous expliquer l'humain, en partie parce qu'il nous a inventés³. » Pour Bloom, les personnages shakespeariens, loin d'avoir été façonnés à l'aide d'un même moule, sont capables d'évoluer et de former leur identité parce qu'ils s'écoutent parler, s'analysent et changent selon les observations qu'ils ont faites.

Si, d'un côté, les postmodernistes ne croient pas en l'influence des personnages de Shakespeare, Bloom, lui, semble penser que cette influence n'a pas encore atteint ses limites en raison d'une incapacité de comprendre le génie du dramaturge anglais et de bien intégrer les concepts philosophiques qu'il a exposés. Indéniablement, il y a là une dichotomie parfaite, qui appelle à un retour du balancier vers un compromis.

De ce fait, entre ces deux conceptions opposées se situe celle de Mustapha Fahmi, qu'il a développée principalement dans deux essais : *Shakespeare's Poetic Wisdom* et *The Purpose of Playing*, et qui est de plus en plus discutée dans les ouvrages critiques sur les personnages shakespeariens⁴. Dans le premier, qui est dédié aux pièces historiques, Fahmi

³ Notre traduction. Harold Bloom, *Shakespeare : The Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1998, p. 17-18.

⁴ Voir, par exemple, Sarah Goodman, « What's Virtue Ethics Got to Do With It ? Shakespearean Character as Moral Character » dans *Shakespearean and Moral Agency*, dirigé par Michael Bristol, London & New York, Continuum Publishing, p. 184 à 199.

avance que les personnages shakespeariens, bien qu'étant fortement influencés par leur culture, ont un réel pouvoir sur la formation de leur identité : « Les personnages principaux de Shakespeare [...] forment leur identité en s'orientant vers ce qui constitue pour eux la vie bonne⁵. » Il s'agit là d'une orientation éthique, soutenue par un système de valeurs qu'ils choisissent d'adopter et qui les dirige vers ce qu'ils veulent devenir, ce qu'ils considèrent comme leur bien ultime, non pas le bien défini par une question de morale, mais le bien auquel chacun aspire pour soi-même et dont l'atteinte le rendra heureux.

En revanche, contrairement à Harold Bloom, Mustapha Fahmi ne croit pas qu'on puisse articuler son identité seul. En effet, une identité monologique n'existe pas ; il ne faut pas oublier que le personnage est toujours en dialogue avec quelqu'un (présent ou non, vivant ou non), ce que Bakhtine nomme un superadressé⁶ : « Nous devenons des êtres [...] à travers un échange continu avec d'autres personnes, réels ou imaginaires, spécialement ceux dont les opinions sont importantes pour nous, qu'ils soient des amis ou des ennemis⁷. » Cette citation vient du même coup introduire le second essai de Mustapha Fahmi, dans lequel il s'intéresse tout particulièrement aux tragédies romaines. Il ajoute à sa réflexion la notion d'interprétation de soi, qui nécessite l'incarnation d'un rôle pour accéder à son bien ultime. Par exemple, Antoine, pour conquérir Cléopâtre, joue le rôle du héros aventurier. C'est ainsi qu'il se perçoit et non comme le politicien que d'autres croient voir en lui. Le but qu'il poursuit, c'est-à-dire, la conquête amoureuse, est ce qui, selon lui, le

⁵ Notre traduction. Mustapha Fahmi, *Shakespeare's Poetic Wisdom* (À l'avenir : SPW), Cap-Rouge, Two Continents Publishing, 2005, p. 14.

⁶ Dans Mikhail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 et Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la Philosophie du langage*, Paris, Les éditions de minuit, 1977.

⁷ Notre traduction. Mustapha Fahmi, *The Purpose of Playing* (À l'avenir : TPop), Québec, Two Continents Publishing, 2008, p. 25.

mènera au bonheur. De leur côté, Lear, Henri V et Richard II adoptent un rôle qui respecte leur propre interprétation de ce que doit être un roi. En d'autres termes, les personnages se définissent par leur propre interprétation d'eux-mêmes, une interprétation qui les aide à former leur identité : « [...] les personnages forts de Shakespeare sont avant tout des sujets qui s'interprètent eux-mêmes, [...] la façon dont ils se définissent est l'échafaudage sur lequel leur entière identité est construite⁸. »

Or, la notion même d'identité soutenue par l'interprétation de soi implique nécessairement l'adoption de vertus qui, rassemblées, deviennent un cadre qui aide les personnages à s'orienter, ce que Charles Taylor nomme l'espace moral. Ce concept est repris par Mustapha Fahmi afin d'expliquer comment les personnages shakespeariens entrent en relation avec leur entourage et comment leur identité transparait. Comme le dit Taylor, « mon identité est l'horizon à l'intérieur duquel je peux prendre position⁹ ». C'est exactement ce que font Hamlet, Coriolan, Hotspur, Henri V et le roi Lear : ils prennent position à partir de cet espace moral caractérisé par les vertus qu'ils ont choisi d'adopter. Ce cadre référentiel leur permet également d'entrer en relation avec les autres personnages à l'aide d'un langage « riche d'expressions¹⁰ » qui découle directement du rôle qu'ils ont choisi d'incarner. Ils peuvent ainsi se positionner face aux autres, interagir selon un code commun à leur culture, et ainsi évoluer en continuant de forger leur identité.

Or, les vertus changent au fil des époques et varient d'une culture à l'autre, comme l'explique Alasdair MacIntyre dans son essai *Après la vertu* :

⁸ Notre traduction. *Ibid.*, p. 13.

⁹ Charles Taylor, *Les Sources du moi*, Montréal, Boréal, 1998, p. 46.

¹⁰ Notre traduction. Mustapha Fahmi, « Man's Chief Good : The Shakespearean Character as Evaluator » dans *The Shakespearean International Yearbook* (À l'avenir : TSIY), Burlington, VT : Ashgate, 2008, p. 122.

[...] il y a trop de conceptions différentes et incompatibles des vertus pour que le concept [...] ait une véritable unité. Homère, Sophocle, Aristote, le Nouveau Testament et les penseurs du Moyen Âge diffèrent par trop entre eux. La liste des vertus qu'ils nous offrent sont différentes et incompatibles, ils attribuent à des vertus différentes un ordre d'importance différent, et leurs théories des vertus sont différentes et incompatibles¹¹.

MacIntyre donne l'exemple de la force physique, vertu par excellence chez Homère, laquelle n'a plus le même impact aujourd'hui. D'une culture à l'autre, la définition d'une même vertu peut également changer. Quoique l'honneur, dans une culture machiavélienne, puisse comprendre une notion de ruse, ce ne peut être le cas dans une culture héroïque. Utiliser la ruse dans un tel contexte serait suffisant pour apporter la honte à celui qui désire retirer un quelconque avantage sur son adversaire. Pourtant, le mot demeure le même ; seulement, sa définition change, dépendamment de la culture dans laquelle nous nous trouvons.

Cette question de vertus incompatibles ou dont la définition change au fil des époques amène d'autres problématiques liées à l'identité d'un personnage. Il arrive qu'un personnage adopte des vertus qui ne sont pas comprises par son entourage, ce qui introduit la notion d'anachronisme. Un personnage peut être anachronique de deux façons : soit il l'est parce qu'il est en retard sur son temps, soit il l'est parce qu'il est en avance par rapport à lui. Par exemple, un personnage qui, dans une histoire se déroulant dans notre monde moderne, déciderait d'adopter des vertus propres au Moyen Âge ou, même, des vertus qui étaient valorisées au siècle dernier, pourrait facilement se sentir en décalage par rapport aux personnes qui forment son entourage. Il suffit d'imaginer un tel personnage s'exprimer

¹¹ Alasdair MacIntyre, *Après la vertu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 177.

avec un langage différent de celui qu'emploient les gens qui l'entourent pour supposer qu'il puisse être incompris, au point qu'on le lui fasse remarquer. Selon Mustapha Fahmi, être compris par son entourage est une condition essentielle à la formation de l'identité :

Pour être en mesure de s'engager dans un dialogue significatif avec les autres, on doit utiliser un langage d'expressions que l'interlocuteur sera capable de comprendre et auquel il pourra répondre¹².

Pour reprendre l'exemple proposé plus haut, un personnage évoluant à notre époque qui utiliserait le langage propre au chevalier et qui voudrait, pour régler un conflit, défier son adversaire dans un duel à l'épée, serait sans aucun doute possible incompris par son entourage. Bien sûr, il s'agirait ici d'un cas extrême, mais nous verrons qu'à travers une même culture, les vertus peuvent être assez différentes pour créer des situations problématiques pour les personnages, et ce, à divers degrés d'importance. La notion d'anachronisme devient tout de même une source dans laquelle on peut puiser pour relever ce qui sépare un personnage des autres membres qui partagent sa culture.

À ce point-ci, on peut sans doute anticiper ce qui peut se produire dans un tel contexte. Il y a de fortes chances que l'identité d'un personnage anachronique soit remise en question par son entourage. Certes, il est également possible qu'un personnage non anachronique soit soumis à des critiques, directes ou indirectes, de son identité. Mais le seul fait qu'un personnage prenne conscience, après qu'on eut porté atteinte à son identité, qu'il existe un écart entre lui et la société dans laquelle il vit, constitue une raison plus que suffisante pour l'amener vers la crise identitaire. Celle-ci survient lorsque l'identité d'un

¹² Notre traduction. Mustapha Fahmi, *TSIY, op. cit.*, p. 132.

personnage n'est pas reconnue par son entourage ou, en d'autres termes, lorsque l'interprétation qu'un personnage fait de lui-même n'est pas partagée ou entre en conflit avec celles qu'ont formées les autres à son sujet. S'imposent alors une désorientation, une perte d'objectif clair due à la remise en question du cadre référentiel du personnage, ce qui l'empêche d'agir devant un choix. Ce dernier point prend une importance capitale pour ce mémoire. Notre objectif sera donc de démontrer que certains personnages shakespeariens vivent ce phénomène. En effet, des passages textuels précis viennent démontrer qu'un personnage se trouve dans un état de désorientation qui mène à une crise majeure de la perception de soi. C'est d'ailleurs le cas dans une pièce publiée au début de la carrière de Shakespeare, *Richard II*, au moment où le protagoniste principal déclare¹³ :

I have no name, no title ;
 No, not that name was given me at the font,
 But 'tis usurped. Alack the heavy day
 That I have worn so many winters out
 And know not now what name to call myself¹⁴.

Richard II a choisi de jouer ce rôle qui, croit-il, le mènera au bonheur. Lorsqu'on ne le lui reconnaît plus, son identité, qui s'y trouve liée, est durement touchée. Et ne sachant plus qui il est vraiment, en ne pouvant plus continuer de se percevoir comme un roi légitime, il perd de vue son orientation éthique. Notons que dans ce cas précis, la désorientation n'est pas seulement de nature psychologique, mais aussi physique. En effet, le roi Lear, suite à la remise en question répétée de son identité, vit une longue période de

¹³ La traduction française des extraits des pièces de Shakespeare se trouve à la fin du mémoire, à la page 112. En ce qui concerne les extraits insérés dans nos phrases mêmes, ils resteront en français. La traduction anglaise se trouvera en note de bas de page.

¹⁴ William Shakespeare, *Richard II*, Paris, Gallimard, 2002, IV. I. 254-258.

doute durant laquelle il erre en tentant de retrouver un sens à sa vie. Dans cette optique, des personnages plus récents vivent le même phénomène, comme Holden Caulfield dans le roman *L'Attrape-cœurs*, de J. D. Salinger, qui déambule dans la ville de New York après avoir été expulsé de son école. Caulfield, qui ne se reconnaît pas dans les vertus de sa culture, n'est donc pas seulement désorienté psychologiquement, mais aussi physiquement. Il tente bien de se rapprocher des gens qu'il rencontre, mais il est constamment déçu et retrouve ensuite cette solitude qui le fait souffrir.

Pour analyser le sujet en profondeur, c'est-à-dire en traitant tous les aspects mentionnés jusqu'ici, les pièces servant d'objets d'étude seront celles qui ouvrent et qui ferment la période des grandes tragédies shakespeariennes : *Hamlet* et *Coriolan*, des textes qui n'ont été traités que brièvement par Mustapha Fahmi, qui s'est plutôt attardé aux pièces historiques et aux tragédies romaines. Or, il est clair que cette conception peut également s'appliquer à d'autres pièces shakespeariennes, et bien qu'on puisse retrouver des remarques succinctes concernant Hamlet et Coriolan dans les essais de Fahmi *Shakespeare's Poetic Wisdom* et *The Purpose of Playing*, il n'en demeure pas moins qu'une analyse approfondie reste à faire, ce que à quoi nous nous consacrerons ici.

Nous verrons donc comment s'actualise chez ces personnages la crise d'identité, quelles vertus et quel rôle ils ont choisi d'adopter pour les mener vers leur bien ultime, comment ils se perçoivent et comment ils sont perçus, en quoi les différences culturelles et historiques viennent souligner leur anachronisme et quel type d'anachronisme s'applique à eux. Nous verrons comment s'est formée leur identité, de quelles façons elle a été remise en

question, quels passages textuels constituent le point critique du début de la crise d'identité et jusqu'où elle peut mener.

D'une part, on remarque chez Hamlet une propension à la réflexion philosophique qui semble si intense qu'elle envahit son existence. En fait, celui qui est allé étudier à la célèbre Université de Wittenberg se perçoit comme un philosophe et agit comme tel. C'est le rôle qui pourra le mener au bonheur. La présence de nombreux dialogues et répliques où se manifeste cet esprit philosophique le prouve et fournit une piste à l'analyse de l'identité du personnage.

D'autre part, Coriolan est un grand héros ayant rendu de nombreux services à son pays. Les actes de bravoure qu'il a posés sont indéniables et ne font que solidifier le rôle de héros qu'il désire jouer et vers lequel tendent tous ses gestes et ses paroles.

Comme c'est le cas pour Richard II, l'identité de ces personnages est intimement liée aux vertus qu'ils adoptent afin de les guider vers ce qu'ils considèrent comme leur bien ultime. Ces valeurs se trouvent à la source d'un cadre référentiel à partir duquel ils se basent, cadre qui favorise la prise de décision et qui rend logiques leurs actions. C'est ici qu'apparaît la notion d'agentivité, c'est-à-dire, la capacité d'agir, qui constitue le résultat d'un cadre référentiel bien défini. Ce qui fait des personnages shakespeariens, selon l'expression de Charles Taylor, des évaluateurs forts. L'évaluation forte implique :

[...] des distinctions entre le bien et le mal, entre le meilleur et le pire, entre le supérieur et l'inférieur, dont la validité ne repose pas sur nos propres désirs, inclinations ou choix, mais qui, au contraire, demeurent indépendantes de ceux-ci et proposent des normes en fonction desquelles on peut les juger¹⁵.

¹⁵ Charles Taylor, *op. cit.*, p. 16.

L'évaluateur fort a donc un but vers lequel il s'oriente et les désirs immédiats ne viennent jamais le faire dévier de cet objectif, c'est-à-dire un bien qu'il croit supérieur aux autres biens. Ce comportement est au contraire lié à l'évaluateur faible. Pour donner un exemple précis, nous pouvons utiliser le peuple romain dans la pièce *Coriolan* qui, selon les événements, change d'opinion, parfois passant d'un extrême à l'autre en quelques scènes.

Il s'agit donc de distinguer ces deux types d'évaluateurs. En ce qui concerne Hamlet et Coriolan, on sait qu'ils ont tous deux leur propre interprétation de ce qu'ils sont, ce qui les aide à faire des choix qui respectent cette interprétation, et donc, leur identité. C'est de cette manière qu'ils démontrent leur capacité d'agir. Pourtant, le fait qu'ils soient des évaluateurs forts, qu'ils possèdent un espace moral bien défini, ne les met pas à l'abri d'une désorientation importante précédée d'une crise quant à leur propre interprétation d'eux-mêmes, car on constate qu'eux aussi sont soumis, à un moment ou à un autre, à un questionnement par rapport à leur identité, questionnement qui aura une influence directe sur leur capacité d'agir.

Une cause primordiale de ce questionnement, c'est la prise de conscience du personnage, subite ou progressive, qu'il existe un écart entre lui et le milieu dans lequel il évolue. Cet écart est perçu en comparant les valeurs des différents personnages des pièces à l'étude, et les vertus qu'ils décident d'incarner, avec celles du personnage principal. L'adoption d'un cadre référentiel soutenu par des vertus différentes de celles prônées dans le milieu du personnage risque de le placer dans des positions critiques face à son identité.

En effet, si le cadre référentiel qui dicte la vie d'un personnage n'est pas le même que celui de la majorité de son entourage, ou pire, si la majorité de son entourage ne possède

pas de cadre référentiel (comme c'est le cas pour le peuple romain dans *Coriolan*), le personnage peut être mis en face de son anachronisme. Ces considérations s'appliquent parfaitement à Hamlet tout autant qu'à Coriolan. Tandis que le dernier adopte des vertus qui s'éteignent graduellement dans sa société, le premier, lui, en adopte qui ne sont pas encore apparues dans la sienne.

Les conséquences, si elles peuvent paraître semblables au premier abord, se différencient lors de l'analyse plus approfondie des œuvres en question. En effet, le personnage se trouvant en avance par rapport à son temps est un personnage marginal, incompris par la majorité, car les vertus qui forment son cadre référentiel sont étrangères à sa culture. En revanche, le personnage en retard par rapport à son temps peut recevoir un appui plus substantiel de la part de son entourage puisque les vertus auxquelles il adhère se retrouvent toujours dans la sienne. La prise de conscience de l'écart existant entre son milieu et lui-même risque donc de se faire plus tard que celle que fera le personnage en avance sur son temps, qui, lui, comprend dès le départ qu'il est différent.

Hamlet est ce personnage qui se situe en avance sur son temps. Il adopte des vertus qui sont considérées étranges par son entourage, car elles auront cours plus tard dans l'Histoire. De plus, étant un personnage qui réfléchit beaucoup, Hamlet est en constante évolution personnelle.

De son côté, Coriolan est progressivement dépassé par le changement qui s'impose dans sa société, ce qui le rend inadapté au nouveau contexte qui s'installe. En fait, Hamlet est un personnage qui évolue dans un milieu fixe tandis que Coriolan est un personnage fixe dans un milieu qui évolue.

La crise d'identité guette chacun de ces personnages. Le but principal sera de démontrer qu'elle survient lorsque l'on ne reconnaît pas à un personnage son interprétation de lui-même, qu'on remet en question le rôle qu'il incarne. Dans ces conditions, nous verrons que c'est la capacité d'agir du personnage qui est touchée. Un autre objectif consistera à montrer comment les changements historiques et les différences culturelles peuvent ajouter une pression supplémentaire sur un personnage quant à la conservation de son identité, puisque le temps joue un rôle qu'il ne faut pas ignorer.

Pour ce faire, le livre de Mustapha Fahmi *The Purpose of Playing*, appuyé par son premier essai *Shakespeare's Poetic Wisdom*, sera d'une importance capitale puisqu'il soutient toute la thèse voulant que les personnages shakespeariens articulent leur identité grâce à l'interprétation qu'ils font d'eux-mêmes et en jouant un rôle qui leur permet de s'orienter vers ce qui constitue pour eux le bien ultime.

Seront également primordiaux les essais *Après la vertu* d'Alasdair MacIntyre et *Les Sources du moi* de Charles Taylor. Conséquemment, l'essai *Après la vertu* de MacIntyre servira de base à l'analyse de la pièce *Hamlet* et sera appuyé par la notion d'espace moral que définit Charles Taylor dans *Les Sources du moi*. Pour ce qui est de la pièce *Coriolan*, la procédure sera inversée, de sorte que la conception de MacIntyre viendra renforcer celle de Taylor.

CHAPITRE I

HAMLET, LE PHILOSOPHE

Le bien ultime d'Hamlet

Selon Aristote, c'est dans l'exercice des vertus qu'un individu peut atteindre ce qu'il considère comme un bien ultime, ou ce qu'il nomme plus précisément, bien souverain. Et ce bien souverain peut être différent pour chacun : « Pour les uns, c'est la vérité qui est le souverain bien ; pour d'autres la pensée pure ; pour d'autres encore une certaine sorte de sagesse ; [...] »¹⁶, etc. Dans le cas d'Hamlet, ce bien souverain ou bien ultime, c'est la réflexion philosophique.

Dans un monde où la plupart des gens adhèrent à des vertus héroïques et parlent le langage de l'honneur et de la vengeance, Hamlet, l'étudiant de Wittenberg, a choisi une vie de réflexion philosophique, pas tant comme une option parmi d'autres plus ou moins valides que parce qu'il associe la réflexion avec la vertu et la bonne vie. C'est ce bien qui se trouve à la base de son identité¹⁷.

Tout au long de la pièce, Hamlet joue le rôle de philosophe, et ce, dans toute situation. C'est particulièrement évident après que son père lui eut demandé de le venger, mais que ce soit à propos du comportement des gens de son entourage, de sa société, ou sur des sujets tels que l'amour, l'amitié, la mort, Hamlet réfléchit, formule des hypothèses, des

¹⁶ Aristote, *Éthique de Nicomaque*, Paris, Flammarion, 1992, p. 34.

¹⁷ Notre traduction. Mustapha Fahmi, SPW, *op. cit.*, p. 22.

questionnements ; il philosophe constamment, ce qui le place dans une situation unique dans le royaume du Danemark.

Hamlet ou « l'intrus » dans le royaume de Danemark

Dès la première apparition d'Hamlet dans la pièce, un malaise, ou du moins, une tension causée par le remariage de sa mère avec son oncle est présente. Hamlet est représenté comme un être différent qui, contrairement au nouveau roi et à la reine, n'est pas si prompt à penser aux obligations que demande la succession au trône. Qu'Hamlet soit dépeint par le roi comme montrant « un entêtement impie », « un chagrin peu viril », « un cœur sans force, un esprit impatient, une intelligence ignorante et inéduquée ¹⁸ », constitue seulement les premières manifestations d'une incapacité, de la part de son entourage, à reconnaître l'identité d'Hamlet. Par le comportement du prince au cours de cette scène, on remarque qu'il se distingue indubitablement des autres personnages auxquels il est confronté. Le mot « confronté » prend tout son sens ici, car il s'agit bel et bien d'une confrontation qui a lieu entre le roi et Hamlet, confrontation de valeurs qui fait du jeune homme un être qui réagit avec emphase dans des situations que d'autres trouvent tout à fait normales. La révolte d'Hamlet au sujet du mariage de sa mère avec son oncle est moins causée par une rébellion contre le fonctionnement politique du royaume du Danemark que par l'atteinte que cette union porte à ses valeurs.

¹⁸William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet* (À l'avenir : TToH), *op. cit.*, I. II. 94 et I. II. 96-97. Traduction : « [an] impious stubbornness », « [an] unmanly grief », « [a] heart unfortified », « [a] mind impatient », « [an] understanding simple and unschool'd ».

Nous pouvons faire ressortir certaines valeurs que possède Hamlet en analysant attentivement son opinion des autres personnages de la pièce et de leur comportement. Tout d'abord, le nouveau roi est désavantageusement comparé à l'ancien par Hamlet : « So excellent a king, that was to this / Hyperion to a satyr [...]»¹⁹. L'écart qui subsiste pour lui entre le nouveau et l'ancien roi est considérable, et on peut percevoir une tension qui s'accroît par le fait même que sa mère a remplacé si vite ce père vénéré : « A little month, or ere those shoes were old, / Which with she follow'd my poor father's body, / [...] she, even she – O God, a beast that wants discourse of reason / Would have mourn'd longer ! – married with my uncle [...]»²⁰. Ici, c'est la reine qui subit le jugement d'Hamlet, elle qui a déjà pensé à la succession au trône et accepté ce mariage rapide. Il exprime donc une sévère critique du comportement de sa mère, qui s'oppose au sien, Hamlet ayant « ceci en [lui] qui passe le paraître, / Et tous [l]es harnachements et habits de la douleur»²¹. En fait, Hamlet prône une honnêteté sentimentale que ne peuvent venir troubler les devoirs auxquels tous sont soumis dans ce contexte politique.

D'un côté, le lecteur sait qu'Hamlet a un préjugé défavorable par rapport au roi, sans toutefois qu'il lui soit possible à ce stade-ci de certifier qu'une raison plus profonde que le simple remplacement d'un père dans ses fonctions politiques et dans sa relation conjugale soit à la base de son point de vue. En d'autres termes, on peut supposer au départ qu'Hamlet hait le nouveau roi seulement parce qu'il prend la place de son père. Nous

¹⁹ *Ibid.*, I. II. 139-140.

²⁰ *Ibid.*, I. II. 147-151.

²¹ *Ibid.*, I. II. 85-86. Traduction : But I have that within which passes show, / These but the trappings and the suits of woe.

verrons plus loin que plus la pièce progresse, plus les raisons d'Hamlet se justifient lors de l'analyse de ses vertus.

D'un autre côté, le lecteur sait clairement pourquoi Hamlet en veut à sa mère : contrairement à lui, elle a accepté que ce père (et mari) soit remplacé. En fait, la mort de son père cause à Hamlet une douleur bien réelle, mais elle est moins cruelle encore que celle causée par ce mariage hâtif, car, à partir de ce moment, des pensées sombres l'assaillent : « O that this too too solid flesh would melt, / Thaw, and resolve itself into a dew, / Or that the Everlasting had not fix'd / His canon 'gainst self-slaughter²² ! » Qu'Hamlet puisse penser au suicide à un tel moment démontre qu'il est touché au fond de son être par ce dénouement, laissant visible un fil qu'il faut suivre pour atteindre l'identité même du personnage. Or, les autres membres du royaume, quant à eux, semblent trouver cette union juste : des festivités ont eu lieu, tout le monde semble heureux. Que la mort de son père combinée au remariage de sa mère soit la cause d'un tel mal-être est inapproprié si l'on considère les valeurs véhiculées dans la société dans laquelle se trouve Hamlet. Dans le Danemark de cette époque, il est non seulement normal que cette union survienne rapidement, mais elle est aussi essentielle au bon fonctionnement du royaume.

En tenant compte de tout ce qui a été mentionné précédemment, il n'est pas déplacé de dire qu'Hamlet est différent des autres personnages de la pièce, et le remariage de Gertrude avec Claudius permet de le remarquer aisément.

Pour accéder au cœur des motivations d'Hamlet, nul besoin d'interpréter à outrance sa réaction, comme le fait par exemple Harold Bloom dans son essai *Hamlet*,

²² *Ibid.*, I. II. 129-132.

Poem Unlimited : « Hamlet ressent-il de l'anxiété à l'idée qu'il pourrait être le fils de Claudius, puisqu'il ne peut être certain du moment où a commencé ce qu'il considère comme un adultère et de l'inceste entre Claudius et Gertrude²³ ? » Certes, cette hypothèse est intéressante en soi et pourrait nourrir d'intenses discussions. On y sent même poindre une influence freudienne. Cependant, Bloom tombe parfois dans ce piège où il avance des suppositions qu'il ne peut prouver textuellement, tandis que l'analyse des valeurs de chaque personnage de la pièce et du rôle qu'il interprète dans sa course vers son bien ultime permet de mieux situer Hamlet dans sa société et de soulever sa différence d'un point de vue éthique.

À ce moment-ci de la pièce, Hamlet est encore capable de défendre son identité, car bien qu'elle soit critiquée, il se montre toujours ferme dans les paroles qu'il prononce, que ce soit devant les autres personnages ou lorsqu'il se trouve seul. Pourtant, la désorientation est proche et, dans le but de clairement en faire ressortir les causes, il faut comprendre le milieu dans lequel évolue Hamlet et, surtout, la position qu'il occupe dans le royaume de Danemark.

Hamlet sous le regard des autres

Nous avons constaté que le comportement d'Hamlet se retrouve sous la loupe du jugement du roi. Et ce jugement était en grande partie posé à la lumière des devoirs et responsabilités du futur roi qu'est Hamlet, préoccupations qu'il est peu enclin à considérer

²³ Notre traduction. Harold Bloom, *Hamlet, Poem Unlimited* (À l'avenir : H, PU), New York, Riverhead Books, 2003, p. 7-8.

si l'on tient compte du langage qu'il adopte, qui se rapporte plutôt aux sentiments que provoque en lui le mariage de sa mère et de son oncle. Si Hamlet semble oublier l'avenir qui l'attend en raison de son statut social et des obligations qui y sont liées, il n'en est pas de même des autres personnages. Conséquemment, la scène III de l'acte I vient remettre à l'avant-plan autant le statut d'Hamlet dans cette société du Danemark que les préoccupations des autres personnages quant à ce statut. En effet, une intervention de Laërte démontre qu'Hamlet est coincé dans une position précise. Tout en servant un avertissement à sa sœur à propos d'une relation amoureuse qui pourrait entacher son honneur, Laërte résume parfaitement la situation d'Hamlet :

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 unvalu'd persons do,
 Carve for himself, for on his choice depends
 The safety and health of his 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 main voice of Denmark goes withal²⁴.

Rapport-gratuit.com 
 LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Ici, on comprend bien que les désirs d'Hamlet, ses pensées, sa vie même sont circonscrits par des limites strictes à l'intérieur desquelles il doit évoluer. Dans une société héroïque, comme l'est celle du Danemark à cette époque, « [t]oute question de choix naît à

²⁴ William Shakespeare, TToH, *op. cit.*, I. III. 14-27.

l'intérieur du cadre, le cadre lui-même ne peut donc être choisi²⁵. » Cela signifie que, malgré toutes les possibilités que lui apporte le rôle qu'il a choisi pour lui-même, Hamlet n'est pas libre, ce qui, pourtant, ne l'empêche pas d'agir en faisant abstraction de cet état. Son amour pour Ophélie est sincère et dénué de toute intention politique ou sociale, tout comme l'est, au début de la pièce, la détresse qui ne lui permet pas de penser immédiatement aux obligations auxquelles il doit répondre maintenant que son père est mort.

Or, dans une société où les responsabilités liées à l'ensemble de la population doivent primer sur les désirs personnels, le rôle d'Hamlet revient constamment aux lèvres des personnages de la pièce, mais n'est pas représentatif de celui que veut incarner Hamlet dans le « théâtre qu'est le monde²⁶ ».

Après cette scène où Laërte veut instruire sa sœur sur les devoirs du prince, Polonius vient mettre sa fille en garde contre les jeux de l'amour, venant appuyer les propos tenus un peu plus tôt par Laërte. Ainsi, Ophélie est censée suivre cette ligne directrice qui, loin de s'embarrasser des sentiments amoureux purs, propose une façon de se comporter qui est soumise au devoir et non pas à la volonté.

Ce n'est pas un hasard que l'accent soit mis sur la question du rang social d'Hamlet. Ces scènes installent le contexte dans lequel évolue l'action, mais, surtout, positionnent Hamlet dans une situation précise à l'aide d'un langage tout aussi précis, langage que n'emploie pas Hamlet. En effet, jamais il ne parle de son rang, de ses obligations, du trône

²⁵ Alasdair MacIntyre, *op. cit.*, p. 124.

²⁶ William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, *op. cit.*, II, VII, 138. Traduction : All the world's a stage.

qui se profile à l'horizon. Il détonne ainsi de la quasi-totalité des autres personnages de la pièce qui ont ces préoccupations à l'esprit.

Ces scènes permettent donc de mettre en lumière une division entre Hamlet et les autres ou, en d'autres termes, entre Hamlet et la société dans laquelle il vit, et de constater que le rôle de philosophe qu'il incarne n'est pas celui auquel on s'attend dans cette société.

La culture du royaume du Danemark

La culture du royaume de Danemark n'est pas homogène. Il y existe deux réalités bien différentes dans lesquelles Hamlet ne cadre pas. D'une part, c'est en analysant certains personnages que l'on peut dénoter, dans cette société, la présence indéniable d'une culture héroïque. D'autre part, d'autres personnages ne suivent plus le code d'honneur qui découle de cette culture, mais vivent plutôt sous la coupe d'un roi prêt à utiliser la ruse pour arriver à ses fins et, en se conformant à ce roi, adoptent des comportements qui n'ont rien d'héroïque.

L'élément le plus déterminant pour expliquer la différence d'Hamlet découle directement de cette culture que l'on valorise au royaume du Danemark. Tout d'abord, dès le début de la pièce, on établit le code selon lequel certaines actions sont entreprises :

[...] our last king [...]
 Was [...] by Fortinbras of Norway, [...]
 Dar'd to the combat ; in which our valiant Hamlet [...]
 Did slay this Fortinbras, who by seal'd compact
 Well ratified by law and heraldry
 Did forfeit, with his life, all these his lands
 Which he stood seiz'd of to the conqueror²⁷.

²⁷ William Shakespeare, TToH, *op. cit.*, I. I. 80-89.

C'est donc parce qu'on a suivi le code héroïque que la société du Danemark est ce qu'elle est au moment de l'action de la pièce et, fait non négligeable, le père d'Hamlet fait partie de ceux qui ont façonné cette culture. De surcroît, on remarque que ce code de l'honneur est toujours valorisé et en lui est nourrie la culture de la vengeance, notion qui, comme nous le verrons, sera le point de départ des longs monologues philosophiques d'Hamlet.

L'idée de vengeance se manifeste dans deux scènes. En premier lieu, on sait que le jeune Fortinbras lève, au début de la pièce, une armée pour tenter de reprendre les biens qu'a reçus le père d'Hamlet en tuant Fortinbras. Cette menace est évitée grâce à l'intervention de son oncle, qui rappelle l'entente qui avait été prise avant le duel. Ensuite, c'est par le personnage de Laërte que la culture de la vengeance est valorisée. Ce personnage se montre décidé, coûte que coûte, à venger la mort de son père et, pour ce faire, il va même jusqu'à défier l'autorité du roi. C'est une question d'honneur qui se trouve à la base de tels comportements, mais l'honneur défini par le code de la chevalerie. Ainsi, un personnage a une famille, des amis dont il est responsable, et cette responsabilité amène des devoirs particuliers.

Dans les sociétés héroïques, la vie est le critère de valeur. Si quelqu'un te tue, toi mon frère ou mon ami, je te dois sa mort ; quand j'aurai payé, son frère ou son ami lui devra ma mort. Plus est étendu mon réseau de parents et d'amis, plus j'accepte de responsabilités qui peuvent amener ma mort²⁸.

Avec cette culture apparaissent logiquement des valeurs qui y sont associées. Ce sont les valeurs d'un monde héroïque où sont aussi privilégiés la famille, l'honneur, la mort

²⁸ Alasdair MacIntyre, *op. cit.*, p. 122.

sur le champ de bataille, l'héroïsme et, en particulier, l'action, car « [d]ans une société héroïque, un homme est ce qu'il fait²⁹ ». Dans une telle culture, « [j]uger un homme, c'est [...] juger ses actions³⁰ ».

Il existe une autre conception de la vie au royaume de Danemark qui est incarnée en grande partie par le nouveau roi. En effet, Claudius a pris possession du trône par la ruse et, afin de le conserver, il poursuit dans la même voie en faisant tout en son pouvoir pour détourner de lui les menaces qui pourraient nuire à son règne. Parfois, il peut sembler contradictoire, mais, en analysant ses actions avec un certain recul, nul doute qu'un but précis est à la source de toutes ses décisions.

Par exemple, au début de la pièce, la présence d'Hamlet lui est souhaitable. C'est ainsi qu'il s'adresse à son neveu : « For your intent / In going back to school in Wittenberg / It is most retrograde to our desire, / And we beseech you, bend you to remain / Here in the cheer and comfort of our eye, / Our chiefest courtier, cousin, and our son³¹. » Pourtant, lorsqu'il se rend compte qu'Hamlet pourrait constituer une menace pour son règne, son discours n'est plus le même : « Delay it not, I'll have him hence tonight / Away, [...] / And, England, if my love thou hold'st at aught, [...] / thou mayst not coldly set / Our sovereign process, which imports at full, [...] / The present death of Hamlet³². » Tout dépendant des avantages que peut retirer le roi ou des désavantages qu'une situation peut lui apporter, son opinion change. Et s'il préfère qu'Hamlet soit assassiné à l'extérieur du

²⁹ *Ibid.*, p. 120.

³⁰ *Ibid.*, p. 120.

³¹ William Shakespeare, TToH, *op. cit.*, I. II. 112-117.

³² *Ibid.*, IV. III. 50-60.

Danemark, c'est parce que, dans son pays, le prince est aimé par la population, que sa réputation est excellente, ce qu'avoue le roi lui-même :

[...] The other motive,
 Why to a public count I might not go,
 Is the great love the general gender bear him,
 Who, dipping all his faults in their affection,
 Would, like the spring that turneth wood to stone,
 Converts his gyves to graces : so that my arrows,
 Too slightly timber'd for so loud a wind,
 Would have reverted to my bow again,
 But not where I have aim'd them³³.

Il est donc évident que le roi analyse toutes les situations et qu'il prend les meilleures décisions selon les contextes qui se présentent devant lui. Dans ce cas-ci, il comprend bien qu'il ne peut rivaliser avec l'opinion du peuple, qu'au contraire il doit la considérer avec attention pour exercer son pouvoir avec plus de facilité. Il se montre calculateur, et c'est sous ce regard qu'il est possible de conférer un sens aux paroles contradictoires qu'il prononce. Pour lui, le rôle du roi machiavélique est celui qu'il doit jouer pour demeurer au pouvoir.

Ce comportement consistant à sauver les apparences a une influence sur les sujets du roi qui adoptent eux aussi la ruse afin de conserver une bonne image vis-à-vis de lui. C'est le cas entre autres de Rosencrantz et Guildenstern qui, pour sonder Hamlet, tentent de lui soutirer des informations afin de les divulguer au roi. Ainsi, ils espèrent rester dans ses bonnes grâces et, conséquemment, obtenir des faveurs quelconques. C'est dans tout ce contexte que se trouve Hamlet, lui qui ne se reconnaît ni dans les caractéristiques d'une

³³ *Ibid.*, IV. VII. 16-24.

culture héroïque ni dans les jeux de coulisse où la ruse est nécessaire pour profiter du pouvoir.

Hamlet, l'homme d'Athènes

Les lois de la chevalerie sont toujours appliquées au royaume du Danemark et elles sont toujours perçues de façon positive. D'ailleurs, Laërte est un personnage qu'on ne cesse d'encenser tout au long de la pièce et, souvent, c'est Hamlet lui-même qui le fait. Laërte est décrit par Hamlet ainsi : « [...] a soul of great artifice, and his infusion of such dearth and rareness as, to make true diction of him, his semblable is his mirror [...] ³⁴ ».

Hamlet réagit sensiblement de la même façon quand arrive l'armée de Fortinbras, devant laquelle il semble être en admiration : « Witness this army of such mass and charge / Led by a delicate and tender prince, / Whose spirit, with divine ambition puff'd, / Makes mouths at the invisible event, / Exposing what is mortal, and unsure, / To all that fortune, death, and danger dare, / Even for an eggshell³⁵. » Hamlet se montre donc positif envers cette culture dans laquelle il a grandi, mais dans laquelle il ne se reconnaît pas et dont il ne peut suivre les lois. Le comportement héroïque n'est pas seulement perçu de façon avantageuse, mais constitue également un mode de vie dans cette société. Le même constat s'applique devant l'attitude rusée du roi.

C'est en établissant une comparaison entre Hamlet et les autres personnages que la conception élaborée par Alasdair MacIntyre dans son essai *Après la vertu* prend tout son

³⁴ *Ibid.*, V. II. 100-102.

³⁵ *Ibid.*, IV. IV. 46-52.

sens. À l'aide de cette conception, nous pourrions constater que certaines valeurs apparaissent à une époque et disparaissent à une autre, et là se trouve la clé qui donne accès à la différence d'Hamlet. Mais, pourrait-on objecter, Hamlet fait partie de cette société du Danemark autant que les autres personnages, car il y a grandi. En quoi pourrait-il donc être si différent ? Or, un point important le différencie des autres : Hamlet a quitté le Danemark pour étudier à l'Université de Wittenberg, là où il a été en contact avec toute la philosophie athénienne, ce qui a eu une influence marquée sur son identité, sur la façon dont il se perçoit. Pour MacIntyre, la conception des vertus de l'homme athénien « lui fournit des critères par lesquels il peut remettre en question la vie de sa propre communauté et se demander si telle pratique ou politique est juste³⁶ ». Or, à cette époque au Danemark, les gens n'en sont pas rendus là :

Il manque à celui-ci (le soi de l'âge héroïque) ce que certains moralistes modernes voient comme la caractéristique essentielle du soi humain : la capacité de se détacher d'un point de vue particulier, de prendre du recul, d'envisager et de juger ce point de vue de l'extérieur. Dans la société héroïque, il n'y a pas « d'extérieur » à part celui de l'étranger. L'homme qui voudrait se dégager de la position qu'il occupe voudrait se faire disparaître³⁷.

Contrairement à son entourage, Hamlet peut observer sa société de l'extérieur, et c'est avec ce regard de philosophe qu'il peut déterminer ce qui, selon lui, est juste ou non. Il est en mesure de prendre du recul et de juger les événements d'une façon bien personnelle, ce que ne peuvent faire les autres personnages.

³⁶ Alasdair MacIntyre, *op. cit.*, p. 131.

³⁷ *Ibid.*, p. 124.

Si Hamlet est en effet plus intelligent que n'importe quel autre personnage shakespearien, comme Bloom le répète incessamment dans son livre, son intelligence doit découler de sa remarquable capacité de prendre du recul par rapport aux vertus de sa communauté et de les regarder de l'extérieur, quelque chose que le fantôme, Laërte et Fortinbras sont incapables de faire³⁸.

Cet atout qu'il possède lui permet de saisir le fonctionnement politique et social du royaume de Danemark, mais il est indéniable qu'il n'est pas prêt à s'y conformer.

Hamlet se perçoit comme un philosophe, il tient à ce rôle qui donne un sens à sa vie. Il est un penseur, et ce n'est pas un hasard si, durant toute la pièce, il profite de ses moments de solitude ou de la présence d'Horatio afin de réfléchir à ce qui lui arrive.

L'identité d'Hamlet est liée à son désir de philosopher et à la raison et non à celui de guerroyer pour l'honneur, commun au jeune Fortinbras et à Laërte, ni à celui de régner à tout prix ni d'utiliser sciemment la ruse, comme c'est le cas pour le roi. Les valeurs préconisées par ces personnages ne sont pas les mêmes que celles qu'a adoptées Hamlet afin de le guider vers le bonheur.

Conséquemment, les atteintes à ce qui forme l'identité d'Hamlet sont subtiles, mais s'accumulent de plus en plus. Pourtant, pour qu'Hamlet perde le sens de son identité, un événement majeur, susceptible de le déstabiliser au point de perdre sa capacité d'agir, est nécessaire, et cet événement survient dès la scène V de l'acte I.

³⁸ Notre traduction. Mustapha Fahmi, SPW, *op. cit.*, p. 22.

La désorientation

Il existe deux Hamlet dans la pièce : celui avant sa rencontre avec le spectre et celui après. Le premier est un personnage aux prises avec de sombres pensées certes, mais toujours en mesure de défendre son identité et les vertus qui la soutiennent : le choix de la réflexion, la raison, l'honnêteté, la fidélité, la justice, la mesure. Le second en est un qui a perdu ses repères et qui ne sait plus comment agir devant un choix. Et ce choix, il est de taille. C'est lorsqu'il se trouve en présence du spectre de son père qu'Hamlet est soumis à une dure épreuve, car en plus de savoir que son père a été tué par Claudius, le spectre lui demande de le venger, ce qui constitue pour Hamlet l'ultime non-reconnaissance de son identité et du rôle qu'il incarne.

En effet, le père qui a vécu sa vie selon le code d'honneur héroïque intime au fils de faire de même en se pliant à la culture de vengeance que demande ce code. Pourtant, nous l'avons dit, Hamlet, quoiqu'il ait grandi dans un tel contexte, n'adopte pas les valeurs qui viennent avec lui et, s'il peut juger sa société de l'extérieur, il en est tout de même un produit, et ce fait pèse lourd sur sa conscience. En d'autres termes, Hamlet est sorti de sa société, mais son éducation et les valeurs liées à sa société l'influencent toujours et continuent d'exercer une pression sur lui.

Si l'on tient compte des nombreuses hésitations qui le tenaillent à la suite de la demande du fantôme de son père, il est évident qu'il n'est pas disposé à le venger rapidement. Pourtant, « [d]ans le Danemark pré-chrétien, la vengeance n'était pas une

violation d'une loi morale ou religieuse, mais une obligation filiale³⁹ ». Laërte n'a aucune difficulté à suivre cette voie. Il le prouve lorsque son propre père est tué.

À la lumière de ces constatations, nul n'est surpris d'observer un changement chez Hamlet dès qu'il sait ce qui a causé la mort de son père. Jusqu'à ce moment, Hamlet avait été capable de contrer cette pression et d'éviter la crise d'identité, mais, avec la demande de son père, tel n'est plus le cas. Hamlet est désorienté et ne sait plus comment agir. Et ce constat est vérifiable non seulement dans tous les gestes que commet Hamlet par la suite, mais aussi dans les réactions qu'ils provoquent chez les autres personnages. C'est à partir d'ici qu'il sera pertinent d'analyser la pièce en profondeur afin de suivre pas à pas l'évolution d'Hamlet, ceci dans le but de faire ressortir chaque situation qui prouve qu'une désorientation affecte le héros de la pièce.

Les premiers signes de la désorientation

Dès que le fantôme apparaît à Hamlet et qu'il introduit le sujet dont il veut parler plus en profondeur, le prince est déjà prêt à délaissé son rôle de philosophe pour emprunter celui du héros : « Hâte-toi de m'instruire, dit-il au spectre, que d'une aile aussi vive / Que la méditation, ou les pensées d'amour, / Je puisse voler à ma vengeance⁴⁰. » Non seulement veut-il agir selon un nouveau rôle, mais il est même enclin, à la suite de la demande de son père, à renier ses vertus : « I'll wipe away all trivial fond records, / All saws of book, all

³⁹ Notre traduction. Stephen Greenblatt, « Introduction to Hamlet », *The Norton Shakespeare*, (À l'avenir : ITH, TNS), New York, Norton & Company, Inc., 1997, p. 289.

⁴⁰ *Ibid.*, I. IV. 29-31. Traduction : Haste me to know't, that I with wings as swift / As meditation, or the thoughts of love, / May sweep to my revenge.

forms, all pressures past, / That youth and observation copied there, / And thy commandment all alone shall live, / Within the book and volume of my brain, / Unmix'd with baser matter⁴¹. »

Ce qu'Hamlet définit comme étant « tout sujet plus frivole (baser matter) » et qu'il « effacera » est ce qui est à la base de son identité : la réflexion philosophique. À ce moment-ci de la pièce, Hamlet est déjà en contradiction avec ses propres valeurs. D'abord, son père ne reconnaît pas son identité, et Hamlet, plutôt que de se questionner sur la signification réelle de la demande de vengeance, semble déjà prêt à la satisfaire. Hamlet perd son orientation éthique, car il est immédiatement influencé par la culture dans laquelle il a grandi. Alasdair MacIntyre décrit bien comment s'actualisent les relations dans une société héroïque et nous aide à comprendre dans quel dilemme se trouve Hamlet :

Tout individu a un rôle et un statut donnés au sein d'un système de rôles et de statuts bien définis et hautement déterminés. Les structures capitales sont celles de la parenté et du foyer. Dans une telle société, un homme sait qui il est lorsqu'il connaît son rôle dans ces structures, et sachant cela, il sait aussi ce qu'il doit et ce qui lui est dû par le détenteur de chaque autre rôle⁴².

Le problème, ici, est qu'Hamlet n'est pas adapté à cette société et ne peut donc pas jouer un autre rôle que celui du philosophe. Certes, il sait très bien comment elle fonctionne, mais jusqu'alors, il n'avait pas eu (du moins pas à ce point) à se positionner dans cette structure héroïque, à se préoccuper de ce qui lui était dû ou de ce qu'il devait faire dans une situation de conflits propres à sa société. Son père a changé la donne. Hamlet

⁴¹ *Ibid.*, I. IV. 99-104.

⁴² Alasdair MacIntyre, *op. cit.*, p. 120.

aimerait bien respecter le rôle qu'on lui demande d'incarner, si bien que son premier réflexe est de renier son identité.

De son côté, le père, tout à fait adapté à sa société, exige du fils une action contraire à ses principes. Les valeurs que préconise Hamlet semblent bien loin dans les préoccupations du spectre, tout autant que son bonheur : « [...] dans l'acte I, il ne se sent pas concerné par le bien-être de son fils, mais est plutôt alarmé par la condition psychique de Gertrude. Le prince, selon le fantôme, est une épée de la vengeance, rien de plus, rien de moins⁴³. »

On peut imaginer à quel point les opinions et les demandes d'un père peuvent avoir un impact sur le fils, d'autant plus dans le cas d'Hamlet, qui semble avoir un immense respect pour son aïeul, si l'on tient compte de la comparaison (citée plus haut) qu'il fait entre son oncle et son père. Les preuves de l'affection d'Hamlet envers ce dernier ne manquent pas. C'est pourquoi la demande qui lui est faite est si lourde de sens, c'est pourquoi Hamlet craque, ne pouvant plus respecter sa propre orientation éthique et le rôle qui lui correspond. D'ailleurs, il se montrait déjà ébranlé par ce qu'il découvrait sur sa mère, qui était rapidement tombée dans les bras du nouveau roi. Il était déjà fragile, lui qui pensait au suicide bien avant sa rencontre avec le spectre. Néanmoins, son identité n'était pas encore touchée au point de le faire basculer vers la crise identitaire. Or, la demande de son père est trop importante, trop significative, pour qu'il puisse résister : « [...] nous sommes sujets à la crise d'identité non pas tant quand les autres questionnent qui nous sommes réellement que lorsqu'ils questionnent ce que nous voulons devenir, ou le rôle que

⁴³ Notre traduction. Harold Bloom, H, PU, *op. cit.*, p. 132-133.

nous nous efforçons de jouer dans le théâtre de la vie⁴⁴. » C'est exactement ce que fait le père d'Hamlet : il ne reconnaît pas le rôle que joue son fils et le pousse ainsi à s'éloigner de son orientation éthique. Qu'Hamlet veuille subitement renier ses valeurs pour adopter celles de son père constitue une preuve flagrante de sa désorientation, qui ne fera que s'amplifier au fil des événements qui suivront.

Les conséquences de la désorientation chez Hamlet

Lorsque Hamlet, après la rencontre avec le spectre, revient vers Horatio et les gardes, il n'est plus le même : il ne sait plus comment agir. Celui qui, selon le roi, « est sans méfiance, / Très généreux, et incapable de rien manigancer⁴⁵ », hésite à accorder sa confiance à ses vis-à-vis. Lorsque Horatio lui demande des nouvelles de ce qui s'est passé avec le spectre, Hamlet rétorque : « No, you'll reveal it⁴⁶. » Qu'il se montre méfiant envers les autres tout juste après avoir su que son père eut été tué par son oncle est compréhensible. Mais il est évident qu'un changement s'est opéré chez Hamlet. Lui qui était sans méfiance se met tout à coup à douter de tout le monde : « There's never a villain dwelling in all Denmark / But he's an arrant knave⁴⁷. » Et qu'Horatio ait à répliquer : « There needs no ghost, [...] come from the grave / To tell us this⁴⁸ », montre bien qu'Hamlet n'était pas encore prêt à admettre cette réalité, qu'effectivement il ne se méfiait

⁴⁴ Notre traduction. Mustapha Fahmi, TPoP, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁵ William Shakespeare, TToH, *op. cit.*, IV. VII. 133-134. Traduction : remiss, / Most generous, and free from all contriving.

⁴⁶ *Ibid.*, I. V. 119.

⁴⁷ *Ibid.*, I. V. 123-124.

⁴⁸ *Ibid.*, I. V. 125-126.

pas des gens, qu'il croyait honnêtes. Cette constatation a des répercussions à tous les niveaux, entre autres, sur ses valeurs. C'est pourquoi la confiance s'est transformée en méfiance. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il a besoin de faire jurer Horatio et les gardes (sur son épée de surcroît) à plusieurs reprises : il ne croit plus à l'honnêteté des hommes.

En fait, cette valeur est perçue différemment par les autres personnages ou, tout simplement, elle n'en est pas une d'importance dans cette société dans laquelle le roi a lui-même pris possession du trône par la ruse. Pourtant, Hamlet ne fait que prendre conscience de la réalité du monde dans lequel il vit suite à la révélation de son père. C'est à partir de cet instant qu'il deviendra suspicieux et qu'il pourra ainsi découvrir les vraies intentions derrière les gestes commis par les autres personnages et anticiper la suite des événements. C'est ainsi qu'il saura que ses anciens camarades de classe Rosencrantz et Guildenstern ne sont pas si dévoués qu'ils prétendent l'être. C'est aussi de cette façon qu'il pourra comprendre le rôle d'Ophélie en constatant le jeu auquel elle est obligée de s'adonner. Si, à première vue, ce fait peut sembler positif, pour Hamlet, toutefois, la découverte de ce qui se cache derrière le comportement des autres lui est pénible, voire fatale.

La découverte de ce qui constitue le vrai royaume de Danemark

Dans un état de confusion, Hamlet change peu à peu et les pensées sombres qu'il avait déjà deviennent de plus en plus intenses. C'est d'ailleurs le cas lorsqu'il rencontre Polonius. Ayant constaté la façon dont fonctionne sa société, il voit maintenant clair en elle

et en ses gens. C'est pourquoi il compare Polonius à « un maquereau⁴⁹ », lui qui protège sa fille en lui disant de se méfier des sentiments d'Hamlet et de ce qui pourrait en découler. En fait, Polonius est certain d'agir de la bonne façon en se préoccupant plus de l'honneur que sa fille pourrait perdre en côtoyant Hamlet que de l'amour qui les unit. Ainsi, il montre qu'il est adapté à sa société. En effet, c'est son rôle de mettre en garde Ophélie. Or, l'intervention de Polonius est perçue de façon fort négative par Hamlet, qui a perdu ses repères au point de vouloir délaissier radicalement le rôle qu'il avait choisi. Il souhaite être « à l'abri de l'air⁵⁰ », « [d]ans [sa] tombe⁵¹ », et lorsque Polonius veut « prend[re] [très humblement] congé de [lui]⁵² », Hamlet rétorque qu'il ne peut « rien [lui] prendre dont [il] soi[t] plus désireux de [se] séparer, à part [sa] vie [...]»⁵³, ce qui montre bien dans quel état de désespoir il se trouve.

Certes, au début de la pièce, Hamlet avait déjà ce genre de pensées, mais un doute sur son identité est venu amplifier son état suicidaire. Il ne peut plus voir le monde comme avant ; il le voit plutôt dans toute sa réalité : les gens n'agissent pas selon leurs sentiments, mais se conforment au fonctionnement de la société dans laquelle ils vivent.

En somme, nous pourrions dire que la crise intérieure que vit Hamlet lui est utile, dans le sens où elle lui permet de comprendre le monde qui l'entoure, bien que ce soit pour lui une énorme déception. S'il était resté à l'université, en Allemagne, les chances auraient été moins élevées que l'on porte si souvent atteinte à son identité, mais, dans ce contexte

⁴⁹ *Ibid.*, II. II. 172. Traduction : a fishmonger.

⁵⁰ *Ibid.*, II. II. 202. Traduction : out of the air

⁵¹ *Ibid.*, II. II. 203. Traduction : [i]nto [his] grave.

⁵² *Ibid.*, II. II. 209-210. Traduction : [most humbly] take my leave of you.

⁵³ *Ibid.*, II. II. 211-213. Traduction : take from me anything that I will not more willingly part withal, except my life [...].

culturel, tout est en place pour que non seulement la crise survienne, mais qu'en plus elle prenne de l'ampleur face aux découvertes qu'il ne cesse de faire avec le regard nouveau qu'il pose sur le monde.

Hamlet et l'amitié

Dans toute la pièce, seul Horatio demeure le même pour Hamlet. Leur relation ne change pas. Au début, Hamlet lui dit : « [...] my good friend, I'll change that name with you⁵⁴. » Et plus tard, la perception d'Hamlet demeure la même. Il avoue à Horatio les raisons pour lesquelles il le tient en si haute estime. Ce faisant, il en dit long sur la personnalité de son vis-à-vis : « 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 suffering all that suffers nothing / A man that Fortune's buffets and rewards / Hast ta'en with equal thanks [...]»⁵⁵ » Cette opinion qu'Hamlet révèle avec sincérité détonne de celles qu'il expose à propos des autres personnages de la pièce, et Horatio restera le seul personnage de qui le prince conservera la même.

En fait, Horatio est énigmatique ; il se démarque de plusieurs façons. Harold Bloom le décrit ainsi : « Tout ce que l'on sait d'Horatio est que Claudius n'essaie même pas de le soudoyer, ce qui le rend unique à Elsimore⁵⁶. » Bloom, sans toutefois approfondir sa pensée, touche à un point important. Pour notre part, nous considérons que l'unicité d'Horatio tient de l'idée selon laquelle il semble tout aussi bien s'adapter à sa société qu'à

⁵⁴ *Ibid.*, I. II. 163.

⁵⁵ *Ibid.*, III. II. 59-64.

⁵⁶ Notre traduction. Harold Bloom, H, PU, *op. cit.*, p. 15.

celle où il est allé étudier, car en effet, il a lui aussi fréquenté l'université de Wittenberg. Donc, il partage avec Hamlet certaines vertus et, contrairement aux autres personnages de la pièce, il sait reconnaître l'identité de son ami.

Par contre, il sait tout autant s'adapter à la société du Danemark, si l'on tient compte du fait que, tout au long de la pièce, il n'est jamais en position de doute ou de faiblesse. Il semble évoluer avec aisance dans cette société héroïque, sachant pertinemment comment elle fonctionne, comment elle est dirigée et de quel type de personnes elle est constituée. Nous avons d'ailleurs soulevé ce dernier point plus haut à l'aide d'un extrait révélateur qui montrait clairement la différence entre les deux amis. Horatio paraît plus conscient de l'époque dans laquelle il vit, est moins surpris qu'Hamlet par la révélation du spectre. Pourtant, Harold Bloom décrit ainsi les deux personnages : « Hamlet est si varié qu'il a toutes les qualités, alors qu'Horatio, terne, n'en a aucune qu'on puisse aisément remarquer⁵⁷. » Considérant ce que nous venons d'exprimer, ce serait un euphémisme de dire que nous sommes en désaccord avec l'affirmation de Bloom. Horatio paraît moins flamboyant justement parce qu'il est parfaitement adapté non seulement à sa société, mais aussi à Hamlet. Il n'est jamais déstabilisé devant les événements. Ce n'est pas une coïncidence si, à la fin de la pièce, il est encore en plein contrôle de la situation. Horatio n'est jamais tombé dans le piège de la tromperie, il est resté fidèle à Hamlet, tout en s'étant adapté à sa société. Il n'est donc pas étonnant que le prince lui ait fait confiance, malgré les doutes qui l'ont assailli dès qu'il a entendu la sombre histoire du spectre.

⁵⁷ Notre traduction. *Ibid.*, p. 15.

La situation est bien différente avec deux camarades de classe d'Hamlet : Rosencrantz et Guildenstern. Leur présence au royaume de Danemark est pour lui source de questionnement. En effet, ils ont été mandés par le roi afin de surveiller Hamlet qui, déjà méfiant, ne peut que percevoir leurs réelles intentions. Pourtant, il tente d'obtenir d'eux la vérité en leur demandant d'être « francs avec [lui]⁵⁸ ». Devant leur hésitation, il insiste : « [...] if you love me, hold not off⁵⁹. » Ils abdiquent par la suite, mais, pour Hamlet, c'est déjà trop tard. Leur hésitation est pour lui la preuve qu'il ne peut leur faire confiance, et ses soupçons ne font qu'augmenter. La crise qui l'affecte influence son comportement et le rend sensible à toute trahison probable. C'est lorsqu'il compare la difficulté entre jouer de la flûte à celle de le manipuler qu'il expose clairement sa pensée :

Why, look you now, how unworthy a thing you make of me ! You would play upon me, you would seem to know my stops, you would pluck out the heart of my mystery, you would sound me from my lowest note to the top of my compass ; and there is much music, excellent voice in this little organ, yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe⁶⁰ ?

À partir de ce moment, Hamlet se méfiera encore plus de ses anciens camarades, et lorsqu'ils seront chargés de l'emmener en Angleterre, ils ne pourront se douter qu'Hamlet n'est plus cet homme sans méfiance, incapable de rien manigancer, qu'il joue un nouveau rôle qui lui permet d'agir bien différemment que d'habitude. Et c'est à leurs dépens que Rosencrantz et Guildenstern l'apprendront.

⁵⁸ William Shakespeare, TToH, *op. cit.*, II. II. 241-242. Traduction : deal justly with me.

⁵⁹ *Ibid.*, II. II. 255-256.

⁶⁰ *Ibid.*, III. II. 341-348.

Donc, la méfiance que montre Hamlet depuis qu'il sait comment son père est mort l'aide à percevoir son entourage sous un éclairage nouveau. Et cette méfiance est directement liée au fait que, depuis l'arrivée du nouveau roi, il observe des changements chez la plupart des personnages. Cependant, Horatio, lui, n'éveille pas les soupçons d'Hamlet, car il demeure le même bon vieil ami qu'il a toujours été.

Hamlet et l'amour

Plusieurs critiques ont abordé la relation entre Hamlet et Ophélie. Certains d'entre eux ont porté de lourds jugements sur la capacité à aimer du prince, sur la profondeur de ses sentiments et sur l'impact de ses gestes et de ses paroles sur la santé psychologique de la jeune femme. Par exemple, Stephen Greenblatt écrit qu'Ophélie craque en raison de « la répulsion misogyne d'Hamlet⁶¹ » ; Harold Bloom, quant à lui, avance « qu'Hamlet joue un rôle, et [qu']Ophélie est déjà la première victime de sa dissimulation⁶² ». Il insiste en affirmant qu'« en fait, [Hamlet] tue Ophélie, et la mène vers la route du suicide⁶³ ». Il persiste et signe en condamnant le comportement du prince envers Ophélie : « Hamlet est monstrueux de la tourmenter jusqu'à ce qu'elle devienne folle. [...] Malgré sa passion dans le cimetière, nous avons toutes les raisons de douter de sa capacité à aimer qui que ce soit, même Ophélie⁶⁴. »

⁶¹ Notre traduction. Stephen Greenblatt, *ITH, TNS*, *op. cit.*, p. 293.

⁶² Notre traduction. Harold Bloom, *H, PU*, *op. cit.*, p. 38.

⁶³ Notre traduction. *Ibid.*, p. 41.

⁶⁴ Notre traduction. *Ibid.*, p. 48.

Ces jugements de valeur ne nous aident pas à cerner Hamlet et constituent un piège dans lequel se précipitent plusieurs critiques lorsqu'ils analysent cette pièce d'une profondeur inouïe. Les jugements ne nous sont utiles en rien, car « un homme peut changer son opinion concernant ce drame une fois tous les dix ans [...] ; ce serait dans la plupart des cas un signe d'une culture et d'une maturité intellectuelle plus élevées⁶⁵. » Il est donc nécessaire de rester près du texte et de le laisser parler.

Certes, Bloom amène un bon point en déclarant qu'Hamlet joue un rôle. Cependant, il faut noter qu'il ne le fait pas sans raison. Doutant de tout le monde, Hamlet mesure le degré de sincérité de son amoureuse, ce qu'il n'aurait jamais pensé à faire auparavant, lui qui se sent trahi par des personnes en qui, normalement, il devrait avoir confiance, comme sa mère, son oncle et certains camarades. Ces critiques passent sous silence ce fait primordial qui explique l'attitude d'Hamlet. Le prince a remarqué le jeu auquel se livre son entourage. Il a mis à jour les véritables intentions de Rosencrantz et Guildenstern ainsi que celles de Polonius, qui a rappelé à sa fille son devoir de préserver son honneur. Si Hamlet se montre erratique devant Ophélie, c'est qu'il comprend que, sous l'influence de son père, elle a elle aussi décidé de ruser pour tenter de le sonder, qu'elle n'est pas honnête envers lui.

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 wantonness your ignorance. Go to. I'll no more on't. It hath made me mad. I say we will have no more marriage⁶⁶.

⁶⁵ Notre traduction. D. J. Snider, « Hamlet », *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 7 (1), University Park, Penn State University Press, 1873, p. 72.

⁶⁶ William Shakespeare, TToH, *op. cit.*, III. I. 141-146.

La capacité d'aimer d'Hamlet n'est pas en cause dans ce passage. On peut aisément comprendre qu'il est déçu du jeu auquel se livre Ophélie. Ne lui avait-il pas écrit, dans une lettre :

*Doubt thou the stars are fire,
Doubt that the sun doth move,
Doubt truth to be a liar,
But never doubt I love.
O dear Ophelia, I am ill at these numbers, I have not art to reckon my groans.
But that I love thee best. O most best, believe it. Adieu.
Thine evermore, most dear lady, whilst this machine is to him⁶⁷ ?*

L'amour d'Hamlet pour Ophélie était donc bien réel, mais il est douteux d'affirmer qu'il est « monstrueux » et qu'elle est une « victime ». Certes, Ophélie ne peut être jugée, elle non plus, car elle suit les convenances et vertus de sa société. Cependant, la découverte d'Hamlet sur ces vertus contraires aux siennes le pousse dans ses derniers retranchements. Pour le prince, Ophélie est malhonnête parce qu'elle participe au jeu dans lequel la guide son père. Polonius a bel et bien raison : Hamlet est amoureux de sa fille. En revanche, le sentiment amoureux qu'éprouve le prince n'est pas la cause de son comportement erratique, celui qui fait croire à son entourage qu'il est fou. Cependant, la déception qu'il a ressentie est venue amplifier la désorientation qui l'affecte face à son identité, provoquant chez lui des réactions qui n'ont aucun sens pour les autres personnages.

⁶⁷ *Ibid.*, II. II. 115-122.

La folie d'Hamlet

Les passages précédents nous amènent tout naturellement à aborder un sujet qui a intéressé plusieurs critiques : la folie d'Hamlet. Dans la pièce, plusieurs personnages sont persuadés qu'Hamlet est fou ; d'abord Polonius, au moment où Ophélie lui raconte la visite que lui a rendue le prince :

He took me by the wrist, and held me hard,
 Then goes he to the length of all his arm,
 And with his other hand thus o'er his brow,
 He falls to such perusal of my face
 As a would draw it. Long stay'd he so ;
 At last, a little shaking of mine arm,
 And thrice his head thus waving up and down,
 He raid's a sigh so piteous and profound
 As it did seem to shatter all his bulk,
 And end his being. That done, he lets me go,
 And with his head over his shoulder turn'd
 He seem'd to find his way without his eyes,
 For out adooors he went without their helps,
 And to the last bended their light on me⁶⁸.

À la lecture de ce passage, on peut affirmer sans se tromper qu'Ophélie est quelque peu surprise par l'attitude d'Hamlet. Ce semble être le cas pour Polonius également, lorsque, plus loin, après que sa fille lui eut dit qu'elle a « repoussé [l]es lettres [d'Hamlet] et lui [a] refusé tout accès auprès [d'elle] »⁶⁹ il répond : « That hath made him mad⁷⁰. » Par la suite, Polonius va raconter cet épisode au roi et à la reine, eux qui sont déjà conscients qu'Hamlet a changé. C'est ainsi que le roi décrit son neveu devant Rosencrantz et

⁶⁸ *Ibid.*, II. I. 86-99.

⁶⁹ *Ibid.*, II. I. 108-109. Traduction : I did repel his letters and denied / His access to me.

⁷⁰ *Ibid.*, II. I. 109.

Guildestern : « Something have you heard / Of Hamlet's transformation : so I call it, / Sith not th' exterior nor the inward man / Resembles that it was⁷¹. »

La folie d'Hamlet est un thème qui se concrétise au fil de la pièce et qui, de ce fait, a laissé perplexes plusieurs critiques. Hamlet feint-il la folie et, si oui, pourquoi ? Quelles sont ses intentions en agissant ainsi ? Par exemple, selon Northrop Frye : « Après qu'Hamlet a appris la vérité à propos de la manière dont Claudius est devenu roi, il dissimule ses sentiments sous le déguisement de la folie [...]»⁷². De son côté, Jan Kott revient sur l'acte III de la scène I, où Hamlet rencontre Ophélie : « Le cri dramatique de Hamlet : "Va au couvent !" ne s'adresse pas seulement à Ophélie ; il est destiné tout autant à tous ceux qui épient les amants. Pour eux, il doit être la confirmation de la folie qu'il simule⁷³. » Harold Bloom, lui, propose un autre point de vue : « [...] je ne crois pas en sa folie, le tempérament facétieux d'un grand ironique⁷⁴. »

Dans ce cas précis, nous sommes en accord avec le fondement de la pensée de Bloom, car nous ne croyons pas, nous non plus, qu'Hamlet soit fou. Mais contrairement à Bloom, qui veut seulement signifier qu'Hamlet joue un rôle de façon consciente et étudiée, nous ne pensons pas que ce soit le cas. Hamlet n'est certes pas fou, mais il ne simule pas plus la folie, et s'il donne l'impression de jouer un rôle, il ne s'agit là, justement, que d'une impression. Nous pensons, encore une fois, que la perte de repères du prince en ce qui concerne son identité est la source même de son comportement qui, aux yeux des autres personnages de la pièce, ne peut qu'être expliqué par la folie en raison de leur incapacité à

⁷¹ *Ibid.*, II. II. 4-7.

⁷² Notre traduction. Northrop Frye, *On Shakespeare*, Markham, Fitzhenry & Whiteside, 1986, p. 91.

⁷³ Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2006, p. 74.

⁷⁴ Notre traduction. Harold Bloom, H, PU, *op. cit.*, p. 147.

comprendre ce qui se passe réellement en lui. De leur côté, certains critiques ignorent tout autant l'aspect identitaire lorsqu'ils avancent qu'il feint la folie, car la désorientation d'Hamlet est indubitablement réelle.

Les questionnements d'Hamlet

Il y a fort à parier que l'entourage d'Hamlet croirait tout autant à sa folie s'il était témoin des soliloques du prince, car la nature de ses réflexions n'a rien à voir avec les considérations propres à la culture héroïque. En philosopant, en se comparant avec ceux qui sont adaptés à leur culture, Hamlet se démarque encore et serait probablement qualifié d'étrange, sinon de fou, par les autres personnages de la pièce. L'ampleur de ses réflexions, la profondeur de ses pensées montrent à quel point Hamlet se différencie des autres et à quel point ses questionnements sont liés à son identité. En effet, Hamlet ne cesse de réfléchir, de s'interroger sur son comportement.

De plus, ses longues réflexions, semble-t-il, le rendent passif devant la tâche à accomplir : venger son père. À la scène IV de l'acte IV, il est aux prises avec sa conscience lorsqu'il compare son attitude avec celle de l'armée de Fortinbras, qui est prête à se battre pour conquérir « un petit bout de terre » :

How all occasions do inform against me,
 And spur my dull revenge ! What is a man,
 If his chief good and market of his time
 Be but to sleep and feed ? A beast, no more.
 Sure, he that made us with such large discourse,
 Looking before and after, gave us not

That capability and god-like reason
 To fust in us unus'd. Now whether it be
 Bestial oblivion, or some craven scruple
 Of thinking too precisely on th'event
 A thought which, quarter'd, hath but one part wisdom,
 And ever three parts coward, I do not know
 Why yet I live to say "This thing's to do",
 Sith I have cause, and will, and strenght, and means
 To do't. [...] How stand I, then,
 That have a father kill'd, a mother stain'd,
 Excitements of my reason and my blood,
 And let all sleep, while to my shame I see
 The imminent death of twenty thousand men,
 That, for a fantasy and trick of fame,
 Go to their graves like beds [...] ⁷⁵

Le fait même qu'il puisse se questionner sur son inertie en sachant ce que l'armée du fils Fortinbras s'apprête à faire en dit long sur lui, sur l'étendue de ses réflexions. En fait, comme le mentionne Northrop Frye, Hamlet « voit dans Laërte la réflexion de son propre dilemme par rapport aux mots qui remplacent les actions⁷⁶ », un point qui devient extrêmement important pour expliquer les hésitations d'Hamlet. Surtout, on remarque qu'Hamlet est capable de s'analyser lui-même et d'approfondir sa réflexion, au point qu'Harold Bloom pense qu'« il a clairement lu Montaigne⁷⁷ » pour ensuite ajouter : « Peut-être transporte-t-il avec lui les *Essais* quand Polonius l'accoste⁷⁸. » Certes, comme il le fait souvent, Bloom laisse parfois son imagination l'emporter, mais de ces affirmations ressort l'idée selon laquelle Hamlet a une conscience particulièrement aiguisée de lui-même et de ce qu'il vit.

⁷⁵ William Shakespeare, TToH, *op. cit.*, IV. IV. 31-61.

⁷⁶ Notre traduction. Northrop Frye, *op. cit.*, p. 85.

⁷⁷ Notre traduction. Harold Bloom, H, PU, *op. cit.*, p. 119.

⁷⁸ Notre traduction. *Ibid.*, p. 119-120.

De plus, le prince apprend de ses propres questionnements et évolue au fil de la pièce. Il ne se contente pas de réfléchir, mais il devient son propre professeur, en quelque sorte, et apprend de lui-même : « Il n'écoute pas la voix de Dieu, mais plutôt sa propre voix, ce qui augmente sa propre conscience de lui-même⁷⁹ », prétend Bloom en restant plus près de l'analyse textuelle, cette fois. La notion de conscience est importante ici, car Hamlet ne cesse de l'aiguiser au fil des pages, analysant avec de plus en plus d'acuité ce qui se passe en lui et autour de lui. « Tant est merveilleux l'effort de la conscience⁸⁰ ! » lui dirait Montaigne, qui ne pourrait qu'apprécier la capacité d'Hamlet de voir au-delà des réalités tangibles pour errer dans l'abstraction des pensées philosophiques.

C'est d'ailleurs ce qu'il démontre lorsqu'une troupe de théâtre arrive sur les lieux. Survient alors, pour le prince, une autre occasion de se questionner sur son comportement. Le rôle qu'endosse un comédien avec aisance le met en face du malaise que provoque son inaction :

Is it not monstrous that this player here,
 But in a fiction, in a dream of passion,
 Could force his soul so to his own conceit
 That from her working all his visage wann'd.
 Tears in his eyes, distraction in his aspect,
 A broken voice, and his whole function suiting
 With forms to his conceit ? [...] What would he do,
 Had he the motive and the cue for passion
 That I have ? [...] Yet I,
 A dull and muddy-mettled rascal, peak
 Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,
 And can say nothing [...] Am I a coward ?
 Who calls me villain, breaks my pate across,
 Plucks off my beard and blows it in my face,

⁷⁹ Notre traduction. *Ibid.*, p. 96.

⁸⁰ Montaigne, *Essais*, Livre 2, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 37.

Tweaks me by the nose, gives me the lie i'th' throat
 As deep as to the lungs ? Who does me this ?
 Ha ! Swounds, I should take it ; for it cannot be
 But I am pigeon-liver'd and lack gall
 To make oppression bitter, or ere this
 I should a fatted all the region kites
 With this slave's offal⁸¹.

En se comparant à l'homme de théâtre, qui réussit à feindre divers sentiments, Hamlet porte un jugement sur lui-même, comme s'il le faisait à l'égard d'un autre personnage. Dans une culture où les paroles et les pensées sont délaissées au profit de l'action, il a l'extraordinaire capacité de s'analyser lui-même en laissant son esprit vagabonder vers des sujets qui ne pourraient qu'échapper à son entourage, qui ne possède pas l'état de conscience nécessaire pour philosopher de la sorte. Hamlet se démarque donc par la profondeur de ses pensées et par la finesse de sa conscience, qui le mène vers des hauteurs vertigineuses où personne ne peut le rejoindre :

Ce qui importe le plus d'Hamlet est son génie, défini par sa conscience elle-même. Il est conscient que son soi intérieur grandit perpétuellement, et qu'il doit entendre cette conscience qui évolue constamment. Seul l'anéantissement est l'alternative au fait de s'entendre soi-même, car rien d'autre ne peut arrêter le stupéfiant cadeau de la conscience remplie de connaissances d'Hamlet⁸².

Certes, si la conscience d'Hamlet est un cadeau, si Montaigne favorise l'effort de la conscience, on peut cependant douter de son effet positif pour Hamlet, dans des circonstances où son rôle fait l'objet de critiques de la part de son entourage. Dans ces conditions, la pensée philosophique pousse Hamlet vers

⁸¹ William Shakespeare, TToH, *op. cit.*, II. II. 478-507.

⁸² Notre traduction. Harold Bloom, H, PU, *op. cit.*, p. 120.

des zones sombres de son esprit, alors que des failles apparaissent dans le bloc monolithique que constitue sa forte identité.

C'est dans la scène I de l'acte III qu'Hamlet révèle l'ampleur de sa désorientation :

To be, or not to be, that is the question.
 Whether 'tis nobler in mind to suffer
 The slings and arrows of outrageous fortune,
 Or to take arms against a sea of troubles,
 And, by opposing, end them. To die, to sleep,
 No more, and by a sleep to say we end
 The heartache, and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to ; 'tis a consummation
 Devoutly to be wish'd. To die, to sleep,
 To sleep, perchance to dream, ay, there's the rub.
 For in that sleep of death what dreams may come,
 When we have shuffled off this mortal coil,
 Must give us pause. There's the respect
 That makes calamity of so long life.
 For who would bear the whips and scorns of time,
 Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely.
 The pangs of despis'd love, the law's delay,
 The insolence of office, and the spurns
 That patient merit of th'unworthy takes,
 When he himself might his quietus make
 With a bare bodkin ? Who would fardels bear,
 To grunt and sweat under a weary life,
 But that the dread of something after death,
 The undiscover'd country, from whose bourn
 No traveller returns, puzzles the will,
 And makes us rather bear those ills we have
 Than fly to others that we know not of ?
 Thus conscience does make cowards of us all,
 And thus the native hue of resolution
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
 And enterprises of great pitch and moment
 With this regard their currents turn awry,
 And lose the name of action⁸³.

⁸³ William Shakespeare, TToH, *op. cit.*, III. I. 55-87.

Dans ce passage, Hamlet exprime son tourment avec emphase, mais montre aussi une intelligence exceptionnelle. En s'analysant lui-même, Hamlet amène des hypothèses sur son attitude passive, jusqu'au point où il comprend pourquoi il n'est pas en mesure de tuer le roi. Mais sa conscience est une arme à double tranchant, car s'il peut philosopher avec plaisir lorsque son identité est solide, il est incapable de se positionner clairement lorsqu'il est désorienté. Ainsi, il se montre hésitant devant un choix. Northrop Frye avance que « [l]e remède pour la claustrophobie de la conscience est l'action, même si l'action humaine est si souvent destructrice ou meurtrière. Mais la conscience est aussi une sorte de mort, une retraite de l'action qui tue l'action elle-même, avant que l'action puisse permettre de tuer quelqu'un d'autre⁸⁴ », ce qui non seulement explique de façon convaincante l'état dans lequel se trouve le prince, mais permet d'aborder un sujet qui, au cours des siècles, a constitué un véritable casse-tête pour les critiques.

La capacité d'agir chez Hamlet

Lorsque le spectre dévoile les véritables raisons de sa mort, Hamlet ne passe pas immédiatement à l'action malgré ses intentions. Au contraire, il tergiversera continuellement, y allant d'hésitation en hésitation, un fait textuel qui a fait l'objet de nombreuses interprétations et questionnements de la part des critiques littéraires. Stephen Greenblatt résume très bien la situation :

⁸⁴ Notre traduction. Northrop Frye, *op. cit.*, p. 99.

Hamlet est une énigme. Un nombre impressionnant de spéculations enfiévrées a approfondi le mystère. Pourquoi Hamlet retarde-t-il le moment de venger son père, assassiné par Claudius, le frère de son père ? [...] À quel point est digne de confiance le fantôme du père d'Hamlet, qui est revenu des morts pour demander à Hamlet de le venger ? La vengeance est-elle justifiable dans cette pièce, ou doit-on la condamner⁸⁵ ?

Greenblatt accumule ici des questions pertinentes qui touchent directement à la capacité d'agir d'Hamlet. Pourquoi Hamlet prend-il tant de temps à passer à l'action ? De son côté, Nietzsche croit que l'esprit aiguisé d'Hamlet ainsi que ses connaissances sont à l'origine de son inaction : « La connaissance tue l'action, pour agir il faut que les yeux se voilent d'un bandeau d'illusion⁸⁶. » Or, ce n'est pas si simple, car le philosophe allemand ne tient pas compte des vertus que véhicule Hamlet, ainsi que de son rôle, deux éléments incontournables lorsque vient le temps d'analyser son comportement. Certes, après sa réaction initiale et spontanée qui le poussait à renier ses propres valeurs, le prince doute du spectre qui lui demande de le venger.

The spirit that I have seen
 May be a devil, and the devil hath power
 T'assume a pleasing shape ; yea, and perhaps,
 Out of my weakness and my melancholy,
 As he is very potent with such spirits,
 Abuses me to damn me. I'll have grounds
 More relative than this⁸⁷.

Cependant, il ne faut pas nécessairement croire que cette hésitation constitue une fuite, une incapacité d'agir. Dans ces circonstances, Hamlet ne peut venger son père

⁸⁵ Notre traduction. Stephen Greenblatt, *ITH, TNS*, *op. cit.*, p. 287

⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Genève, Éditions Gonthier, 1964, p. 52.

⁸⁷ William Shakespeare, *TToH*, *op. cit.*, II. II. 525-531.

puisqu'il n'est pas certain de la culpabilité du roi ni tout à fait convaincu qu'il y ait vraiment eu trahison. La demande du spectre est problématique pour Hamlet, car il doit agir rapidement, trop rapidement pour qu'il ait le temps de trouver des raisons valables de passer à l'acte, de réfléchir. Or, Hamlet ne réagit pas plus lorsqu'il surprend le roi en train de se repentir en même temps qu'il avoue son crime. Encore une fois, il trouve une justification pour repousser son geste et continuera d'attendre ce qui pour lui constitue le bon moment :

Now might I do it pat, now a is a-praying,
 And now I'll do't. And so a goes to heaven,
 And so am I reveng'd. That would be scann'd.
 A villain kills my father, and for that
 I, his sole son, do this same villain send
 To heaven.
 O, this is hire and salary, not revenge !
 A took my father grossly, full of bread,
 With all his crimes broad blown, as flush as May ;
 And how his audit stands, who knows save heaven ?
 But in our circumstance and course of thought,
 'Tis heavy with him. And am I then revenged
 To take him in the purging of his soul,
 When he is fit and season'd for his passage ?
 No⁸⁸.

Pour Hamlet, il est hors de question de tuer son oncle dans ces circonstances. Il veut plutôt attendre « [q]uand il sera ivre mort, ou fou de rage, / Ou dans l'incestueux plaisir de son lit, / Ou au jeu quand il jure, ou dans quelque action / Qui n'a pas de saveur de rédemption⁸⁹ ». Or, son père a exigé qu'Hamlet le venge, coûte que coûte. Jamais ne lui a-t-

⁸⁸ *Ibid.*, III. III. 73-87.

⁸⁹ *Ibid.*, III. III. 89-92. Traduction : 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.

il demandé d'attendre un contexte particulier pour réaliser l'acte. Il en ressort donc qu'Hamlet est inconfortable dans le nouveau rôle qu'il tente d'incarner, et que son ancien n'est jamais bien loin.

Or, Sigmund Freud apporte un point particulièrement pertinent dans son essai *The Interpretation of Dreams* :

L'intrigue du drame [...] nous montre qu'on n'a aucunement l'intention de montrer Hamlet comme étant un personnage incapable d'agir. À deux différentes occasions, nous le voyons s'imposer : une fois dans une soudaine explosion de rage, quand il tue celui qui écoute derrière le rideau, et une autre fois quand, délibérément, avec ruse même, il envoie à la mort les deux courtiers [...]⁹⁰.

Cette observation fort juste de Freud constitue un pavé dans la mare pour ceux qui véhiculent l'idée selon laquelle Hamlet est incapable de passer à l'action. Certes, la suite de la conception freudienne n'est pas utile pour la démonstration que nous désirons faire ici. Freud explique que le problème d'Hamlet réside dans des pulsions refoulées depuis longtemps qu'il nourrit envers sa mère, le célèbre complexe d'Œdipe.

De notre côté, nous pensons qu'Hamlet peut agir seulement s'il tient compte de son propre rôle, de ses propres vertus. Au début de la pièce, Hamlet tente de s'adapter au rôle qu'a incarné son père et aux vertus qui en découlent, ce qui ne fonctionne pas. À vrai dire, si Hamlet finit par tuer le roi, c'est moins en raison de la demande de son père que parce que le roi a porté atteinte à ses valeurs en tentant de l'éliminer par la ruse, c'est-à-dire en l'envoyant au loin et en fomentant un plan auquel participent Rosencrantz et Guildenstern.

⁹⁰ Notre traduction. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, Londres, Macmillan, 1913, p. 86.

Certes, il aurait eu une occasion inespérée de tuer le roi lorsqu'il était en prières. Cependant, il aurait ainsi bafoué ses propres valeurs pour tenter de s'adapter à d'autres qu'il ne partage pas. Or, Hamlet ne se préoccupera pas de savoir si le roi est « impur » au moment où il pensera le tuer derrière le rideau. À ce moment-là, puisque le geste d'espionner est contraire à ses vertus, il aura toutes les raisons suffisantes pour passer à l'acte, mais selon ses propres principes.

C'est exactement le même procédé en ce qui a trait à Rosencrantz et Guildenstern. Sachant qu'ils ont tenté de s'octroyer les faveurs du roi à ses dépens, Hamlet n'aura alors aucun scrupule à les éliminer.

Donc, Hamlet retrouve sa capacité d'agir lorsqu'il se concentre sur ses propres vertus et non sur celles de son père.

Le paradoxe de la désorientation

Lorsque l'on parle de la désorientation d'Hamlet, on aborde principalement l'idée qu'elle se caractérise par son incapacité à agir devant un choix. Effectivement, c'est bel et bien le cas. Cependant, la perte de repères quant à son identité l'a éloigné de son rôle habituel, soit. Mais il faut nécessairement tenir compte d'un aspect très important : c'est de la conscience de sa propre identité qu'Hamlet est détaché et non pas de son identité même. La dissociation qui le trouble l'empêche de reprendre contact avec ce qui le définit de façon intrinsèque. Or, s'il ne sait plus comment agir, s'il n'a plus accès à sa conscience, celle qui lui permettrait de rester centré sur ses vertus, jamais ne disparaît ce qui se trouve à la base de

son identité, la réflexion philosophique. Voilà un paradoxe intéressant, car, en effet, son identité est au contraire stimulée par les attaques qu'il subit.

Il semble que le fait de philosopher constitue sa véritable capacité d'agir, car elle est intimement liée à son identité, ce que résume Harold Bloom avec une indiscutable efficacité : « Hamlet va perdre le nom d'action, mais non la vraie nature de l'action, qui trouve son réconfort dans l'exaltation de l'esprit⁹¹. » Seulement (et la différence est cruciale), il le fait maintenant malgré lui, dans le sens où il ne peut y retrouver le bien-être qu'il pouvait en retirer, car, dit-il : « I have of late, but wherefore I know not, lost all my mirth, forgone all customs of exercices [...] ⁹² ». Ce qui cause cet état que ne peut s'expliquer Hamlet, c'est la confusion qui affecte sa perception de lui-même et du rôle qu'il lui est nécessaire de jouer pour accéder au bonheur, et les exercices qu'il dit avoir abandonnés ne l'ont pas été autant qu'il le pense. Cependant, il n'a plus conscience de sa propre identité et, dans ce contexte où on lui demande d'agir selon des vertus qui ne sont pas les siennes, il n'a plus conscience de philosopher, car il n'y retrouve plus le bien qu'il y trouvait auparavant. Pourtant, il le fait d'une façon exacerbée, comme à son insu. C'est d'ailleurs pourquoi nous avançons plus haut que le nouveau rôle d'Hamlet n'est pas incarné de façon délibérée, mais qu'il est tributaire des circonstances.

Par ailleurs, c'est justement lors de rares moments où il cesse de réfléchir que les problèmes s'accumulent pour lui. Il se met à agir, certes, mais d'une manière qui ne correspond pas à son rôle habituel et, par le fait même, à son identité. Effectivement, c'est

⁹¹ Notre traduction. Harold Bloom, H, PU, *op. cit.*, p. 36.

⁹² William Shakespeare, TToH, *op. cit.*, II. II. 260-261.

d'une façon irréfléchie et impulsive qu'il tue Polonius, et c'est aussi dans un dernier sursaut, sachant sa mort proche, qu'il finit par assassiner le roi.

D'un autre côté, c'est lorsqu'il a pris le temps de réfléchir qu'il a pu exercer sa vengeance sans qu'il y ait de dommage pour lui. Par exemple, Rosencrantz et Guildenstern sont morts grâce à l'idée qu'a eue Hamlet de falsifier les documents royaux. C'est en réfléchissant à sa vengeance, même rapidement, qu'il a pu réaliser son intention et ainsi justifier son geste. Les attaques contre Polonius et le roi ne cadrent pas avec la propre identité d'Hamlet, puisque ce sont des actes impulsifs, perpétrés dans un contexte qui ne lui permet pas de sortir, même momentanément, de son état de désorientation et d'ainsi redevenir lucide.

En fait, notre avis est qu'au moment où survient l'ultime non-reconnaissance de l'identité d'un personnage, celui-ci vit une forte confusion en perdant conscience de sa propre identité ; cependant, cette identité est inconsciemment en action, et ce, d'une façon exponentielle, comme un feu vif qui brûle à pleine intensité. Par exemple, après la rencontre avec le spectre, Hamlet plonge en lui-même, philosophe intensément et à plusieurs reprises par la suite plutôt que d'exécuter l'ordre auquel il devrait, selon son père, obéir.

Comme le fait remarquer Mustapha Fahmi, « une critique des personnages plus fine [...] devrait probablement se concentrer sur l'orientation du personnage plutôt que sur les actions qu'il décide de faire ou de ne pas faire⁹³ ». Nous pensons qu'ainsi, il serait possible de constater que non seulement Hamlet agit lorsqu'il a des raisons de le faire qui touchent

⁹³ Notre traduction. Mustapha Fahmi, SPW, *op. cit.*, p. 19.

directement à ses valeurs, mais que, aussi contradictoire que cela puisse paraître, sa capacité d'agir s'exprime surtout par la réflexion.

En résumé, nous désirons proposer l'idée selon laquelle réfléchir est aussi une action et que, dans cette optique, la capacité d'agir d'Hamlet est intacte. Ceux qui croient qu'Hamlet est incapable d'agir portent en fait le même regard que les personnages de la pièce, qui sont pour la plupart engoncés dans une culture héroïque. On s'attend donc à ce qu'Hamlet agisse d'une façon appropriée à cette culture, mais puisqu'il en est détaché, il se comporte tout autrement, selon son propre code de valeurs. En d'autres termes, ce n'est pas parce qu'il agit d'une autre manière que ce à quoi on s'attend de lui qu'il n'agit pas.

Nous ajoutons que c'est parce qu'il est incapable de reprendre conscience de sa propre identité qu'Hamlet voit sa vie se terminer de façon tragique. La désorientation a créé un décalage entre Hamlet et sa propre conscience, qu'il n'a pas pu retrouver avant qu'il soit trop tard. Elle a été si profonde qu'il n'a pu consciemment reprendre contact avec les vertus qui soutenaient son identité. Sous ce regard, il devient alors compréhensible qu'il se soit montré aussi désorienté et, aux yeux de plusieurs critiques, incapable d'agir devant un choix.

L'anachronisme d'Hamlet

Nous avons dit qu'Hamlet a été en contact avec d'autres vertus lors de ses études et que ces vertus se rapprochaient plus de celles qui étaient adoptées par l'homme athénien. Nous avons également mentionné que, pour cette raison, les vertus d'Hamlet ne sont pas

reconnues par son entourage puisqu'il se trouve dans un contexte dans lequel les vertus chevaleresques sont encore respectées alors que des valeurs machiavéliennes prennent forme chez le roi et plusieurs de ses sujets. Nous sommes donc dans une société en transition, mais cette transition s'effectue difficilement. À la fin de la pièce, c'est encore le comportement héroïque qui est récompensé, quoique de façon moins convaincante que d'habitude, car si Fortinbras réussit à venger son père en prenant possession du royaume de Danemark, ce n'est pas grâce à ses propres actions héroïques, mais en raison du carnage qui a eu lieu et dont il profite.

C'est pourtant dans ce contexte héroïque qu'Hamlet doit se dépêtrer, lui qui, d'une part, évolue plus rapidement que sa société et, d'autre part, dans un sens tout à fait différent. Effectivement, Hamlet ne se dirige pas vers l'adoption d'un comportement machiavélien. En fait, Hamlet est un personnage anachronique. Il n'est pas adapté à son époque. Northrop Frye souligne un point pertinent lorsqu'il dit : « Je crois que c'est le critique Wilson Knight [...] qui a le premier souligné à quel point Claudius est sain, si on exclut son crime, et à quel point Hamlet est malade, malgré la cause qu'il défend⁹⁴. » Si Hamlet paraît malade et le roi, sain, c'est justement parce que le premier ne correspond pas à son époque tandis que le second s'y fonde parfaitement.

En adoptant, au Moyen Âge, des vertus qui seront véhiculées de nouveau lors de la Renaissance, Hamlet se trouve en avance par rapport à la société du royaume de Danemark. C'est pourquoi Harold Bloom prétend que « tout dans la pièce qui n'est pas Hamlet est particulièrement archaïque [...], tous les personnages sont des ombres sans esprit quand ils

⁹⁴ Notre traduction. Northrop Frye, *op. cit.*, p. 93.

sont confrontés par le prince intellectuel, amateur de théâtre et sceptique, qui semble des siècles en avance sur tout le monde [...] ⁹⁵ ». Cette particularité le rend unique chez les personnages de Shakespeare, qui sont habituellement en retard par rapport à leur époque.

Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, cette différence crée une dynamique qui comporte plusieurs nuances. Qu'Hamlet soit en avance par rapport à son entourage fait en sorte que les personnages susceptibles de reconnaître son identité sont plutôt rares, voire presque inexistants. Les personnages de la société de Danemark, contrairement à Hamlet, n'ont pas été exposés aux vertus athéniennes, si ce n'est Horatio. De ce fait, non seulement son comportement est-il jugé défavorablement, mais même sa façon de s'exprimer devient incompréhensible pour son entourage.

Dans son essai *Shakespeare's Poetic Wisdom*, Mustapha Fahmi affirme que « [l]e sujet shakespearien est libre de choisir l'orientation qu'il désire et d'y être fidèle, mais il ne peut le faire seul. Il a besoin de l'aide d'autres personnes ; de là l'importance pour un personnage d'utiliser un langage intelligible, un langage que les autres peuvent comprendre et un langage auquel ils peuvent répondre ⁹⁶ ». Dans ces conditions, il est compréhensible que la désorientation qui affecte Hamlet soit si profonde, si intense : il ne peut effectivement pas être compris par qui que ce soit, ni par les membres de sa famille, ni par la sphère sociale, ni par celle qu'il aime.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Harold Bloom, sans pourtant faire un lien avec la thèse qui nous occupe, affirme que « [c]ertains critiques donnent raison à Hamlet

⁹⁵ Notre traduction. Harold Bloom, H, PU, *op. cit.*, p. 126.

⁹⁶ Notre traduction. Mustapha Fahmi, SPW, *op. cit.*, p. 98.

quand il se plaint d'être coincé dans une pièce qui ne lui convient pas⁹⁷ » et « [qu'il] n'a jamais rien eu en commun avec son père, sa mère et son oncle⁹⁸ ». Nous pourrions ajouter qu'il est aussi tout à fait différent de Laërte, de Polonius, de Fortinbras, de Rosencrantz et de Guildenstern, pour ne nommer que ceux-là. Chaque rencontre avec un personnage ne fait que lui rappeler plus cruellement encore qu'il est le seul à incarner les vertus qu'il a choisies.

Par contre, un personnage qui serait anachronique parce qu'il est en retard par rapport à son temps se trouverait tout de même dans une société qui, au moins, aurait déjà partagé les mêmes valeurs que lui et qui, peut-être, les partagerait toujours jusqu'à un certain point. Or, Hamlet ne peut en espérer autant.

Hamlet et l'espace moral

La conception d'Alasdair MacIntyre sur les vertus, appuyé par la notion du bien selon Aristote, doit être complétée par le concept d'espace moral de Charles Taylor, qui est exposé dans son essai *Les Sources du moi*. Et si ce concept complète si bien la thèse de MacIntyre, c'est qu'il vient englober la pratique des vertus pour ensuite s'en servir comme un cadre à partir duquel le personnage se base afin de le mener vers ce que Taylor nomme « la vie qui vaut d'être vécue⁹⁹ ». Ceci donne une indication sur l'identité d'un personnage, car on peut ainsi savoir à quoi il s'identifie, vers quel but il s'oriente, et quel rôle il adopte pour l'atteindre. C'est ce dont on parle lorsque l'on mentionne le terme « orientation

⁹⁷ Notre traduction. Harold Bloom, H, PU, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁹ Charles Taylor, *op. cit.*, p. 16.

éthique ». Le bien et le mal ne doivent pas être perçus comme des pôles définitifs et universels et être soumis à la définition de la morale ; ils sont personnels à chaque individu, tout comme le propose Aristote dans *Éthique à Nicomaque*.

L'important, ici, c'est que l'individu se dirige vers ce qui pour lui constitue un bien et, idéalement, vers un bien ultime, un bien qui surpasse tous les autres. L'espace moral aide le personnage à se situer face aux autres, sachant ce qu'il doit attendre des autres et ce que les autres doivent attendre de lui. Il est évident que, pour Hamlet, c'est la vie de réflexion qui vaut la peine d'être vécue. C'est donc à partir de cet espace moral qu'il dirige sa vie, et c'est pourquoi il a choisi d'incarner ce rôle de philosophe. C'est cet espace qui lui permet de prendre des décisions face à un choix.

Comme nous l'avons vu, c'est lorsque Hamlet réfléchit qu'il est en mesure de prendre les meilleures décisions. Et c'est lorsqu'il philosophe que l'on remarque l'intelligence avec laquelle il s'exprime, car l'espace moral permet l'adoption d'un langage riche que l'on peut associer à l'identité d'un personnage. Par exemple, le père d'Hamlet utilise un langage qui démontre son appartenance au code chevaleresque. De son côté, Hamlet est incapable de s'exprimer en ces termes. C'est en analysant les monologues d'Hamlet que l'on peut conclure que le rôle de philosophe est pour lui le meilleur. C'est lors de ces monologues que l'on constate sa capacité à s'exprimer. Contrairement à cela, Hamlet ne parle pas de politique et lorsqu'il écrit un poème à Ophélie, il met lui-même l'accent sur la faiblesse de sa plume. Mustapha Fahmi résume parfaitement la situation dans son essai *The Purpose of Playing* :

Hamlet se définit lui-même comme un homme dont la vie est dédiée à la réflexion philosophique ; et sa crise d'identité s'articule à partir du triste fait que ceux qui l'entourent, à l'exception de son ami Horatio, ne reconnaissent pas son interprétation de lui-même. Dans les yeux du fantôme, de Claudius et d'Ophélie, il est respectivement un vengeur, un aspirant à la couronne et un amoureux. Ironiquement, Hamlet ne s'identifie à aucune de ces caractéristiques. Il lui manque le langage nécessaire pour interpréter ces rôles qui lui sont attribués. Et si sa meilleure poésie est sans aucun doute celle concernant les considérations philosophiques, les passages où il exprime son intérêt pour la couronne ou, plus particulièrement, son amour pour Ophélie, sont probablement ses plus faibles efforts poétiques¹⁰⁰.

Donc, on ne peut dire que l'identité d'Hamlet est liée à un objectif politique ni à l'amour, car il ne sait utiliser un langage profond pour s'exprimer sur ces sujets. En outre, il est incapable d'adopter le comportement d'un amoureux, car il ne correspond pas à son espace moral. C'est tout le contraire lorsqu'il philosophe, car, dans ces situations, il est capable, et ce, naturellement, de développer les idées qui lui viennent à l'esprit à l'aide d'un langage riche. C'est le rôle dans lequel il se sent à l'aise.

Posséder un espace moral permet également d'évaluer les options qui s'offrent à un personnage. Il existe deux types d'évaluateur selon Charles Taylor : l'évaluateur faible et l'évaluateur fort. Le premier prend des décisions basées sur le désir immédiat, car il n'a pas véritablement de bien ultime vers lequel se diriger. Le deuxième possède un objectif vers lequel il tend et toutes ses décisions sont prises en regard de cet objectif. Taylor explique ce qui caractérise un évaluateur fort et, du même coup, décrit implicitement l'évaluateur faible, tout en rappelant que la notion d'orientation vers un bien ne doit pas être limitée à la définition de la morale :

¹⁰⁰ Notre traduction. Mustapha Fahmi, TPoP, *op. cit.*, p. 33.

Ces questions (qui dépassent la morale) concernent la manière dont je vais vivre ma vie, touchent au genre de vie qui vaut la peine d'être vécue, qui pourra tenir les promesses implicites de mes talents personnels ou satisfaire aux exigences qui incombent à celui qui possède mes dons ; elles touchent encore à ce qui constitue une vie riche et signifiante, par opposition à une autre qui ne se préoccuperait que de questions accessoires ou futiles. Ces problèmes appellent une évaluation forte parce que ceux qui posent de telles questions ne doutent pas qu'on puisse, en obéissant à ses désirs et ses penchants immédiats, mal tourner et ne pas réussir par conséquent à mener une vie pleine¹⁰¹.

Hamlet est un évaluateur fort, car il voit la vie de réflexion comme celle qui le mènera au bonheur, et c'est dans cette optique qu'il prend toutes ses décisions, ce, bien sûr, avant qu'un doute sur son identité vienne faire son œuvre en le désorientant.

Ce point nous amène donc tout naturellement vers la seconde pièce qui sera analysée, *Coriolan*, car la conception de Taylor sera d'une grande utilité pour cerner le personnage principal. Nous verrons comment l'espace moral joue un rôle dans la vie de ce héros, et pourquoi, malgré la possession d'un tel cadre de référence, la crise d'identité est parfois inévitable.

¹⁰¹ Charles Taylor, *op. cit.*, p. 29.

CHAPITRE II

CORIOLAN, LE HÉROS

Coriolan : un personnage héroïque

Nous avons vu que, dans la pièce *Hamlet*, le spectre demande à son fils de le venger et ainsi de tenir le rôle du héros, rôle qu'Hamlet ne peut évidemment pas incarner. Pourtant, si cette demande avait été faite à l'endroit d'un personnage tel que Coriolan, nul doute qu'il serait immédiatement passé à l'action. En fait, le spectre n'aurait probablement pas eu le temps de formuler sa demande que Coriolan serait parti régler son compte au roi. Assouvir une vengeance n'est pas pour lui une question de choix ; c'est une obligation qui ne demande aucune réflexion ; cela fait partie du rôle qui lui permettra d'atteindre ses idéaux éthiques.

Comme nous le verrons, Coriolan est un personnage de peu de mots. Contrairement à Hamlet, c'est par l'action qu'il forge son identité. La raison est simple : elle est étroitement liée à l'image que doit projeter le héros. C'est le rôle qu'il a choisi, celui qui le dirigera vers le bien qu'il considère plus que tous les autres : la vie de guerrier. Dans cette optique, « [l]a vie supérieure se signale par l'aura de renommée et de gloire qui s'y attache [...] ¹⁰² ». En effet, Coriolan est obnubilé par la récolte d'honneurs, par la victoire et, surtout, par l'action. En ce sens, il est le parfait représentant de l'âge héroïque. Il respecte le code d'honneur de cette ère à la lettre. Il recherche les occasions qui feront de lui un héros

¹⁰² *Ibid.*, p. 36.

aux yeux de tous et possède les atouts nécessaires pour accomplir des exploits, même les plus improbables. Comme le mentionne Mustapha Fahmi, « [l]es plus importantes qualités du héros sont le courage et la force physique¹⁰³ », et, indubitablement, Coriolan les possède toutes deux.

De son côté, Alasdair MacIntyre avance que « [l]e courage est important, non seulement comme qualité des individus, mais comme qualité nécessaire à soutenir un foyer et une communauté¹⁰⁴ ». Cette description est conforme au personnage principal, car il protège une ville entière en posant des actions qui exigent d'être courageux. D'ailleurs, tous les personnages de la pièce expriment à un moment ou à un autre leur admiration pour celui qui incarne ces qualités essentielles à la protection de Rome.

Pourtant, tout comme Hamlet, Coriolan sera soumis à de nombreuses atteintes à son identité qui le désorienteront, le menant du même coup à la remettre en question. Sera proposée l'idée selon laquelle les temps changent dans sa société et qu'il n'y est pas préparé. Alors que le peuple prend de plus en plus de place à Rome, le culte du héros décroît progressivement et, peu à peu, Coriolan devient un être dépassé. Nous verrons comment les changements historiques peuvent provoquer la crise d'identité chez un personnage qui n'a pas su les voir venir. Notre objectif sera donc de relever les signes qui montrent que le code d'honneur héroïque devient désuet. Ces signes se manifestent à de nombreuses reprises, et la réalité qui s'impose affecte le personnage principal de la pièce et explique pourquoi il se dirige vers la crise identitaire.

¹⁰³Notre traduction. Mustapha Fahmi, SPW, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁴Alasdair MacIntyre, *op. cit.*, p. 121.

Avant tout, il est nécessaire d'établir l'identité de Coriolan afin de souligner les moments où elle est valorisée par les autres personnages et plus tard remise en question avec autant d'intensité.

L'identité de Coriolan

Coriolan est un personnage type de la société héroïque telle que définie par Alasdair MacIntyre, dans laquelle le héros est celui qui accomplit des actions dans le but d'apporter le plus d'honneur à sa famille. En adoptant le rôle du héros, Coriolan respecte le code d'honneur qui s'y rattache. Ainsi, il affirme son identité et la consolide par de nombreux actes héroïques. C'est grâce à ce cadre qu'il peut prendre les décisions qui le mèneront à son bien ultime et qui donneront un sens à sa vie.

Savoir qui je suis implique que je sache où je me situe. Mon identité se définit par les engagements et les identifications qui déterminent le cadre ou l'horizon à l'intérieur duquel je peux essayer de juger cas par cas ce qui est bien ou valable, ce qu'il convient de faire, ce que j'accepte ou ce à quoi je m'oppose. En d'autres mots, mon identité est l'horizon à l'intérieur duquel je peux prendre position¹⁰⁵.

En ce qui concerne Coriolan, on remarque qu'il sait comment il doit se comporter dans toute situation. Il comprend ce qu'il doit accepter et ce qu'il doit refuser parce que son cadre moral est bien défini. Si une action ne correspond pas au rôle du héros, elle ne pourra être entreprise. Par exemple, il ne pourrait accepter de trahir un membre de sa famille, ni qui que ce soit, en fait. Il ne pourrait même y penser. Or, lorsque vient le temps de se battre,

¹⁰⁵ Charles Taylor, *op. cit.*, p. 46.

il se lance immédiatement dans le feu de l'action, des moments qui indiquent que ses actions sont parfaitement cohérentes en regard de son identité, que le cadre de référence à partir duquel il agit lui permet de prendre les décisions appropriées pour le contexte auquel il est confronté : « Savoir qui on est, c'est pouvoir s'orienter dans l'espace moral à l'intérieur duquel se posent les questions sur ce qui est bien ou mal, ce qu'il vaut ou non la peine de faire, ce qui à ses yeux a du sens ou de l'importance et ce qui est futile ou secondaire¹⁰⁶. » En résumé, la capacité d'agir d'un personnage qui a une identité forte est à son plein potentiel lorsqu'il est en mesure de percevoir clairement si l'action à entreprendre est cohérente vis-à-vis de son espace moral. Dans ces conditions, il n'y a pas de place pour l'hésitation, puisque l'identité même de l'individu le pousse dans la direction qui correspond à sa vision du bien.

Dans la pièce, plusieurs scènes présentent les actes héroïques que pose Caius Martius, dont la prise de possession de la ville de Corioles, suite à laquelle on lui donnera le nom de Coriolan en signe de reconnaissance. C'est lors de la scène VIII de l'acte I que Coriolan expose devant son ennemi l'étendue de ses capacités : « Within these three hours, Tullus, / Alone I fought in your Corioles walls, / And made what work I pleas'd : tis' not my blood / Wherein thou seest me mask'd¹⁰⁷. » Coriolan a combattu malgré la désertion de son armée et est retourné à la bataille malgré ses blessures et sa fatigue. Pour lui, ce n'était pas une question de choix ; c'était la seule option envisageable en regard de la perception qu'il a de lui-même et du rôle qu'il a décidé de jouer et qui le satisfait. Ainsi, il prouve

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁷ William Shakespeare, *The Tragedy of Coriolanus* (À l'avenir : TToC), *op. cit.*, I. VIII., 7-10.

constamment que plus la tâche est difficile, plus il est prêt à s'y dédier, car en la remplissant, il augmentera sa gloire et solidifiera son sens de l'identité.

Coriolan personnifie l'héroïsme lorsqu'il s'adresse à ses troupes et démontre hors de tout doute que sa vie n'a un sens que s'il peut combattre et se mettre à l'épreuve :

If any such be here
 [...] that love this painting
 Wherein you see me smear'd, if any fear
 Lesser his person than an ill report,
 If any think brave death outweighs bad life
 And that his country's dearer than himself,
 Let him alone, or so many so minded,
 Wave thus to express his disposition,
 And follow Martius¹⁰⁸.

Par ces paroles, Coriolan révèle l'étendue de sa bravoure et, du même coup, qu'il ne craint pas la mort, une éventualité fort probable pour celui qui veut acquérir les plus grands honneurs. Or, Coriolan a des responsabilités si importantes qu'elles dépassent la peur de mourir. En réalité, la crainte de ne pas remplir ses devoirs et obligations envers la cité romaine dont il est responsable est plus forte que tout le reste, car son honneur est en jeu : « L'identité dans les sociétés héroïques implique particularité et responsabilité. Je suis responsable d'avoir ou de n'avoir pas fait ce que quiconque occupe mon rôle doit à autrui et cette responsabilité ne cesse qu'avec la mort. Jusqu'à la mort, je dois faire ce que j'ai à faire¹⁰⁹. » Coriolan se lance dans des entreprises risquées, parce qu'il a choisi ce rôle dans lequel la mort n'est pas à craindre, mais à accepter comme une conclusion honorable. Alasdair MacIntyre mentionne que, dans une société héroïque, « être vertueux ne signifie

¹⁰⁸ *Ibid.*, 68-76.

¹⁰⁹ Alasdair MacIntyre, *op. cit.*, p. 124.

pas éviter la vulnérabilité et la mort, mais leur accorder leur dû¹¹⁰ ». Mourir sur le champ de bataille ne constituerait donc pas un échec pour le héros, mais plutôt une preuve suprême qu'il a joué son rôle jusqu'au bout. Même au-delà de la mort, son honneur demeurerait intact.

Coriolan adopte d'autres comportements qui prouvent qu'il respecte le code d'honneur héroïque. Tout d'abord, il vante les mérites de ceux qui ont choisi de défendre les mêmes vertus que lui. Même ses adversaires ont droit à ce traitement, dont Tullus Aufidius : « And were I anything but what I am, / I would wish me only he [...] He is a lion / That I am proud to hunt¹¹¹. » S'il vainc un homme d'une telle renommée, Coriolan s'assurera d'augmenter son propre mérite. Ainsi, l'honneur rejaillira sur lui avec plus d'éclat.

À plusieurs reprises, il montre qu'il tient son ennemi en haute estime, car, croit-il, Aufidius joue le même rôle que lui. Il y a une étrange ressemblance dans la façon qu'ont ces personnages de s'exprimer au sujet de l'un ou de l'autre. En fait, la relation entre Coriolan et Aufidius est ambiguë, parce que, entre eux, « [i]l est impossible de distinguer l'hostilité et l'attirance, la compétition et la dépendance, le combat et l'étreinte homosexuelle. Le guerrier aime son adversaire parce qu'il a besoin d'un compétiteur masculin qui l'aide à établir sa propre identité¹¹². » Même si nous croyons que, dans cet extrait, Katharine Eisaman Maus expose une interprétation plutôt large lorsqu'elle aborde le thème de l'homosexualité, il n'en reste pas moins qu'il existe entre ces deux personnages

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 126.

¹¹¹ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, I. I. 218-219, 222-223.

¹¹² Notre traduction. Katharine Eisaman Maus, « Introduction to Coriolanus », *The Norton Shakespeare* (À l'avenir : ITC, TNS), *op. cit.*, p. 942.

un respect mutuel certain. Pour Coriolan, Aufidius est tel un miroir qui lui renvoie l'image de son propre caractère, ce qui l'aide à renforcer sa perception de lui-même. En quelque sorte, il se complimente lorsqu'il encense son adversaire.

Les valeurs héroïques de Coriolan surgissent de nouveau au moment où il sera banni de la cité, alors qu'il fomentera très rapidement un plan pour se venger afin de restaurer son honneur. Effectivement, la vengeance est un acte inévitable dans une société héroïque, une voie qu'Hamlet, par exemple, ne pouvait suivre en raison de son inadaptation à cette culture qu'embrasse Coriolan avec ferveur.

La reconnaissance de l'identité de Coriolan

Certes, l'identité de Coriolan est reconnue par différents personnages au cours de la pièce, ce qui n'était pas le cas pour Hamlet. Cependant, nous verrons que ce fait a un impact encore plus dévastateur chez un personnage qui, comme Coriolan, est en retard sur son temps, car ses valeurs et vertus lui viennent directement de sa culture. Elles sont donc partagées par d'autres membres de sa communauté, jusqu'à ce que s'opère un changement qui dévoile sous une lumière cruelle des nuances qui, pour le personnage en question, deviennent des menaces pour son identité. En fait, Coriolan est victime d'une réalité dont il ne peut se dérober : « Nous ne pouvons [...] inventer notre façon de nous définir nous-mêmes. Les interprétations de soi nous sont généralement accessibles par notre culture, et sont développées en interaction avec les autres¹¹³. » Coriolan est un pur produit de sa culture. Il en est même prisonnier, car il a été encouragé depuis son enfance à occuper le

¹¹³Notre traduction. Mustapha Fahmi, TPoP, *op. cit.*, p. 24.

rôle du héros. Il a aussi besoin de son entourage pour le conforter dans son identité. Malheureusement pour lui, sa culture est en mouvement ; elle est en train de se transformer. Les autres personnages changent progressivement de point de vue. Leur regard est influencé par la nouvelle réalité qui s'installe et leurs rapports avec le héros en sont teintés.

Malgré tout, les valeurs et vertus qui soutiennent l'identité de Coriolan sont perçues à de nombreuses reprises de façon positive par son entourage. Tout d'abord, ses exploits sont soulignés avec emphase : « [...] 'twere a concealment / Worse than a theft, no less than a traducement, / To hide your doings and to silence that / Which to the spire and top of praises vouch'd / Would seem but modest¹¹⁴. » On utilise souvent l'hyperbole pour décrire les exploits de Coriolan d'une part, mais aussi Coriolan lui-même d'autre part, dont l'image est vénérée, voire déifiée : « Such a pother / As if that whatsoever god who leads him / Were slily crept into his human powers / And gave him graceful posture¹¹⁵. » Si l'identité d'Hamlet n'était reconnue que par Horatio et incomprise par les autres personnages, celle de Coriolan est valorisée à un point tel qu'il est impossible pour le héros de se remettre en question, bien au contraire. Il ne peut que poursuivre dans la voie qu'il a toujours suivie en récoltant au passage les honneurs et les compliments.

Effectivement, alliés ou ennemis, tous reconnaissent la valeur de Coriolan. Mais le personnage qui prend le plus d'importance et qui a la plus grande influence sur lui demeure sa mère. Elle joue un rôle de premier plan dans la formation de l'identité de son fils, car, à tout moment, elle laisse transparaître son admiration pour le comportement guerrier. Nul ne

¹¹⁴ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, I. IX. 21-25.

¹¹⁵ *Ibid.*, II. I. 205-208.

peut douter qu'elle est la source même de l'identité de Coriolan lorsqu'elle converse avec sa belle-fille :

I [...] was plea'd to let him seek danger, where he was like to find fame : to a cruel war I sent him, from whence he return'd, his brows bound with oak. I tell thee, daughter, I sprang not more in joy at first hearing he was a manchild, than now in first seeing he had proved himself a man¹¹⁶.

Volumnia n'a pas seulement encouragé son fils, mais l'a poussé à devenir l'homme qu'il est. En l'envoyant à la guerre, elle lui a montré ce qu'elle attendait de lui. On pourrait même dire que sa mère a choisi le rôle qu'allait incarner son fils dans la société romaine, qu'elle en retire une incommensurable fierté qui aurait pu paraître suspecte aux yeux d'un personnage qui, comme Hamlet, peut analyser la situation avec détachement.

Or, Coriolan a baigné dans cette culture dès plus son âge, et non seulement son identité est-elle reconnue dans le présent, mais on constate que les vertus du héros se transmettent à une autre génération, soit celle de son fils. Il est lui aussi interpellé par le comportement guerrier et son identité se forme de la même façon que celle de son père, de qui il désire se défendre : « A shall not tread on me / I'll run away till I am bigger, but then I'll fight¹¹⁷. » De plus, on sait déjà que le jeune garçon a la faveur de sa grand-mère et de Valéria, qui le qualifie de « joli gaillard¹¹⁸ » et de « noble enfant¹¹⁹ ». En regard de l'anachronisme de Coriolan, sujet que nous avons abordé plus haut et qui sera expliqué en détail plus loin, on ne peut qu'imaginer la désillusion qui attend le garçon, car en prenant exemple sur son père, il sera d'autant plus inadapté à la nouvelle ère qui commence.

¹¹⁶ *Ibid.*, I. III. 9-16.

¹¹⁷ *Ibid.*, V. III. 127-128.

¹¹⁸ *Ibid.*, I. III. 55-56. Traduction : very pretty boy.

¹¹⁹ *Ibid.*, I. III. 65. Traduction : noble child.

À la lumière de ces exemples, on peut facilement reconnaître que le code d'honneur héroïque est fortement ancré dans cette culture et que le rôle qu'incarne Coriolan est solidement établi. Coriolan a pu maintenir son identité, sans même avoir à la défendre, car jamais on ne l'a remise en question dans un contexte qui exigeait la présence d'un héros pour protéger la patrie. Pourtant, la marche du temps fait son œuvre à Rome : même si l'on reconnaît l'identité de Coriolan, on voit une brisure apparaître chez tous les personnages qui montrent que des changements au niveau politique se cristallisent. Et ce sont ces changements qui poussent les gens à douter progressivement de la pertinence du rôle de Coriolan, qui devient par le fait même anachronique.

L'influence du peuple dans une nouvelle ère

Dès le début de la pièce, on remarque que la colère gronde chez le peuple romain. Ce fait pourrait être balayé du revers de la main dans une autre époque que celle représentée ici. Mais au fil de la lecture surgit une réalité indéniable : le peuple est un acteur important, voire primordial, incontournable, ce que Jan Kott souligne ainsi : « En réalité, la tragédie a deux héros, à ceci près que le second possède plusieurs têtes et plusieurs noms¹²⁰. » À Rome, la démocratie s'installe et le peuple devient un rouage actif de la société et de la réalité politique. Apparaissent ici les premiers signes indiquant que l'âge héroïque est sur le point de se terminer. D'ailleurs, il est clair dès le début de la pièce qu'une fissure s'est opérée. Une ère nouvelle se fait jour, ère dans laquelle les opinions de la masse comptent plus que celles d'un seul homme, quel qu'il soit.

¹²⁰ Jan Kott, *op. cit.*, p. 193.

Dès l'acte I de la scène I, on observe que l'opinion du peuple est prise en considération. Tout d'abord, les gens se rassemblent et discutent de moyens qui pourraient les aider à améliorer leur sort, et non seulement cette rébellion n'est-elle pas arrêtée net, mais elle provoque des pourparlers entre les citoyens et Ménénius, qui tente de les calmer en leur proposant un portrait de la situation. Il le fait en utilisant une longue analogie servant à apaiser leur colère :

There was a time, when all the body's members
 Rebell'd against the belly ; thus accus'd it :
 That only like a gulf it did remain
 I'th'midst o'th'body, idle and unactive,
 Still cupboarding the viand, never bearing
 Like labor with the rest, where th'other instruments
 Did see, and hear, devise, instruct, walk, feel
 And mutually participate, did minister
 Unto the appetite and affection common
 Of the whole body. The belly answer'd [...]
 To th'discontented members, the mutinous parts
 That envied his receipt ; even so most fitly
 As you malign our senators, for that
 They are not such as you.
 [...] : « Though all at once cannot
 See what I do deliver out to each,
 Yet I can make my audit up, that all
 From me do back receive the floor of all
 And leave me but the bran » [...]
 The senators of Rome are this good belly,
 And you the mutinous members. For examine
 Their counsels and their cares, digest things rightly
 Touching the weal o'th'common, you shall find
 No public benefit which you receive
 But it proceeds, or comes from them to you,
 And no way from yourselves¹²¹.

¹²¹ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, I. I. 83-92, 98-101, 129-133, 135-141.

En prenant le temps de parlementer avec le peuple, et malgré qu'il semble tout de même avoir une opinion plutôt négative des individus qui le composent, Ménénius montre qu'il comprend son importance dans un contexte démocratique. On sait même plus loin qu'on a accordé aux citoyens « [c]inq tribuns de leur choix pour défendre / Leurs vulgaires sagesse¹²² ». Au fil des époques, le pouvoir a été octroyé à un roi, mais la monarchie a bel et bien été délaissée au profit d'une démocratie, qui elle aussi se transforme. Certes, le pouvoir est à présent l'affaire des politiciens, qui gèrent la cité, mais comme l'indique le précédent passage, la voix du plus grand nombre s'amplifie, au point où il est impossible de l'ignorer. Le peuple n'est plus laissé hors de la sphère politique. Au contraire, il devient l'enjeu principal de la prise du pouvoir. De son côté, Coriolan ne peut comprendre les raisons qui expliquent la soudaine influence du peuple sur les décisions politiques et encore moins celle qu'il pourrait avoir sur son statut et sur le rôle qu'il joue dans sa culture, car pour lui, celui qui ne poursuit aucun idéal ne mérite aucun égard. Selon lui, les citoyens n'ont pas à se plaindre, puisqu'ils ne participent à aucune activité utile pour la cité.

Pourtant, dans la nouvelle réalité sociale, plusieurs personnages tentent d'amadouer la masse populaire dans le but d'arriver à leurs fins personnelles. Certains ont compris qu'ils ont des avantages à retirer dans ce monde en transformation où le rôle du héros, bien qu'étant nécessaire pour défendre la patrie, est quelque peu relégué à l'arrière-plan en faveur des nouvelles préoccupations politiques, soit celles liées à la démocratie. Dans ce contexte, Coriolan devient plutôt une partie de la solution et non la solution elle-même. Son rôle est appelé à changer aux yeux des dirigeants, ce que Coriolan ne peut réaliser

¹²² *Ibid.*, I. I. 202. Traduction : [f]ive tribunes to defend their vulgar wisdoms.

pleinement. Il devient progressivement, tout comme c'est le cas pour Hotspur dans la pièce *I Henri IV*, un outil pour les dirigeants politiques, et il est peu à peu submergé par cette réalité qu'a engendrée cette nouvelle ère : « Ainsi, Coriolan [...] semble incarner une conception de l'excellence aristocratique dont le moment historique, pour le meilleur ou pour le pire, est déjà passé¹²³. » La notion d'anachronisme, telle qu'abordée ici par Katharine Eisaman Maus, est un élément clé pour expliquer comment s'actualise la désorientation d'un personnage. En ce qui concerne tout particulièrement Coriolan, nous verrons qu'il est confronté de diverses façons par les autres protagonistes de la pièce, ce qui a un impact majeur sur la perception qu'il entretient de lui-même.

Coriolan et le peuple de Rome

C'est dans la scène I de l'acte I qu'apparaît Coriolan pour la première fois et cette apparition est significative. Après les explications que Ménénus a fournies au peuple afin d'apaiser sa colère, Coriolan expose d'entrée de jeu son opinion envers la foule qui s'est massée : « What's the matter, you dissentious rogues [...]»¹²⁴. Certes, ces paroles peuvent paraître surprenantes, surtout si l'on considère la façon dont Ménénus a traité le peuple précédemment. Cependant, Coriolan, lui, ne peut cacher ses sentiments et n'a aucun objectif à atteindre dont la réalisation exigerait un apport des citoyens. La harangue suivante du guerrier vient illustrer ce que leur comportement lui inspire et lui sert du même coup à exprimer ce qui, au contraire, le définit. Par le langage cru qu'il utilise, par la

¹²³ Notre traduction. Katharine Eisaman Maus, ITC, TNS, *op. cit.*, p. 940.

¹²⁴ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, I. I. 151.

longueur de l'intervention, par son habileté à s'exprimer, on a l'impression que Coriolan prend un certain plaisir à dénigrer ses interlocuteurs et qu'il se dissocie d'eux :

What would you have, you curs,
 That like nor peace nor war ? The one affrights you,
 The other makes you proud. He that trusts to you
 Where he should find you lions, finds you hares,
 Where foxes, geese. You are no surer, no,
 Than is the coal of fire upon the ice,
 Or hailstone in the sun. Your virtue is,
 To make him worthy whose offense subdues him,
 And curse that justice did it. Who deserves greatness,
 Deserves your hate, and your affections are
 A sick man's appetite, who desires most that
 Which would increase his evil [...]
 With every minute you do change a mind,
 And call him noble that was now your hate,
 Him vile that was your garland¹²⁵.

Ce que Coriolan exècre par-dessus tout, c'est ce comportement du peuple qui consiste à se contredire constamment, cette particularité de ne pas avoir de ligne de conduite logique, ce qui est, en fait, constitue le comportement de celui qui ne possède aucun espace moral lui permettant de prendre des décisions : « Le peuple est pour lui semblable aux bêtes qui s'entre-déchirent, haïssent le plus fort et sont incapables de se rappeler aujourd'hui ce qu'elles voulaient hier¹²⁶. » Pour l'homme qui possède un cadre de référence clair comme c'est le cas pour Coriolan, tout comportement erratique, changeant, constitue une faiblesse qu'il ne peut supporter. Contrairement à lui, les citoyens sont des évaluateurs faibles, c'est-à-dire qu'ils cherchent à assouvir leurs désirs immédiats. Ils ont de la difficulté à se fixer dans une position précise, car ils ne voient que les avantages qu'ils

¹²⁵ *Ibid.*, I. I. 155-171.

¹²⁶ Jan Kott, *op. cit.*, p. 203.

peuvent retirer sur l'instant ou dans un avenir rapproché. Ils ont une perception d'eux-mêmes limités par cette vision qui les empêche d'anticiper les événements. Leurs actions ne sont pas soumises à un examen approfondi qui montrerait qu'ils ont des objectifs à long terme : « Coriolan déteste les citoyens parce qu'ils sont inconstants et insécures à propos de tout, alors qu'ils s'efforcent d'éviter toute position risquée¹²⁷ », écrit James Kuzner, qui a cerné leur incohérence et leur manque de courage.

Le héros guidé par des valeurs fortes ne peut tout simplement pas comprendre que non seulement les citoyens ne partagent pas ses vertus, mais qu'ils n'en ont aucune. Le peuple agit donc ici comme un seul personnage, car tous ses membres se rassemblent et se suivent dans le mouvement qui les emporte. Malgré toutes les intentions de Coriolan, tous ses gestes sont scrutés à la loupe et toutes ses paroles sont analysées par le peuple, qu'il retrouve constamment sur son chemin. En fait, « Coriolan n'est jamais seul. Il n'est pas seul, ne serait-ce qu'au sens physique et dramatique. Sur les vingt-neuf scènes du drame, vingt-cinq se déroulent avec la participation de la foule¹²⁸ ». Cette présence soutenue des citoyens dans la pièce en dit long sur leur importance. Il semble que tout ce qui se passe ait un lien plus ou moins direct avec eux. Dans ce contexte, nul moyen pour Coriolan de les éviter : il est constamment confronté à l'opposition qui existe entre lui et cette foule et, d'un point de vue plus général, entre les valeurs de l'époque héroïque et celles d'une société démocratique.

¹²⁷ Notre traduction. James Kuzner, « Unbuilding the City : *Coriolanus* and the Birth of Republican Rome », *Shakespeare Quarterly* vol. 58, No. 2, Washington, Folger Shakespeare Library, 2007, p. 189.

¹²⁸ Jan Kott, *op. cit.*, p. 193.

De son côté, le peuple connaît la haine qu'éprouve Coriolan à son endroit et il sait bien que ce héros devient un obstacle devant les buts qu'il s'est fixés. C'est pourquoi on connaît clairement ses intentions envers Coriolan dès les premières répliques de la pièce : « Let us kill him, and we'll have corn at our own price¹²⁹. » À ce point-ci, le seul fait que les citoyens puissent se rassembler, argumenter et comploter, annonce le changement qui se produit dans la société romaine. Pourtant, des voix discordantes se font parfois entendre et rappellent les exploits grandioses que Coriolan a accomplis. C'est donc dire que même les plus ardents adversaires de Coriolan lui permettent de croire en la justesse de ses valeurs : « Consider you what services he has done for his country¹³⁰ ? » dit un citoyen, ce à quoi un autre répond : « Very well, and could be content to give him good report for't, but that he pays himself with being proud¹³¹. »

Bien que le peuple reconnaisse les exploits guerriers de Coriolan, il comprend que le pouvoir qu'il est en train de gagner lui apporte des options nouvelles, soit, dans ce cas-ci, la possibilité de se rebeller et même de penser à éliminer le héros qui les défend tous. Le héros est un obstacle majeur à la réalisation de leurs désirs immédiats, ce que Jan Kott confirme en indiquant que « [l]e général ambitieux qui aspire à un pouvoir dictatorial est un danger mortel pour la république. Le peuple a raison de chasser Coriolan¹³². » En effet, selon le point de vue de la masse populaire, Coriolan est le symbole de la rigidité, de la résistance au changement. Les qualités qu'on lui accorde sont toutes liées à sa capacité de se battre, mais deviennent des défauts dans un contexte démocratique, où les combats à

¹²⁹ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, I. I. 8.

¹³⁰ *Ibid.*, I. I. 24.

¹³¹ *Ibid.*, I. I. 25-26.

¹³² Jan Kott, *op. cit.*, p. 196.

mener se situent plutôt à un niveau idéologique que sur le champ de bataille : « La Rome de Shakespeare n'apprécie pas la vertu de Coriolan simplement parce que la société [...] n'est pas du tout une culture guerrière¹³³. » Il existe donc une incompatibilité marquée entre les buts que poursuit le héros et ceux que veulent atteindre les citoyens. Autant parce que le peuple ne pense qu'à ses désirs immédiats que parce que Coriolan ne peut se soustraire à son cadre de valeurs rigide, il leur est impossible de trouver un terrain d'entente.

Brutus et Sicinius, les tribuns du peuple, se serviront de cet état de fait afin d'alimenter les dissensions et ainsi discréditer Coriolan aux yeux de ceux qu'ils représentent. Nous avons donc ici les premières preuves que l'identité de Coriolan commence à être remise en question et que les vertus héroïques, bien que respectables, ne sont plus perçues, dans cette nouvelle ère, comme les meilleures. Il deviendra de plus en plus évident que ces vertus sont non seulement absentes chez le peuple, mais qu'elles sont également peu à peu mises de côté par chaque personnage qui donnait l'impression de les respecter.

Le culte du héros : début de la désillusion

Il n'y a pas de meilleurs moments pour Coriolan de montrer sa valeur et sa capacité d'agir que lorsqu'il se trouve à la guerre en train d'incarner le rôle du héros. En fait, « [h]eros, le mot grec pour héros, signifiait à l'origine guerrier¹³⁴ », et c'est exactement le

¹³³ Notre traduction. Katharine Eisaman Maus, ITC, TNS, *op. cit.*, p. 939.

¹³⁴ Notre traduction. *Ibid.*, p. 937.

rôle qu'il a choisi pour affirmer son identité. Il n'est donc pas surprenant qu'il réponde « Tant mieux¹³⁵ » quand on lui annonce que les Volsques ont levé une armée contre Rome.

Lorsqu'un personnage réussit quelque exploit guerrier que ce soit ou se montre courageux devant l'ennemi, Coriolan ne peut que l'encenser. Avant une bataille, il dit « Noble sang¹³⁶ » à l'intention de Lartius après que ce dernier lui eut mentionné qu'il préférerait « [p]lutôt [s]'appuyer sur une béquille et [s]e battre avec l'autre / Que de renoncer à cette entreprise¹³⁷ ». Lartius, en révélant sa bravoure, ne peut que plaire à Coriolan, car il lui prouve ainsi sa valeur.

Étant revenu des murs de Corioles, le héros est toujours prêt à poursuivre sa lutte malgré ses blessures : « Sir, praise me not / My work hath yet not warm'd me. Fare you well. / The blood I drop is rather physical / Than dangerous to me ; to Aufidius thus / I will appear and fight¹³⁸. »

Or, malgré quelques résistants, on sent bien que Coriolan est le seul à adopter jusqu'au bout le comportement du héros. D'ailleurs, lui-même doute de la bravoure de ses hommes lorsqu'il dit, avant l'attaque contre Corioles : « Come on, my fellows, / He that retires, I'll take him for a Volsce, / And he shall feel mine edge¹³⁹. » Déjà, il semble anticiper la réaction de son armée devant la bataille, comme s'il était lui-même conscient que l'attitude de ses hommes a changé. Et il a bien raison de s'en faire, car devant la résistance des Volsques, ils perdent contenance, et, moins par crainte de la défaite que par

¹³⁵ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, I. I. 212. Traduction : I am glad on't.

¹³⁶ *Ibid.*, I. I. 230. Traduction : O true-bred.

¹³⁷ *Ibid.*, I. I. 229-230. Traduction : I'll lean upon one crutch, and fight with th'other / Ere stay behind this business.

¹³⁸ *Ibid.*, I. V. 16-20.

¹³⁹ *Ibid.*, I. IV. 27-29.

dégoût de ce comportement qui ne respecte pas ses valeurs, Coriolan exprime toute sa frustration :

All the contagion of the south light on you.
 You shames of Rome ! You herd of... boils and plagues
 Plaster you o'er, that you may be abhorr'd
 Farther than seen, and one infect another
 Against the wind a mile ! You soul of geese
 That bear the shapes of men, how have you run
 From slaves that apes would beat ! Pluto and hell !
 All hurt behind ! Backs red, and faces pale
 With flight and agued fear ! Mend and charge home,
 Or by the fires of heaven, I'll leave the foe,
 And makes my wars on you¹⁴⁰.

Devant la déroute de son armée, on ne peut que conclure que Coriolan est le seul à adopter un rôle lié au comportement héroïque, le seul qui se voue entièrement et sans compromis à la vie de héros. Ceci devient un signe évident que les temps ont changé et que le comportement de Coriolan est devenu l'exception plutôt que la norme. Katharine Eisaman Maus résume la situation de Coriolan dans une société en pleine évolution :

Caius Martius Coriolan accomplit des actes de force et de bravoure extraordinaires, voire surhumains, sur le champ de bataille, combattant pour une société qui [...] semble vénérer la guerre. Son agressivité devrait se fondre parfaitement, pourrions-nous penser, avec les besoins de la communauté. Par la logique qui permet la transition entre une belligérance réussie et une excellence en soi, un soldat prééminent devrait être un candidat pour les honneurs les plus élevés de Rome et les plus importantes positions de leadership¹⁴¹.

¹⁴⁰ *Ibid.*, I. IV. 30-40.

¹⁴¹ Notre traduction. Katharine Eisaman Maus, ITC, TNS, *op. cit.*, p. 937.

Maus amène ici un point important : cette « société [...] semble vénérer la guerre », mais est-ce vraiment le cas ? Certes, la guerre est utile, mais elle ne constitue plus une fin en soit dans la nouvelle réalité romaine. Elle sert à protéger la cité, mais peu à peu, les considérations guerrières sont reléguées au second plan. Les Romains sont même prêts à transformer leur meilleur soldat en politicien : on désire le faire consul. Mais est-ce là le rôle qu'un grand homme comme Coriolan doit tenir ? Est-ce une des « plus importantes positions de leadership » ?

James Holstun croit que Coriolan ne peut accepter ce rôle parce que celui de roi serait plus approprié pour un tel personnage si, bien sûr, la monarchie était le système politique préconisé :

Considérant sa supériorité martiale et sa grandeur, Coriolan semble le plus près, dans cette pièce, de la définition d'un roi, mais il n'y a pas de place à Rome pour une monarchie : Coriolan ne sera pas élevé plus haut que le rôle de consul, puisque les forces politiques républicaines du noble sénat et le tribunal plébéien ne toléreront pas de règne royal. Coriolan est un personnage superflu dont on doit se débarrasser. Il est une figure royale dans une pièce satirique qui n'en a pas besoin. Il est un héros tragique seulement dans le sens où, tragiquement, on lui donne un rôle qu'il ne peut pas jouer¹⁴².

Bien que Holstun ait raison en ce qui concerne l'incapacité de Coriolan de jouer le rôle de consul, nous pensons qu'il ne pourrait non plus incarner celui d'un roi, car ce serait oublier le rôle qu'il a déjà choisi et qui le satisfait dans sa quête du bonheur. Qu'on le perçoive comme un roi dans un monde imaginaire ou comme un consul dans l'univers créé par Shakespeare est un manque de reconnaissance envers son rôle.

¹⁴² Notre traduction. James Holstun, « Tragic Superfluity in *Coriolanus* », *ELH*, vol. 50, No. 3, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1983, p. 489.

Dans la pièce, les personnages qui l'entourent souhaitent qu'il prenne cette responsabilité et dévoilent du même coup leurs véritables intentions. En ce qui concerne les vertus héroïques, Coriolan les incarne tout à fait, certains sont prêts à faire des compromis, d'autres font croire qu'elles sont à la base de leurs comportements alors que la majorité les néglige entièrement.

Par exemple, Ménénus est un personnage qui comprend ce qui se passe à Rome et qui est en mesure de s'adapter à la nouvelle réalité. Il se montre ouvert aux compromis. Il est tout aussi capable de tenir compte des exigences du peuple que de gérer la présence de Coriolan. En ce sens, il rappelle Horatio, de la précédente pièce, qui lui aussi était en mesure de s'adapter, et ce, autant à Hamlet qu'à la société héroïque. Comme lui, Ménénus semble toujours en contrôle de la situation.

D'un autre côté, Aufidius projette l'image du guerrier, mais se permet aussi d'utiliser la ruse pour vaincre son ennemi. Volumnia a encouragé son fils à accumuler les honneurs guerriers, mais elle lui demande aussi d'en acquérir d'autres qui n'ont rien à voir avec son identité. Finalement, comme nous l'avons vu, l'opinion populaire change selon les événements qui se produisent et, selon l'avantage qu'elle peut retirer, la foule se comporte de toutes les façons imaginables. C'est d'ailleurs ce que peut constater Coriolan à la suite de la bataille, le peuple pillant ce qu'il trouve dans les restes de la cité. Coriolan ne peut que déplorer ces comportements contraires à ses valeurs : « See here these movers, that do prize their hours / At a crack'd drachma ! Cushions, leaden spoons, / Irons of a doit, doublets that hangmen would / Bury with those that wore them, these base slaves, / Ere yet the fight be

done, pack up. Down with them¹⁴³ ! » Pour celui qui plus tard ne voudra pas prendre plus que sa part du butin, ces gestes sont inexcusables et montrent à quel point les citoyens sont prêts à tout pour améliorer leur situation, que leurs désirs immédiats sont plus importants pour eux que l'adoption de valeurs nobles qui les guideraient vers un bien ultime.

En résumé, seul Coriolan respecte le code d'honneur héroïque avec rigueur et c'est en agissant de cette façon qu'il démontre sa capacité d'agir et s'assure de solidifier son identité. Ainsi est établi le contexte dans lequel se trouve Coriolan. Certes, son identité a été reconnue et même plus, elle a été vénérée après la bataille de Corioles, et ce, autant par ses ennemis que par ses alliés. On peut facilement imaginer que les récriminations du peuple, à elles seules, n'auraient jamais pu avoir un impact sur Coriolan. Cependant, le fait que les membres de son entourage qui l'ont toujours aidé à forger son identité retournent peu à peu leur veste applique une pression supplémentaire sur lui. Et c'est lorsqu'on veut le nommer consul que s'amorce sa chute, car cette marque de reconnaissance sociale est plutôt un manque de reconnaissance vis-à-vis de son identité et du rôle qu'il a choisi d'incarner. En changeant ainsi de terrain, Coriolan se met en position plus vulnérable, car il devient une proie pour ceux qui ont avantage à le faire disparaître.

L'incapacité d'adaptation de Coriolan

On a pu remarquer que le peuple déteste Coriolan et, quoiqu'il remette en question l'identité du héros, celui-ci ne s'en formalise pas, bien au contraire. Ensuite, Coriolan a pu constater que le peuple et plusieurs de ses soldats agissent de façon déshonorable, ce qui,

¹⁴³ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, I. V. 4-8.

indirectement, vient tout autant porter atteinte à ses valeurs. Mais toujours est-il que l'identité de Coriolan reste intacte. Pourtant, sa chute est proche, ce dont il ne peut s'apercevoir.

Il devient évident au fil des pages qu'il n'a pas la capacité nécessaire pour analyser les changements qu'il a perçus autour de lui, car il continue, tête baissée, de se battre et de médire sur ceux qui ne partagent pas ses valeurs. Pourtant, si un personnage tel que Hamlet était transposé dans cette pièce, on aurait droit à des monologues dans lesquels apparaîtraient réflexions, questionnements, hypothèses et pistes de solution. Coriolan est incapable d'un tel retour sur soi, tout simplement parce que l'homme de l'époque héroïque ne peut observer sa société de l'extérieur. Dans son essai *Shakespeare's Poetic Wisdom*, Mustapha Fahmi se penche sur le personnage d'Hotspur, et ses observations pourraient tout aussi bien concerner Coriolan. Il mentionne que Hotspur « ne peut [...] se voir à partir de la perspective d'autres personnes ni ne peut changer la sienne pour percevoir les autres sous un autre éclairage¹⁴⁴ ». Certainement, on pourrait facilement croire qu'il parle tout autant de Coriolan, car ce sont deux personnages figés dans leur époque. Comme Hotspur, Coriolan ne peut plonger en lui-même pour remonter à la surface avec une nouvelle compréhension de sa propre personne et de sa société, ce que, pourtant, Katharine Eisaman Maus semble percevoir positivement :

Coriolan n'est pas nécessairement inflexible et étroit d'esprit ; trop de tolérance, de sensibilité, le mettrait en danger jusqu'à son essence. Tout comme l'introspection, qui pourrait révéler une complexité non désirée à l'intérieur de lui-même. Coriolan n'est pas un personnage taciturne, mais il est probablement le plus opaque des personnages de Shakespeare, car il n'est

¹⁴⁴ Notre traduction. Mustapha Fahmi, *SPW*, *op. cit.*, p. 71.

pas enclin à réfléchir à ses propres motivations autant dans le dialogue que seul (en effet, il a seulement un seul soliloque dans toute la pièce)¹⁴⁵.

Bien que nous partagions sa conclusion, nous pensons également que s'il possédait la capacité de réfléchir, il pourrait s'apercevoir plus tôt des véritables motivations des autres et ainsi se défendre plus rapidement, plutôt que de laisser s'infiltrer en lui le poison du doute. En revanche, la réflexion en ferait un être différent. Comme Maus, nous pensons que sa perception de lui-même serait assujettie à une multitude de nuances. Ainsi, sa capacité d'agir en serait compromise, car effectivement, ce n'est pas en parlant ou en réfléchissant que Coriolan donne un sens à sa vie, mais en agissant de façon immédiate. C'est ce que demande le rôle qu'il a choisi. Or, au moment où on veut le faire consul, un changement majeur survient. En sortant de sa sphère habituelle, Coriolan devient une cible pour tous les personnages voulant lui nuire tout autant qu'il représente un outil dont certains autres personnages veulent se servir pour accéder à leur propre bien.

D'abord sortent du lot les tribuns du peuple, Brutus et Sicinius, qui complotent afin de faire tomber Coriolan. En manipulant ce peuple si important d'un point de vue politique, ils s'assurent de garder le pouvoir qu'on leur a octroyé. Par ailleurs, ils connaissent les faiblesses de Coriolan, qui se font jour dans cette nouvelle ère : « He cannot temporarily transport his honours, / From where he should begin, and end, but will / Lose those he hath won¹⁴⁶. » Les citoyens avaient eux aussi souligné l'orgueil du héros, ce qui les poussait à ne pas reconnaître ses exploits. Il semble que dans une culture où les hommes sont tous égaux, on ne puisse supporter qu'un homme se considère supérieur aux autres. On prépare donc les

¹⁴⁵ Notre traduction. Katharine Eisaman Maus, ITC, TNS, *op. cit.*, p. 941.

¹⁴⁶ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, II. I. 211-213.

instruments qui serviront à discréditer Coriolan, lui qui est incapable de s'abaisser au niveau du peuple.

Le discours servant d'introduction à sa candidature au poste de consul est très révélateur, car durant ce moment où on lui octroie un honneur qui aurait probablement fait plaisir à plusieurs, Coriolan ne s'exprime pas, reste en dehors de la discussion jusqu'à ce qu'il se lève pour partir avant de dire : « When blows have made me stay, I fled from words¹⁴⁷. » Pourtant, devant la nouvelle fonction qu'on veut lui accorder, Coriolan devrait non seulement s'exprimer, mais peaufiner l'art de la rhétorique afin de s'assurer une emprise sur le peuple. Il peut paraître étonnant qu'on veuille le placer dans une telle situation, mais ce serait oublier que cette nomination profiterait à d'autres que lui.

Dès qu'il est nommé consul, Coriolan démontre son incapacité à se plier aux exigences que demande ce poste en refusant de parler au peuple, ce qui n'est guère surprenant considérant l'aversion qu'il a envers lui. Il ne peut non plus respecter la coutume voulant qu'il doive montrer ses blessures : « Let me o'erleap this custom, for I cannot / Put on the gown, stand naked, and entreat them / For my wounds' sake to give their suffrage : [...]»¹⁴⁸.

Dans la sphère politique, la ruse et la dissimulation sont nécessaires pour celui qui veut accéder au pouvoir et aussi le conserver. Or, Coriolan a déjà démontré qu'il ne pouvait utiliser la ruse, qu'il ne peut souligner lui-même l'ampleur de ses exploits et, surtout, que l'opinion et le comportement du peuple l'horripilent au point qu'il ne peut garder en lui les insultes qui lui viennent à l'esprit, et encore moins les flatter.

¹⁴⁷ *Ibid.*, II. II. 69.

¹⁴⁸ *Ibid.*, II. II. 133-135.

Pourtant, Ménénus tente de convaincre Coriolan de jouer le jeu en acceptant de se plier à la coutume, lui demande d'adopter un nouveau rôle, semblable à celui qu'il joue lui-même. Ce comportement est incompatible avec les valeurs de Coriolan, qui ne peut que rejeter son identité s'il accepte ce qu'il qualifie lui-même de « comédie¹⁴⁹ ». Pour lui, ce serait s'abaisser que de se placer dans cette position, car dévoiler les blessures prouvant toute l'étendue de sa bravoure à des citoyens qui ont déjà montré qu'ils n'adoptent aucune vertu constituerait un renversement de situation honteux.

En fait, « Coriolan dénonce ce qu'il considère comme une humiliation inacceptable le fait de demander poliment les voix du peuple parce qu'il comprend qu'en agissant ainsi il s'aliénera lui-même et prendra le risque de ne plus être maître de lui-même¹⁵⁰ ». Il poserait ainsi un acte de soumission, comme s'il dépendait à présent du peuple, comme s'il laissait son sort entre les mains de gens qui n'ont aucune valeur à ses yeux. Pourtant, accablé par une pression de plus en plus étouffante, Coriolan se laisse influencer. En raison d'une insistance constante, il finit par acquiescer à la demande de Ménénus, abandonnant ainsi un rôle de prédilection pour un autre qu'il ne peut jouer avec crédibilité. C'est d'ailleurs à ce moment que s'amorce, pour Jan Kott, la tragédie du héros, qui, selon lui, « oppose au monde son système de valeurs absurde. La défaite de Coriolan a commencé dès le moment où, malgré lui, il a accepté de se rendre sur le Forum, de montrer ses cicatrices et de quémander des voix¹⁵¹ », et c'est pourquoi sa nomination au poste de consul devient le début de ce qui mènera à sa crise d'identité. C'est à partir de ce moment qu'il montre de

¹⁴⁹ *Ibid.*, II. II. 142. Traduction : part.

¹⁵⁰ Notre traduction. Arthur Riss, « The Belly Politic : Coriolanus and the Revolt of Language », *ELH*, vol. 59, No. 1, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 56.

¹⁵¹ Jan Kott, *op. cit.*, p. 223.

plus en plus de confusion quant à ce qu'il devrait faire ou non. Il est désorienté, ne sachant plus s'il doit continuer d'agir comme il l'a toujours fait ou s'adapter aux demandes des autres. Il perd constamment de vue le phare qui le guidait vers son bien ultime. Comme le mentionne Charles Taylor, « nous considérons cette orientation morale fondamentale comme essentielle pour être un interlocuteur humain, apte à répondre par lui-même¹⁵² ». Si Coriolan était en mesure de le faire jusqu'alors, nous verrons dans les prochaines parties que sa capacité d'agir diminue progressivement jusqu'à disparaître totalement.

Brutus et Sicinius : une démonstration de l'anachronisme de Coriolan

Dans la nouvelle réalité de Rome, un grand pouvoir est accordé au peuple, de sorte qu'il a des représentants : Brutus et Sicinius. Ces personnages sont très importants, car par leurs actions dissimulées, ils jettent un éclairage saisissant sur l'anachronisme de Coriolan. Manipulant le peuple à leur guise, ils profitent du fait que le héros est dépassé, incapable de s'adapter au rôle qu'on veut lui faire jouer, pour le discréditer. C'est par l'entremise du peuple, donc, qu'ils peuvent avoir un impact sur Coriolan, qui réagit à toutes leurs accusations.

La scène I de l'acte III est représentative de la dynamique que créent les deux tribuns. En effet, l'opposition entre les valeurs du héros et celles du peuple et de ses tribuns est clairement définie. Coriolan, tout en insistant sur sa vision négative des citoyens, sait très bien que derrière leurs changements d'opinion se cachent deux hommes qui excitent leurs instincts primaires : « Are these your herd ? / Must these have voices, that can yield

¹⁵² Charles Taylor, *op. cit.*, p. 48.

them now / And straight disclaim their tongues ? What are your offices ? / You being their mouths, why rule you not their teeth ? / Have you not set them on¹⁵³ ? » C'est donc dire qu'en plus d'exprimer encore une fois son dégoût du comportement du peuple, Coriolan sait que les tribuns ont quelque chose à voir avec la diversité d'opinions qui se dégage de la foule. Pourtant, on ne peut que remarquer son incapacité à accepter la situation, alors que non seulement ses vertus ne sont pas reconnues à leur juste valeur, mais sont jugées souvent de façon négative dans une société démocratique :

Le manque initial d'ambitions politiques de Coriolan, ajouté à sa gaucherie sans espoir, suggère que ses prouesses militaires ne sont pas seulement incompatibles avec une occupation en temps de paix, mais le rendent plutôt incompetent d'un point de vue politique, et même dangereux. Le Coriolan de Shakespeare a du succès dans la bataille en canalisant son ultrapuissante colère en actes d'une force extraordinaire, en refusant de tenir compte du possible tort qu'il peut faire à lui-même et aux autres et en préférant l'action aux mots. Par contraste, dans le domaine politique, les biens relatifs sont souvent plus importants que les biens absolus, des compromis, préférables à la pure conquête. L'habilité à se contrôler dans le but de manipuler les autres est cruciale ; l'est également la capacité de prédire les actions et les paroles des autres. Comme la plupart des héros tragiques de Shakespeare après Richard II, Coriolan n'est pas coïncé par ses vices, mais par ses vertus. Les qualités qui le rendent compétent pour un domaine le handicapent pour un autre¹⁵⁴.

On pourrait croire que de nommer Coriolan consul est une tactique pour le maîtriser, car on réalise qu'il ne pourra avoir un impact important dans un contexte politique. Coriolan ne sait pas comment manier les mots, ne peut flatter, feindre. Il ne pourrait utiliser une rhétorique pour convaincre les citoyens. Selon Cathy Shrank, il est « incapable [...] d'obéir à la règle fondamentale qui définit la rhétorique : le besoin de

¹⁵³ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, III. I. 31-34.

¹⁵⁴ Notre traduction. Katharine Eisaman Maus, ITC, TNS, *op. cit.*, p. 939.

respecter un décorum, d'adapter son langage au moment, à l'endroit, au sujet et au public appropriés¹⁵⁵ ». En fait, il n'est pas en mesure de jouer le rôle de politicien tout simplement parce que la politique ne l'intéresse pas. De plus, il ne s'aperçoit pas qu'il est plutôt un symbole, qu'on veut l'avoir de son côté pour profiter de sa renommée. Il ne comprend pas les règles du jeu dans l'arène politique, ne peut donc pas percevoir les ruses des autres pour se défendre contre leurs attaques comme a réussi à le faire Hamlet, qui réussissait à manier les mots avec aisance et à percevoir les véritables motivations de ses vis-à-vis.

Les tribuns, bien conscients des faiblesses de Coriolan, misent sur son incapacité à adopter une attitude conforme à celle nécessaire dans une société démocratique. Le problème de Coriolan, c'est que la nouvelle époque qui s'installe le laisse derrière. Coriolan est un personnage anachronique, dépassé par l'Histoire, par le temps qui avance. Les actions des tribuns nous permettent de le comprendre. Dans l'acte I de la scène III, ils prennent la parole pour piéger Coriolan, qui se révolte devant ce qu'il considère comme « un coup monté, une intrigue¹⁵⁶ ». Effectivement, les tribuns désirent piquer l'orgueil de Coriolan afin qu'il révèle ses véritables sentiments envers les électeurs : « You show too much of that / For which the people stir. If you will pass / To where you are bound, you must enquire your way, / Which you are out of, with a gentler spirit, / Or never be so noble as a consul, / Not yoke with him for tribune¹⁵⁷. » On demande donc à celui qui a toujours agi comme un leader en situation de guerre de se soumettre aux connaissances et à l'autorité des autres, de se laisser diriger. Les tribuns savent très bien ce qu'une telle

¹⁵⁵ Notre traduction. Cathy Shrank, « Civility and the City in *Coriolanus* », *Shakespeare Quarterly* vol. 54, No. 4, Washington, Folger Shakespeare Library, 2003, p. 419.

¹⁵⁶ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, III. I. 36. Traduction : a purpos'd thing, and grows by plot.

¹⁵⁷ *Ibid.*, III. I. 50-55.

suggestion implique. Ils savent aussi quelle réaction ils vont produire, car bien que Ménénus exhorte encore une fois Coriolan au calme, que le premier sénateur lui demande de ne pas s'exprimer « dans le feu de l'action¹⁵⁸ », la nature guerrière du héros reprend ses droits. Ménénus ne reconnaît pas l'identité de Coriolan en lui demandant de feindre l'indifférence. S'il l'avait reconnue, jamais il ne l'aurait placé dans cette situation ; il aurait su dès le départ que Coriolan serait incapable de dissimuler sa véritable opinion. Ménénus tient pour acquis que Coriolan pourra prendre exemple sur lui, Volumnia, Brutus, Sicinius, Aufidius, et sur le peuple en entier, qui cachent leurs sentiments pour agir selon ce que demande une situation :

Tous les personnages dans *La Tragédie de Coriolan* sont conscients, au fond d'eux-mêmes, que les jeux linguistiques auxquels ils se prêtent sont frauduleux, que leurs paroles servent autant à duper les autres qu'à demeurer engourdi face à leurs propres motivations : seul Coriolan dit tout haut ce que les autres pensent tout bas¹⁵⁹.

Ainsi, il est plus volubile que jamais lorsqu'il exprime le dégoût qu'il a envers le peuple, mais aussi pour ses tribuns. Il n'a aucune difficulté à aligner les mots quand il parle avec son cœur plutôt qu'avec son esprit. Malheureusement pour lui, il n'est pas conscient que les temps ont changé. Il n'est pas conscient de son anachronisme, qui se manifeste de plus en plus cruellement au fil de la pièce.

¹⁵⁸ *Ibid.*, III. I. 61. Traduction : in this heat.

¹⁵⁹ Notre traduction. John Plotz, « Coriolanus and the Failure of Performatives », *ELH*, vol. 63, No. 4, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 810.

Le combat de Coriolan pour la préservation de son identité

Avant la crise d'identité qui surviendra vers la fin de la pièce, Coriolan livre un perpétuel combat pour la préservation de la perception qu'il a de lui-même. Si on remarque des variations chez Coriolan quant à la force de son identité, on s'aperçoit qu'elle finit malgré tout par se manifester, même quand il tente de la tenir en laisse. Toujours dans la scène I de l'acte III, on veut le mener « à la roche Tarpéienne et, de là, / [le jeter] dans le gouffre qui le détruira¹⁶⁰ ». Même devant cette masse de gens désirant se débarrasser de lui, Coriolan reste de marbre. Durant les échanges verbaux entre les tribuns, les édiles et Ménénus, il ne dit rien, ne se mêlant pas du bras de fer que se livrent ces hommes. Pourtant, cette scène le concerne directement : on veut le mettre à mort, et dans ce moment ressort son comportement guerrier. La parole n'est plus utile, seuls les actes comptent.

C'est pourquoi, logiquement, son comportement guerrier se manifeste dès qu'on veut se saisir de lui : « There's some among you have beheld me fighting / Come, try upon yourselves what you have seen me¹⁶¹. » En revanche, on sent très bien que le travail de démolition effectué par les tribuns a causé des dommages. L'anachronisme de Coriolan prend plus d'ampleur dans cette scène, alors qu'il ne parle que lorsqu'il peut employer un langage guerrier, détonnant ainsi de tous les autres propos qui surgissent autour de lui : « On fair ground / I could beat forty of them¹⁶² », dit-il, alors que les autres personnages optent pour des propos plus philosophiques et tactiques. D'un côté, il révèle la force de son

¹⁶⁰ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, III. I. 209-210. Traduction : Bear him to th'rock Tarpeian, and from thence / Into destruction cast him.

¹⁶¹ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, III. I. 220-221.

¹⁶² *Ibid.*, III. I. 238-239.

identité, démontre qu'il veut jouer son rôle jusqu'au bout, mais de l'autre, il nous permet de constater une inadaptation évidente au contexte présent. En fait, il n'a jamais paru aussi anachronique qu'à ce moment, où il semble plutôt se parler à lui-même pendant que les autres ne lui portent aucune attention, avant de lui demander de partir.

Or, Coriolan se trouve en plein combat pour la préservation de son identité. Il la défend avec acharnement et délaisse totalement le poste de consul qu'il avait tenté d'occuper plus tôt, ce qu'indique ce passage de l'acte III de la scène III :

I'll know no further.
 Let them pronounce the steep Tarpeian death,
 Vagabond exile, flaying, pent to linger
 But with a grain a day, I would not buy
 Their mercy at the price of one fair word,
 Nor check my courage for what they can give
 To have't with saying "Good morrow"¹⁶³.

Coriolan n'a pas pu se plier aux demandes de son entourage et, bien qu'il ait tenté quelques compromis, sa véritable personnalité a fini par prendre le dessus. Et lorsqu'on le menace de le bannir, il recommence à insulter le peuple et termine par une phrase percutante :

You common cry of curs, whose breath I hate
 As reek o'th'rotten fens, whose loves I prize
 As the dead carcasses of unburied men,
 That do corrupt my air : I banish you¹⁶⁴ !

¹⁶³ *Ibid.*, III. III. 87-93.

¹⁶⁴ *Ibid.*, III. III. 121-124.

Bannir un peuple entier est, le moins qu'on puisse dire, une manière définitive d'affirmer son identité. Coriolan indique ainsi que le peuple est indigne de lui. On pourrait croire qu'il s'agit là d'un éclat d'orgueil inacceptable. Du moins, c'est ce que penserait la masse populaire. Par contre, ce serait oublier le rôle que Coriolan a décidé de jouer, où un comportement basé sur des évaluations faibles n'a pas sa place. Coriolan est prêt à se tenir seul contre toute la population, ce qui signifie que son cadre de référence, bien qu'il ait été attaqué à de nombreuses reprises, est toujours intact. Ce n'est d'ailleurs pas étonnant qu'à la suite de son bannissement, les premières pensées de Coriolan concernent la vengeance qu'il veut exercer contre son ancienne cité, tel le rôle de guerrier par lequel il se définit. Et pour assouvir cette vengeance, il ne reculera devant rien... ou presque.

L'impact de Volumnia sur Coriolan

Parce qu'il est un être entier, il est impossible pour Coriolan de se montrer autrement que ce qu'il est. Il ne peut non plus relever chez les autres les moments où ils utilisent la ruse ou non, s'ils mentent ou non. Pour lui, la ruse et le mensonge ne sont jamais des options, car il « n'est pas un idéologue et il rejette toute tactique¹⁶⁵ ». Puisqu'il est habitué d'être valorisé par son entourage, il ne remarque que trop tard qu'on se joue de lui.

Par contre, s'il y a un personnage à pointer du doigt pour expliquer l'éventuelle crise identitaire de Coriolan, il s'agit bel et bien de sa mère, Volumnia. C'est d'abord elle qui est en grande partie responsable de la cristallisation de l'identité de son fils, car elle l'a encouragé à accumuler les honneurs. Elle a toujours valorisé la vie de guerrier.

¹⁶⁵ Jan Kott, *op. cit.*, p. 203.

Il est intéressant de comparer les personnages d'Hamlet et de Coriolan, car on remarque que leur crise d'identité a été provoquée par un de leurs parents, mais cette identité n'a pas, chez Hamlet, été influencée par le même parent, car la base de l'identité du prince se trouve dans les connaissances qu'il a acquises à l'extérieur de sa société. Au contraire, tout ce que Coriolan a appris lui vient de sa propre culture, ce qui l'empêche de prendre du recul face à ce qui lui arrive et d'analyser les événements sous un autre angle. Ainsi, il ne peut voir clair dans le jeu de sa mère, qui expose peu à peu son plan à long terme au cours de la pièce.

Par son influence, Volumnia pousse son fils à deux reprises à agir contre son orientation, tout d'abord lorsqu'elle se joint à Ménénus pour convaincre Coriolan de se faire consul. Au départ, on comprend que si elle se réjouit des blessures reçues à la guerre par son fils, c'est pour une raison bien précise : « There will be large cicatrices to show the people, when he shall stand for his place [...] »¹⁶⁶. On remarque alors que Volumnia, après avoir incité Coriolan à devenir le héros qu'il est, est prête à nier cette identité dont elle est en grande partie la cause afin que Coriolan occupe une place plus importante au sein de la vie politique de Rome. En fait, Volumnia, contrairement à Coriolan, est non seulement capable de s'adapter aux changements qu'amène la démocratie, mais a même réussi à les anticiper et à se préparer en conséquence. Mais son comportement est pour le héros source d'étonnement et de questionnement. Il résume la nouvelle dynamique qui s'installe entre sa mère et lui lorsqu'il lui dit :

¹⁶⁶ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, II. I. 138-139.

I muse my mother
 Does not approve me further, who was wont
 To call them (les gens du peuple) woollen vassals, things created
 To buy and sell with groats, to show bare heads
 In congregations, to yawn, be still, and wonder,
 When one but my ordinance stood up
 To speak of peace or war. I talk to you.
 Why did you wish me milder ? Would you have me
 False to my nature ? Rather say, I play
 The man I am¹⁶⁷.

Désorienté, Coriolan réalise peu à peu que sa mère a des buts autres que les siens, des buts qu'il n'a pas anticipés chez elle, ce qui le laisse dans un état de confusion puisque, depuis sa naissance, probablement, l'opinion de Volumnia l'aide à solidifier son identité et à jouer « l'homme qu'il est ». Maintenant qu'elle le veut « traître à sa nature », il ne peut pas comprendre le changement d'attitude de sa mère. La réponse de Volumnia vient donner une autre dimension à ce personnage : « Pray be counsell'd. / I have a heart as little apt as yours, / But yet a brain that leads my use of anger / To better vantage¹⁶⁸. » Volumnia, semble-t-il, a toujours eu des ambitions dissimulées et la valorisation de l'identité de son fils n'était qu'une étape dans la réalisation de son plan, tandis que pour lui, le rôle de héros est tout ce qu'il connaît. Elle lui demande de délaissier ce rôle qui l'a toujours défini pour en incarner un nouveau qui est plus conforme au but ultime qu'elle avait en tête. En agissant ainsi, elle force son fils à adopter une attitude qui ne lui convient pas et qui trahit son identité :

¹⁶⁷ *Ibid.*, III. II. 7-16.

¹⁶⁸ *Ibid.*, III. II. 28-31.

Dans le but d'obtenir des votes pour ses exploits guerriers, Coriolan doit ajouter une bande sonore et des gestes, embellir les faits de son apparence physique avec des émotions et des paroles senties, altérer sa voix, son expression, sa position et sa façon de se vêtir ; il doit moduler consciemment ses mouvements ; communiquer son expérience subjective aux autres ; bref, prendre le rôle d'un acteur¹⁶⁹.

C'est exactement ce que lui demande de faire Volumnia, mais en l'incitant à adopter une telle approche, elle porte un coup fatal à l'identité de son fils jusqu'au point où, peu à peu, il perd sa capacité d'agir. Coriolan n'a rien à répondre aux arguments de sa mère. Elle les a préparés durant des années, de sorte qu'elle est si convaincante que, plus tard, il se montre plus ouvert à accepter son raisonnement. Après une autre attaque de Volumnia, Coriolan demande : « What must I do¹⁷⁰ ? » Ce court extrait montre qu'il est désorienté, car jamais Coriolan n'a demandé quoi faire à qui que ce soit. Il a toujours su se comporter dans un contexte de guerre, dans lequel son identité se manifestait dans toute sa puissance. Son cadre moral était bien défini et, en conséquence, il savait se diriger dans la vie. À présent, il est vulnérable dans ce nouveau rôle, qui exige de lui des compétences qu'il ne possède pas, comme l'a démontré Eva Rachel Sanders un peu plus haut. Il est prêt à suivre les indications de sa mère tout en ayant une opinion fort négative de ce qu'elle lui demande de faire :

Well, I must do't.
 Away, my disposition ; possess me
 Some harlot's spirit ! My throat of war be turn'd,
 Which choired with my drum, into a pipe
 Small as an eunuch or the virgin voice

¹⁶⁹ Notre traduction. Eve Rachele Sanders, « The Body of the Actor in *Coriolanus* », *Shakespeare Quarterly* vol. 57, No. 4, Washington, Shakespeare Library, 2006, p. 387.

¹⁷⁰ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, III. II. 35.

That babies lull asleep ! The smiles of knaves
 Tent in my cheeks, and schoolboy's tears take up
 The glasses of my sight ! A beggar's tongue
 Make motion through my lips, and my arm'd knees,
 Who bow'd but in my stirrup, bend like his
 That hath receiv'd an alms ! I will not do't,
 Lest I surcrease to honour mine own truth,
 And by my body's action teach my mind
 A most inherent baseness¹⁷¹.

Ce passage, qui commence un peu comme un des soliloques d'Hamlet, montre la désorientation qui affecte Coriolan, qui n'a jamais autant parlé que dans cette partie de la pièce ni autant exprimé de doutes. Il illustre tout autant l'ambivalence de Coriolan, le combat qui fait rage en lui. Dans *Shakespeare notre contemporain*, Jan Kott résume avec habileté cette lutte ainsi que le contexte dans lequel se débat Coriolan, alors qu'il doit faire amende honorable devant des gens qu'il ne respecte pas :

Il est un soldat, il ne mentira pas. Il veut rester fidèle à lui-même. Fidèle à lui-même, c'est-à-dire fidèle à la nature. Les aigles ne s'abaissent pas au niveau des rats et des corbeaux. Coriolan exige du monde qu'il reconnaisse sa grandeur. Mais le monde se partage en plèbe et patriciens. La hiérarchie de la nature chère à Coriolan ne s'adapte pas au monde réel. Les rats ne veulent pas admettre qu'ils sont pires que les aigles. La mère spartiate exige de son fils qu'il s'abaisse, qu'il se rende sur le Forum quémander des voix. L'artifice n'est pas contraire à l'honneur, la ruse n'est pas honteuse en temps de guerre¹⁷².

Coriolan avait jusque-là été capable de défendre son rôle, mais la grande influence que sa mère a sur lui le fait craquer une première fois, elle qui le supplie d'« intrpr[é]te[r]

¹⁷¹ *Ibid.*, III. II. 110-123.

¹⁷² Jan Kott, *op. cit.*, p. 214.

un rôle qu'[il n'a] jamais interprété¹⁷³ ». Il semble qu'il sache ce qu'il perdra s'il accepte la fonction de consul. Pourtant, sous la pression constante de sa mère et de ses arguments exprimés avec habileté, Coriolan finit par abdiquer : « Mother, I am going to the market-place / Chide me no more. I'll mountebank their loves, / Cog their hearts from them, and come home belov'd / Of all the trades in Rome. Look, I am going¹⁷⁴. » À la lumière de cette dernière intervention, preuve est faite que l'opinion de Volumnia est d'une importance capitale pour Coriolan et qu'elle crée une faille dans son armure. En fait, le fils se retrouve dans un état de soumission face à la mère, une position dans laquelle Coriolan n'avait encore jamais été confinée depuis le début de la pièce.

Par contre, son identité est fortement ancrée, au point qu'elle reviendra à la surface devant les accusations du peuple, des tribuns et d'Aufidius, au point qu'il voudra se venger de Rome après avoir été banni de la cité. Seulement, devant l'insistance de sa mère et de son entourage, il finit par flancher une seconde fois, lui dont l'identité est déjà affaiblie. Comme les hyènes qui attaquent en meute un lion, les personnages de la pièce finissent par avoir raison de Coriolan, par lui faire perdre le cadre moral qui dictait ses actes, par le plonger pour de bon dans la crise d'identité et, ainsi, par lui enlever toute capacité d'agir.

L'extrait qui révèle dans toute sa lumière la désorientation absolue du héros apparaît à la scène III de l'acte V, alors que Coriolan avoue qu'il ne sait plus qui il est : « Like a dull actor now / I have forgot my part and I am out / Even to a full disgrace¹⁷⁵. » Après avoir été désorienté précédemment, après avoir laissé sa mère le convaincre de se plier à ses

¹⁷³ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, III. II. 109-110. Traduction : [...] perform a part / Thou hast not done before.

¹⁷⁴ *Ibid.*, III. II. 131-134.

¹⁷⁵ *Ibid.*, V. III. 40-42.

exigences, les résolutions de Coriolan sont plus fragiles. Souvent, il s'est montré plus sensible, prononçant des paroles qui ne correspondaient plus à son identité. On lui a demandé d'agir avec plus de douceur, ce qu'il n'a jamais fait à la guerre, où cette attitude aurait pu lui coûter la vie et l'empêcher d'atteindre les buts qu'il s'était fixés.

À présent, la désorientation est complète, et la suite de la pièce présente la longue chute de Coriolan à travers laquelle sa capacité d'agir est réduite à néant. Il ne peut plus incarner le rôle qui lui a permis de prendre des décisions immédiates, ce qui amène des conséquences désastreuses, comme l'explique Mustapha Fahmi : « Mais qu'arrive-t-il quand quelqu'un arrête de jouer son rôle ? Il perd tout simplement tout sens d'identité et se sent [...] totalement dans le néant¹⁷⁶. » Effectivement, en ne sachant plus quel rôle il doit jouer dans le théâtre de la vie, Coriolan devient étranger à ce monde dans lequel il n'a plus aucun repère.

Certes, Volumnia a été l'instigatrice de la crise d'identité de son fils, mais elle ne pourra en profiter comme elle l'escomptait. C'est plutôt Aufidius qui cueillera les fruits de son labeur. En effet, lui qui ne faisait qu'attendre une occasion pour éliminer Coriolan voit sa chance tourner devant le changement qui s'opère chez son ennemi.

L'évolution de la relation entre Coriolan et Aufidius

La relation qu'entretient Coriolan avec Aufidius est intense. Tout d'abord, les deux se vouent un respect sans borne. Ensuite, ils passeront d'ennemis à alliés, du moins c'est ce que croit Coriolan, car cette alliance n'en est une qu'en apparence. C'est par sa propre

¹⁷⁶Notre traduction. Mustapha Fahmi, TPoP, *op. cit.*, p. 28.

croyance selon laquelle Aufidius est comme lui que Coriolan se rend vulnérable devant son ennemi. En fait, Aufidius, n'ayant jamais pu vaincre Coriolan au combat, est déterminé, peu importe les moyens, à avoir le dessus sur son adversaire : « Mine emulation / Hath not that honour in't it had : for where / I thought to crush him in an equal force, / True sword to sword, I'll potch at him some way / Or wrath or craft may get him¹⁷⁷. »

Lorsque Aufidius exprime sa résolution, on comprend que sa personnalité est plus complexe qu'elle semblait l'être au départ. Il n'est pas, comme Coriolan, un être aussi entier qu'il y paraît et a plus de facilité à délaissier le rôle du héros, car, vraisemblablement, il ne s'agissait pas de son rôle de prédilection. La question d'honneur en est une d'importance pour le héros, mais il est clair ici qu'Aufidius n'en est pas un, du moins pas selon la définition qu'en donne Charles Taylor :

Pour ceux qui adhèrent à l'éthique de l'honneur, le problème concerne leur situation dans l'espace de la renommée et de l'infamie. Ils aspirent à la gloire ou, à tout le moins, ils veulent éviter la honte et le déshonneur qui rendraient leur vie insupportable et leur feraient préférer de ne pas exister¹⁷⁸.

Le fait qu'Aufidius soit disposé à terrasser son ennemi de quelque façon que ce soit montre que la question d'honneur n'en est pas une d'importance pour lui. Il est donc lui aussi bien différent de Coriolan, qui ne pourrait jamais se comporter de cette façon, puisque la honte l'envahirait s'il ne respectait pas jusqu'au bout le code d'honneur héroïque. La honte est probablement le pire sentiment que pourrait éprouver Coriolan, car cela signifierait qu'il a failli à son devoir. Comme le fait remarquer Ewan Fernie dans *Shame in*

¹⁷⁷ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, I. X. 12-16.

¹⁷⁸ Charles Taylor, *op. cit.*, p. 67.

Shakespeare : « [...] Coriolan évite ou repousse toutes circonstances qui pourraient lui apporter la honte, ce qui le rend inapte à l'existence humaine ordinaire¹⁷⁹. » Aufidius, semble-t-il, ne s'embarrasse pas de scrupules et nourrissait lui aussi un autre but qu'il gardait bien enfoui au fond de lui.

Il va même plus loin dans le reniement de son ancien code de valeurs en étant décidé à tout tenter pour terrasser son ennemi, que la manière d'y parvenir soit honorable ou non : « Where I find him, were it / At home upon my brother's guard, even there, / Against the hospitable canon, would I / Wash my fierce hand in's heart¹⁸⁰. » Il semble donc que les deux personnages aient une définition différente de l'honneur, et que la marche du temps impossible à freiner, ajoutée à l'influence de l'époque dans laquelle il se trouve, a convaincu Aufidius de se conformer à l'esprit de sa société. Dans ces circonstances, Coriolan ne pouvait se méfier de son ennemi, car il croyait qu'il était aussi convaincu que lui que le rôle du héros était le meilleur d'entre tous. Ainsi, il n'est pas préparé lorsque son adversaire se révèle d'une façon qui n'est pas conforme à ce qu'il connaissait de lui. On pourrait même croire que Coriolan ne veut surtout pas s'apercevoir qu'il est le seul à respecter le code d'honneur héroïque, comme s'il ne pourrait supporter de constater la solitude dans laquelle il se trouve.

De son côté, Aufidius a compris que la définition de l'honneur, dans une société qui change, se modifie elle aussi, et même, que l'honneur peut être délaissé au profit d'autres valeurs qui sont plus appropriées pour une époque particulière : « Car nos vertus [...] sont

¹⁷⁹ Notre traduction. Ewan Fernie, *Shame in Shakespeare*, London, Routledge, 2001, p. 209.

¹⁸⁰ William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, I. X. 24-27.

assujetties à l'interprétation du temps¹⁸¹ », pourrait-il dire, faisant écho à Katharine Eisaman Maus. En s'adaptant aux changements historiques qui se manifestent dans sa société, Aufidius se révèle plus intelligent que son ennemi. Par contre, il dévoile également qu'il est un évaluateur faible, alors qu'il a profité d'une occasion inespérée pour satisfaire ses désirs immédiats. Si Shakespeare avait écrit une suite à cette pièce, il n'aurait pas été surprenant de voir Aufidius changer de nouveau selon le contexte dans lequel il aurait été placé.

Pour Coriolan, la défaite est d'autant plus cruelle que c'est lui qui est allé vers son ennemi pour se venger contre Rome, qui l'a banni. Sans le savoir, il s'est lui-même placé dans une position vulnérable, car à la fin de la pièce, Aufidius expose ses vraies couleurs en adoptant un comportement machiavélien. « [T]raître Martius¹⁸² », lui dit-il devant l'assemblée en lui enlevant du même coup le nom gagné à la suite de la bataille de Corioles. Il poursuit en dénigrant son vis-à-vis, qui s'adresse à Mars, le dieu de la guerre : « Name not the god, thou boy of tears¹⁸³ », lui répond-il. Devant cette insulte qui le réduit à une image de faible, contraire à la perception qu'il avait de lui-même, Coriolan se révolte dans un dernier effort de protection. Il a perdu le sens de son identité et s'exprime d'une manière différente de celle à laquelle il avait habitué ses interlocuteurs :

Measureless liar, thou hast made my heart
 Too great for what contains it. "Boy" ? O slave !
 Pardon me, lords, 'tis the first time that ever
 I was forc'd to scold. Your judgements, my grave lords,
 Must give this cur the lie, and his own notion,
 Who wears my stripes impress'd upon him, that

¹⁸¹ Notre traduction. Katharine Eisaman Maus, ITC, TNS, *op. cit.*, p. 942.

¹⁸² William Shakespeare, TToC, *op. cit.*, V. V. 87. Traduction : traître.

¹⁸³ *Ibid.*, V. V. 101.

Must bear my beating to his grave, shall join
To thrust the lie unto him¹⁸⁴.

Bien que Coriolan exprime sa colère, on remarque un changement important. Son langage n'est plus entièrement le même. En effet, lorsqu'il est fâché, Coriolan utilise habituellement un langage cinglant, duquel ressort toute la force de son caractère guerrier, tandis qu'ici, il fait appel aux dieux, comme s'il remettait son sort entre leurs mains. Jamais auparavant ne leur a-t-il demandé de le pardonner, malgré l'emploi d'un langage beaucoup plus direct. L'impression surgit que Coriolan baisse les bras, que la désorientation l'a tellement affecté qu'il ne sait plus comment il doit se comporter, qu'il a abandonné le rôle qui jusque-là l'avait si bien servi. Celui qui lors d'une scène antérieure voulait se défendre jusqu'à la mort en exhortant le peuple à tenter sa chance contre lui, n'oppose aucune résistance dans celle-ci, se laissant tuer sans réagir. D'ailleurs, l'une de ses dernières répliques prouve qu'il a abandonné le rôle qui lui permettait d'avoir une image positive de lui-même : « Cut me to pieces, Volsces. Men and lads / Stain all your edges on me¹⁸⁵. » Cette phrase est surprenante si on considère l'acharnement avec lequel Coriolan était prêt à se défendre tout au long de la pièce. Elle l'est moins si on tient compte du fait qu'à ce point-ci dans la trame, Coriolan est au cœur de sa crise d'identité, qu'il ne sait plus qui il est après avoir été forcé de changer son comportement habituel, de sorte qu'il a perdu toute capacité d'agir.

¹⁸⁴ *Ibid.*, V. V. 102-109.

¹⁸⁵ *Ibid.*, V. V. 110-111.

La tragédie de Coriolan

La véritable tragédie de Coriolan se définit par le fait qu'il n'a pu s'adapter au changement social qui est en cours dans sa société. Ses vertus sont demeurées figées dans une époque révolue. Ainsi, il perd la place qu'il avait si chèrement gagnée, puisque ses vertus ne sont plus en accord avec la nouvelle culture qui s'installe à Rome : « Chaque ère possède ses propres vertus ; et le leader qui ne les a pas doit céder sa place à celui qui les possède¹⁸⁶. » Dans ce cas-ci, puisque Coriolan est dépassé, il est remplacé par celui qui a réussi à s'adapter, c'est-à-dire Aufidius.

Nous pouvons faire un rapprochement entre Coriolan et le personnage qu'incarne Al Pacino dans *À la manière de Carlito*, qui, après avoir passé plusieurs années en prison, retrouve sa liberté dans un monde qui a bien changé. En effet, le respect accordé auparavant aux vieux criminels n'est plus le même. La définition même de respect dans le monde criminel a évolué. Les jeunes se comportent d'une tout autre façon, ce que ne peut accepter Carlito qui, par son manque de connaissance à propos du changement qui s'est effectué, ne se rend pas compte que c'est lui qui est déplacé. Sa vie se termine également de façon tragique, lorsqu'il est tué par un jeune truand à qui il a fait une offense alors qu'il se croyait lui-même offensé.

Tout comme Coriolan, son cadre de référence qui interdit toute souplesse est inadéquat dans un contexte où cette qualité est absolument nécessaire afin de s'adapter à une nouvelle réalité. En fait, Carlito n'est pas préparé au changement qui s'est opéré dans le monde criminel pendant qu'il était en prison tandis que Coriolan est en quelque sorte une

¹⁸⁶ Notre traduction. Mustapha Fahmi, SPW, *op. cit.*, p. 56.

victime des opinions changeantes d'un peuple qui devient le véritable enjeu des dirigeants dans une société démocratique. Le peuple autant que les autres personnages veulent retirer un avantage de Coriolan, qui possède pour certains des qualités avantageuses à leurs projets personnels :

Puisque la population romaine hétérogène a de la difficulté à en venir à un consensus à propos de ses valeurs, aucun individu ne pourrait représenter ses idéaux. Plutôt, Coriolan possède un sous-ensemble étroit de traits plus attirants pour un groupe (les patriciens) ou d'autres (les plébéiens) et est plus utile dans certaines situations (guerre) que dans d'autres (paix)¹⁸⁷.

Coriolan est un être trop entier pour se sentir confortable dans une telle situation. Comment pourrait-il satisfaire tous ces gens dans des contextes différents, alors que lui demeure le même peu importe les circonstances ? C'est la raison pour laquelle il perd peu à peu sa capacité de se faire comprendre par son entourage et de comprendre les autres. Sa crise d'identité le laisse sans repère, brise le cadre qui lui servait de guide : « [...] la personne qui ne posséderait pas du tout de cadre resterait hors de notre espace d'interlocution ; elle n'aurait pas de place dans l'espace où les autres se situent. Nous jugerions son état pathologique¹⁸⁸. » En perdant de vue les vertus et le rôle qui l'avaient aidé à construire son identité, Coriolan n'a plus de voix dans sa société changeante. Elle se perd à travers la multitude d'opinions qui sont formulées par une masse de gens à qui l'on a octroyé un pouvoir primordial dans la nouvelle réalité politique de Rome.

Dans de telles conditions, Coriolan, mésadapté, ne peut que se diriger vers un cul-de-sac. Dans ce cas-ci, c'est la mort qui l'attend. Jan Kott observe que « [l]a mort de

¹⁸⁷ Jan Kott, *op. cit.*, p. 940.

¹⁸⁸ Charles Taylor, *op. cit.*, p. 51.

Coriolan est tout à la fois tragique et ironique. Elle est tragique dans le monde que s'est créé Coriolan dans son système de valeurs dément et absolu¹⁸⁹. » Or, si cette mort est tragique, c'est surtout parce qu'elle survient d'une façon bien éloignée de celle qui aurait permis au héros de conserver son honneur, car, effectivement, ce n'est pas en combattant que Coriolan la rencontre, mais dans un moment où il a abandonné la partie, où il a perdu toute capacité d'agir selon le rôle qui avait toujours guidé sa vie.

¹⁸⁹ Jan Kott, *op. cit.*, p. 224.

CONCLUSION

Nous avons essayé de démontrer que, dans les pièces *Hamlet* et *Coriolan*, la capacité d'agir des héros est étroitement liée à leur identité et qu'au contraire, leur incapacité à prendre une décision devant un choix est la conséquence de la non-reconnaissance répétée de leur identité par ceux qui comptent pour eux. Ainsi finissent-ils par vivre une crise identitaire qui les laisse désorientés et qui les pousse vers une fin tragique.

Nous avons aussi abordé un point important de la formation de l'identité lorsqu'il a été question des rôles que chaque personnage choisit d'incarner pour le mener à ce qu'il considère comme son bien ultime, un rôle qui lui permet d'interagir avec les membres de sa famille, ses amis, ses ennemis, etc. Ce rôle implique l'utilisation d'un langage et d'un comportement qui, pour le personnage, constitue une façon de se positionner face à ce qu'il vit.

Hamlet a décidé de choisir le rôle du philosophe comme guide pour diriger sa vie. On comprend rapidement que la pensée est à la source de son identité à l'accumulation de ses longs monologues, durant lesquels il procède à une fine analyse philosophique sur des sujets variés : la bravoure, la mort, l'amour, l'honnêteté, etc.

Or, les caractéristiques liées à cette identité constituent un casse-tête incompréhensible pour la majorité des autres personnages de la pièce. Ils peinent à comprendre les sentiments, les paroles et les actes d'Hamlet, qui semble étranger à la

culture de laquelle il provient. En d'autres termes, ils ne reconnaissent pas l'identité du prince.

La raison est fort simple : la culture du Danemark en est une où l'héroïsme est privilégié, tout comme le sont les valeurs y étant associées telles que l'honneur, l'action et la vengeance. D'ailleurs, c'est la vengeance qui est à la source de la crise identitaire d'Hamlet, quand son père lui demande de perpétrer cet acte qui ne correspond pas à ses valeurs.

Nous avons également abordé la notion d'anachronisme, qui suggère qu'un personnage peut être en avance ou en retard sur son époque et ainsi ne pas partager entièrement les vertus propres à sa culture. Nous avons conclu qu'Hamlet est en avance par rapport à son temps, car il adopte des vertus qui sont compatibles avec celles véhiculées à la Renaissance, alors qu'il évolue au Moyen Âge.

Par ailleurs, nous en sommes venus à une conclusion différente en ce qui concerne la seconde pièce analysée, où le personnage principal, Coriolan, est en retard par rapport à sa culture, dans laquelle un changement politique se manifeste. Parce qu'il a décidé d'incarner le rôle du héros, Coriolan est un pur produit de la culture héroïque, où l'État prédomine et prend les décisions politiques qui s'imposent. Or, la démocratie s'installe progressivement, alors que le peuple, qui sera appelé à voter, devient le groupe qu'il faut séduire pour monter dans la nouvelle hiérarchie politique. Dans ce contexte, Coriolan devient un personnage dépassé par les événements, incapable de comprendre pourquoi son statut change aux yeux des autres. Et tout comme Hamlet, sa crise d'identité est provoquée par toutes les remarques des autres personnages de la pièce qui, indirectement, lui

démontrent à quel point il détonne dans ce nouveau paysage. Ainsi, sa capacité d'agir devient de plus en plus limitée, jusqu'à disparaître totalement, ce qui le mène à une mort prématurée et incompatible avec son rôle de héros.

Pour mener à bien notre analyse, nous nous sommes basés sur les travaux de Mustapha Fahmi et les avons comparés à ceux des néohistoricistes et des postmodernistes, qui constituent deux extrêmes en ce qui a trait à l'autonomie qu'ont les personnages quand vient le temps de choisir le rôle qu'ils incarneront pour diriger leur vie. Pour les premiers, il n'est nullement question de choix, tandis que pour les seconds, les possibilités sont illimitées. La conception de monsieur Fahmi, bien plantée dans le terreau philosophique d'Aristote et de sa notion du bien, offre une alternative nuancée sur l'identité, que nous avons empruntée dans ce mémoire.

Si Mustapha Fahmi s'est penché sur les pièces historiques et les tragédies romaines, nous avons décidé, pour notre part, d'analyser deux pièces des grandes tragédies shakespeariennes. Pourtant, cette conception pourrait très bien s'appliquer à des personnages d'autres œuvres et d'autres auteurs. Nous avons déjà introduit le roman de J. D. Salinger, *L'Attrape-cœurs*, qui pourrait profiter d'un tel traitement. Les romans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert et *Anna Karénine* de Leon Tolstoï seraient également des pistes intéressantes pour poursuivre la recherche. Par exemple, Emma Bovary se perçoit comme une dame, mais lorsqu'on lui demande de payer ses dettes, elle comprend qu'on ne la traite pas comme telle. Plongée dans la crise d'identité, elle finit par se suicider.

Même si cette conception comporte ses limites (on ne peut pas toujours lier les fins tragiques à une question d'identité), il n'en reste pas moins que cette approche permet

souvent d'apporter des hypothèses fort judicieuses pour expliquer le comportement et les motivations des personnages qui peuvent parfois paraître incompréhensibles.

TRADUCTION EN FRANÇAIS DES PASSAGES DES PIÈCES À L'ÉTUDE

Note 14

Je n'ai pas de nom, pas de titre ;
 Non, même pas le nom dont on me baptisa,
 Qui ne soit usurpé. Hélas, jour d'affliction,
 Moi qui ai consumé tant d'hivers,
 Aujourd'hui je ne sais de quel nom m'appeler !

Note 19

Un si excellent roi, qui était à celui-ci / Ce qu'Hypérion est à un satyre, [...]

Note 20

Un petit mois, les souliers n'étaient même pas usés / Avec lesquels elle suivait le corps de
 mon pauvre père, / [...] elle, oui, elle – Ô Dieu, une bête à qui manque la faculté de raison /
 Aurait pleuré plus longtemps ! – se mariait à mon oncle, [...]

Note 22

Oh ! Si cette trop solide chair pouvait fondre, / Se liquéfier et se résoudre en rosée, / Ou si
 l'Éternel n'avait pas édicté / Sa loi contre le suicide !

Note 24

Peut-être vous aime-t-il aujourd'hui,
 Et aujourd'hui ni souillure ni ruse n'entachent
 La vertu de son désir ; mais vous devez craindre,
 Ayant pesé sa grandeur, que son désir ne soit pas le sien propre.
 [Car lui-même est assujéti à sa naissance.]
 Il ne peut pas, comme les gens sans importance,
 Trancher selon son gré, car de son choix dépendent
 Le bien-être et la santé de l'État tout entier ;
 Et c'est pourquoi ce choix doit être circonscrit
 Par la voix et l'approbation de ce corps
 Dont il est la tête. Donc, s'il dit qu'il vous aime
 Il appartient à votre sagesse de ne le croire que jusqu'au point
 Où, à son rang et dans sa position particulière,
 Il peut faire ce qu'il dit, c'est-à-dire pas plus loin
 Que n'y consent la voix du Danemark.

Note 27

[...] notre défunt roi, [...]
 Fut, [...] par Fortinbras de Norvège, [...]
 Défié en un combat, au cours duquel notre vaillant Hamlet [...]
 Tua ce Fortinbras, qui par un contrat scellé
 Garanti par la loi et les règles de la chevalerie

Abandonnait, avec sa vie, toutes les terres
Qu'il possédait à son vainqueur.

Note 31

Quant à votre intention / De retourner à l'université de Wittenberg, / Elle est tout à fait
contraire à notre désir, / Et nous vous supplions de vous incliner : restez / Ici pour la joie et
le réconfort de notre œil, / Le premier de notre cour, notre neveu, et notre fils.

Note 32

Sans délai, je le veux parti ce soir. / Loin ! [...] / Et toi, Angleterre, si tu tiens à mon amitié,
/ [...] tu n'accueilleras pas froidement / Nos instructions souveraines, qui exigent
pleinement, / [...] La mort d'Hamlet.

Note 33

[...] L'autre motif
Pour lequel je n'ai pas pu rendre un compte public
Est le grand amour que lui porte le peuple,
Qui, trempant toutes ses fautes dans l'affection qu'il a pour lui,
Comme la source qui change le bois en pierre,
Transforme ses travers en grâces : en sorte que mes flèches,
D'un bois trop léger pour un vent si fort,
Reviendraient vers mon arc,
Sans atteindre le but que je leur assignais.

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Note 34

« une âme de grande valeur » et ayant « en lui une infusion de qualités si rares et si
précieuses que, pour l'exprimer en termes vrais, il n'a de semblable que son miroir, [...] ».

Note 35

Témoin cette armée si grande et si coûteuse, / Conduite par un prince tendre et délicat, /
Dont le courage, enflé d'une ambition divine, / Nargue l'imprévisible conséquence, /
Exposant ce qui est mortel et précaire, / À tous les risques que fortune, mort et danger
peuvent dresser, / Pour une simple coquille d'œuf.

Note 41

J'effacerai toute réminiscence futile et triviale, / Tous les dictons des livres, toutes les
formes, toutes les impressions passées / Que la jeunesse et l'observation y avaient copiés, /
Et ton commandement seul vivra, / Dans le livre et le volume de mon cerveau, / Pur de tout
sujet plus frivole.

Note 46

Non, vous les révéleriez.

Note 47

Il n'y a pas un traître dans tout le Danemark / Qui ne soit une franche crapule.

Note 48

« [il] n'était pas besoin [...] qu'un spectre quitte sa tombe / Pour nous dire cela [...] »

Note 54

[...] mon ami, c'est ce nom que je veux échanger avec vous.

Note 55

Dès que mon âme fut maîtresse de son choix, / Et qu'elle sut distinguer parmi les hommes,
/ Elle t'a choisi pour elle et marqué de son sceau ; / car tu as toujours été / Un homme qui,
souffrant de tout, ne souffre de rien, / Qui accueille les rebuffades et les récompenses de la
Fortune / Avec des remerciements égaux ; [...]

Note 59

[...] si vous m'aimez, ne gardez rien pour vous.

Note 60

Eh bien, voyez en quelle piètre estime vous me tenez ! Vous voudriez jouer de moi, vous
voudriez vous donner l'air de connaître mes clefs, vous voudriez arracher le cœur de mon
mystère, vous voudriez me faire résonner de la note la plus basse à la plus haute de mon
registre ; et alors qu'il y a tant de musique, et une voix si parfaite dans ce petit instrument,
vous ne savez pas le faire parler. Sangdieu, croyez-vous qu'il soit plus facile de se jouer de
moi que d'une flûte ?

Note 66

J'ai entendu parler aussi de vos peintures. Dieu vous a donné un visage et vous
vous en faites un autre. Vous fréquentez, vous minaudez, et vous prenez des tons,
vous affublez de petits noms les créatures de Dieu et faites l'impudique sous vos
airs d'innocence. Allez, je n'en veux plus. Cela m'a rendu fou. Je dis qu'il n'y
aura plus de mariage.

Note 67

Doute que l'étoile est de feu,
Doute que le soleil se meut,
Doute de la vérité même,
Mais jamais ne doute que j'aime.
Ô chère Ophélie, je suis malhabile à rimer, je n'ai point l'art de nombrer mes soupirs.
Mais que je t'aime précieusement, ô toi la plus précieuse, crois-le. Adieu.
À toi à jamais, très précieuse dame, tant que ce corps sera sien.

Note 68

Il m'a prise par le poignet et m'a serrée très fort,

Puis il m'a éloignée de toute la longueur de son bras,
 Et avec son autre main ainsi sur le front,
 Il s'abîme à scruter mon visage
 Comme s'il voulait le dessiner. Longtemps il est resté ainsi ;
 À la fin, secouant un peu mon bras,
 En hochant la tête trois fois de haut en bas,
 Il poussa un soupir si pitoyable et si profond
 Que ce soupir sembla briser sa poitrine
 Et exténué son être. Cela fait, il me laisse aller,
 Et la tête tournée vers moi par-dessus mon épaule,
 Il sembla trouver son chemin sans ses yeux,
 Car il franchit la porte sans leur secours,
 Et jusqu'au bout inclina leur lumière sur moi.

Note 70

Cela l'a rendu fou.

Note 71

Vous avez dû entendre parler / de la transformation d'Hamlet : c'est ainsi que je la nomme /
 Puisque à l'extérieur comme à l'intérieur / L'homme ne ressemble plus à ce qu'il était.

Note 75

Comme tous les hasards m'accusent,
 Et éperonnent ma vengeance engourdie ! Qu'est-ce qu'un homme,
 Si tout son bien et le commerce de son temps
 N'est que dormir et manger ? Une bête, pas plus.
 Sûr, Celui qui nous a créés avec ce vaste entendement,
 Qui voit devant et en arrière, ne nous a pas donné
 Cette capacité et cette raison divine
 Pour moisir en nous inactives. Pourtant,
 Soit par oubli bestial, soit qu'un lâche scrupule
 Fasse trop minutieusement penser aux conséquences,
 Pensée qui, coupée en quatre, n'a qu'un quart de sagesse,
 Et trois de couardise, je ne sais pas
 Pourquoi je vis pour dire encore : « Cette chose est à faire »,
 Quand j'ai motif, volonté, force et moyens
 De la faire. [...] Que suis-je donc,
 Moi qui ai un père tué, une mère souillée,
 Pour exciter ma raison et mon sang,
 Et qui laisse tout dormir, quand à ma honte je vois
 La mort imminente de vingt mille soldats,
 Qui, pour une chimère, un hochet de la gloire,
 Vont vers leur tombe comme vers un lit, [...]

Note 81

N'est-il pas monstrueux que ce comédien, là,
 Dans une pure fiction, un rêve de passion,
 Ait pu si bien plier son âme à sa pensée
 Que par ce travail tout son visage a blêmi,
 Des larmes dans les yeux, un aspect égaré,
 La voix brisée, et tout son être
 Se modelant sur sa pensée ? [...]

Que ferait-il
 S'il avait le motif et les raisons de souffrir
 Que j'ai, moi ? [...]

Or, moi,
 Canaille engourdie pétrie de boue, je languis
 Comme un Jean de la Lune, insensible à ma cause,
 Et ne dis rien. [...]

Suis-je un couard ?
 Qui me traite de scélérat, me fend le crâne,
 M'arrache la barbe et me la souffle au visage,
 Me tord le nez et me fourre mes mensonges dans la gorge
 Jusqu'au fond des poumons ? Qui m'inflige cela ?
 Ah ! Sangdieu, je l'accepte ; car il faut bien
 Que j'aie un foie de pigeon et que je manque de fiel
 Qui rend l'injure amère, sinon
 J'aurais déjà gorgé tous les vautours de l'air
 Des tripes de ce cerf.

Note 83

Être ou ne pas être, telle est la question.
 Est-il plus noble pour l'esprit de souffrir
 Les coups et les flèches d'une injurieuse fortune,
 Ou de prendre les armes contre une mer de tourments,
 Et en les affrontant, y mettre fin ? Mourir, dormir,
 Rien de plus, et par un sommeil dire : nous mettons fin
 Aux souffrances du cœur et aux mille chocs naturels
 Dont hérite la chair ; c'est une dissolution
 Ardemment désirable. Mourir, dormir,
 Dormir, rêver peut-être, ah ! c'est là l'écueil.
 Car dans ce sommeil de la mort les rêves qui peuvent surgir,
 Quand nous aurons quitté le tourbillon de vivre,
 Arrêtent notre élan, C'est là la pensée
 Qui donne au malheur une si longue vie.
 Car qui voudrait supporter les fouets et la morgue du temps,
 Les outrages de l'opresseur, la superbe de l'orgueilleux,
 Les affres de l'amour dédaigné, la lenteur de la loi,

L'insolence du pouvoir, et les humiliations
 Que le patient mérite endure des médiocres,
 Quand il pourrait lui-même s'en rendre quitte
 D'un coup de dague ? Qui voudrait porter ces fardeaux,
 Pour grogner et suer sous une vie harassante,
 Si la terreur de quelque chose après la mort,
 Contrée inexplorée dont, la borne franchie,
 Nul voyageur ne revient, ne déroutait la volonté
 Et ne nous faisait supporter les maux que nous avons
 Plutôt que fuir vers d'autres dont nous ne savons rien ?
 Ainsi la conscience fait de nous tous des lâches,
 Et ainsi la couleur première de la résolution
 S'étiole au pâle éclat de la pensée,
 Et les entreprises de grand essor et de conséquence
 Se détournent de leurs cours
 Et perdent le nom d'action.

Note 87

L'esprit que j'ai vu
 Est peut-être un diable, et le diable a le pouvoir
 De revêtir une forme séduisante ; oui, et peut-être,
 Profitant de ma faiblesse et de ma mélancolie,
 Car il est très puissant sur ces sortes d'humeurs,
 Il m'abuse pour me damner. Il me faut
 Un sol plus ferme.

Note 88

Là, je pourrais le faire à pic, là, il est en prières,
 Et là, je le ferai. Ainsi, il va au Ciel,
 Et ainsi je suis vengé. Cela mérite examen.
 Un scélérat tue mon père, et pour cela,
 Moi, son unique fils, j'envoie ce scélérat
 au Ciel.
 Mais c'est salaire et récompense, pas vengeance !
 Il a pris mon père impur, plein de pain,
 Toutes ses fautes en leur fleur, vigoureuses comme mai ;
 Et son bilan, qui le connaît hormis le Ciel ?
 Mais selon nos données ici-bas et notre pensée,
 Il est lourd. Et suis-je alors vengé
 Si je le prends quand il purge son âme,
 Quand il est prêt et mûr pour le voyage ?
 Non.

Note 92

J'ai, depuis peu, pourquoi je n'en sais rien, perdu toute ma gaieté, abandonné mes exercices coutumiers ; [...]

Note 107

Il y a trois heures, Tullus, / Seul, je me battais dans vos murs de Corioles, / J'y ai fait l'ouvrage qui m'a plu : ce n'est pas de mon sang / Que tu me vois fardé.

Note 108

S'il en est un parmi vous
[...] qui aime cette peinture
Dont vous me voyez maculé, s'il en est un qui craint
Moins pour sa personne que pour sa renommée,
S'il en est un qui pense qu'une belle mort vaut mieux qu'une médiocre vie,
Et qui aime son pays plus que lui-même,
Que celui-là seul, ou tous ceux qui partagent ses sentiments,
Lève l'épée ainsi pour exprimer son cœur,
Et suive Martius.

Note 111

Et si je n'étais pas qui je suis, / Je voudrais être lui. [...] C'est un lion / Que je suis fier de traquer.

Note 114

[...] ce serait un recel / Pire qu'un vol, oui, une calomnie, / De cacher vos actes et de taire / Ce qui, exalté jusqu'à la cime de l'éloge, / Paraîtrait même trop mesuré.

Note 115

Il y a un tel émoi / Qu'on dirait que le dieu qui le conduit / S'est sournoisement glissé dans son enveloppe humaine, / Et lui prête une stature divine.

Note 116

[...] j'étais / contente de le laisser rechercher le danger là où il pouvait / trouver la gloire : à une guerre cruelle je l'ai envoyé, il en est / revenu avec le front couronné de chêne. Je te le dis, ma fille, je n'ai / pas plus bondi de joie le jour où j'ai su que j'avais un enfant / mâle que la première fois où je l'ai vu se montrer un homme.

Note 117

Il (Coriolan) ne marchera pas sur moi. / Je m'enfuirai et, quand je serai grand, je me battraï.

Note 121

Il advint une fois que tous les membres du corps

Se rebellèrent contre le ventre ; et l'accusèrent ainsi :
 Il était là comme un gouffre
 Au milieu du corps, oisif et inactif,
 Stockant les viandes comme un garde-manger, sans jamais porter
 Sa part du travail commun, tandis que les autres organes,
 Occupés à voir entendre, penser, commander, marcher, sentir
 Par leur concours mutuel, subvenaient
 Aux appétits et aux désirs communs
 Du corps entier. Le ventre répondit [...]

Aux membres mécontents, aux organes mutinés
 Qui jalousaient sa part ; exactement
 Comme vous calomniez nos sénateurs,
 Pour n'être pas comme vous
 [...] : « Bien que tous à la fois vous ne puissiez / Voir ce que je distribue à chacun,
 Je peux rendre mes comptes, et vous montrer que tous
 Vous recevez de moi en retour la fleur de la farine
 Et ne me laissez que le son. » [...] Les sénateurs de Rome sont ce bon ventre,
 Et vous les membres mutinés. Examinez
 Leurs délibérations et leurs soucis, assimilez correctement
 Ce qui touche l'intérêt général, et vous verrez
 Que tous les bienfaits publics que vous recueillez
 Procèdent, ou viennent d'eux,
 Et non de vous.

Note 124

Qu'y a-t-il, vous, séditeuse racaille, [...]

Note 125

Que voulez, roquets,
 Qui n'aimez ni la paix ni la guerre ? L'une vous effraie,
 L'autre vous rend orgueilleux. Vous faire confiance,
 C'est, au lieu de lions, vous découvrir des lièvres,
 Au lieu de renards, des oies. Vous n'êtes pas plus sûrs, non,
 Que le charbon de feu sur la glace,
 Ou que grêle au soleil. Votre vertu est
 D'exalter le criminel et de maudire
 La justice qui l'a châtié. Qui mérite la grandeur
 Mérite votre haine, et vos envies sont
 L'appétit d'un malade, qui désire le plus /
 Ce qui aggrave son mal [...] À chaque minute vous changez d'avis,
 Et trouvez noble celui que vous haïssiez tout à l'heure,
 Vil celui que vous couronnez.

Note 129

Tuons-le, et nous aurons le blé à notre prix.

Note 130

Songez-vous aux services qu'il a rendus à son pays ?

Note 131

Tout à fait, et j'aurais plaisir à les porter à son crédit, s'il ne se payait pas lui-même d'orgueil.

Note 138

Général, pas de louanges. / Mon travail ne m'a pas encore échauffé. Adieu. / Le sang que je verse n'est plus un cordial / Qu'un danger : devant Aufidius, ainsi, je veux paraître et me battre.

Note 139

En avant, mes amis, / Celui qui recule, je le prends pour un Volsque / Et il sentira le tranchant de ma lame.

Note 140

Que toutes les lèpres du Midi fondent sur vous
 Opprobre de Rome ! Troupeaux de... Que les pestes et les pustules
 Vous emplâtrent, qu'on ait horreur de vous
 Avant de vous voir, infectez-vous l'un l'autre
 À un mille sous le vent ! Âmes d'oies
 À une forme humaine, comment avez-vous fui
 Des esclaves que des singes suffiraient à rosser ! Pluton et Enfers !
 Tous blessés par derrière ! Le dos rouge, la face blême
 De fuite et de peur fébrile ! Réparez et revenez à la charge,
 Ou, par les feux du ciel, je délaisse l'ennemi
 Pour faire mes guerres contre vous.

Note 143

Voyez-moi ces pillards, qui estiment leur temps / Au prix d'une drachme fêlée ! Coussins,
 cuillers de plomb, / Rapières d'un sou, pourpoints que le bourreau / Ensevelirait avec la
 victime, cette vile racaille / Rafle tout avant la fin du combat. Qu'elle crève !

Note 146

Il ne saura pas porter ses honneurs avec mesure, / Où commencer et où finir, et il / Perdra
 ceux qu'il a gagnés.

Note 147

Moi qui tiens bon sous les coups, j'ai souvent fui devant les mots.

Note 148

Dispensez-moi de cette coutume, car je ne saurais / Revêtir la robe, me montrer à nu, et les
prier / De me donner leurs suffrages au nom de mes blessures : [...]

Note 153

C'est là votre troupeau ? / Sont-ils dignes de s'exprimer, ceux qui accordent leur voix /
Pour aussitôt récuser leur langue ? Quel est votre office ? / Si vous êtes leur bouche,
gouvernez leurs dents. / C'est vous qui les avez incités ?

Note 157

Vous faites trop parade de ce / Qui irrite le peuple. Si vous voulez poursuivre / Dans la
direction que vous vous êtes fixée, demandez votre chemin, / Dont vous vous êtes écarté,
avec moins de hauteur, / Sinon vous ne serez jamais élevé au consulat, / Ni ne serez avec
Brutus attelé au tribunal.

Note 161

Il y en a parmi vous qui m'ont vu combattre. / Venez, éprouvez sur vous-mêmes le courage
que vous m'avez vu.

Note 162

En terrain découvert, / J'en terrasse quarante.

Note 163

Je ne veux plus rien savoir.
Qu'ils me condamnent aux abîmes de la mort Tarpéienne,
À l'exil vagabond, à être écorché vif, ou empoisonné
Avec un grain de blé par jour pour subsistance, je n'achèterai pas
Leur pitié au prix d'une seule bonne parole,
Ni ne briderai mon courage pour gagner
D'un simple « Bonjour » ce qu'ils ont à donner.

Note 164

Abjecte meute de roquets, dont j'exècre l'haleine
Comme les effluves des marais croupis, dont j'estime l'amour
Comme les carcasses des morts sans sépulture,
Qui infectent mon air : c'est moi qui vous bannis !

Note 166

Il aura de belles cicatrices à montrer au peuple quand il briguera la place qui est la sienne.

Note 167

Je m'étonne que ma mère
Ne m'approuve pas davantage, elle qui d'habitude
Les (les gens du peuple) traitait d'esclaves de bure, de créatures

Tout juste bonnes à acheter ou à vendre pour trois sous, à s'exhiber tête nue
 Dans les rassemblements, à bâiller, pétrifiés de stupeur,
 Quand un homme de mon rang se lève
 Pour parler de guerre ou de paix. C'est de vous que je parle
 Pourquoi me souhaitez-vous plus doux ? Me voulez-vous
 Traître à ma nature ? Dites-moi plutôt que je feins d'être
 Ce que je suis.

Note 168

De grâce, laissez-vous conseiller. / J'ai un cœur aussi peu souple que le vôtre, / Mais un
 cerveau qui guide ma colère / Au profit de mes intérêts.

Note 170

Que dois-je faire ?

Note 171

Soit, il le faut
 Arrière, ma nature ; que possède
 L'esprit d'une putain ! Que mon gosier guerrier,
 Qui faisait chœur avec les tambours, devienne le fausset
 Nasillard de l'eunuque ou la voix virginale
 Qui berce et endort les bébés ! Que le sourire du fourbe
 Campe sur mes joues, que des larmes d'écolier envahissent
 La prune de mes yeux ! Que la langue du mendiant
 Trouve son chemin à travers mes lèvres, et que mes genoux bardés de fer,
 Qui n'ont jamais ployé qu'à l'étrier, fléchissent comme ceux
 Du pauvre qui a reçu l'aumône ! Non, je ne le ferai pas,
 De crainte de ne plus honorer ma propre vérité,
 Et d'enseigner à mon âme par le geste du corps
 Une bassesse ineffaçable.

Note 174

Mère, j'irai sur la place du marché. Ne me grondez plus. Comme un saltimbanque,
 j'escamoterai leur amour, / J'escroquerai leur cœur, et reviendrai adoré / De tous les
 artisans de Rome. Voyez, je pars.

Note 175

Comme un mauvais acteur, / J'ai oublié mon rôle, et je reste muet, / À ma grande disgrâce.

Note 177

Ma jalousie / N'a plus cet honneur qu'elle avait en elle ; naguère / Je pensais l'écraser à
 force égale, / Loyale épée contre épée, à présent je le crèverai de quelque façon que ce soit :
 / Rage ou ruse, je l'aurai.

Note 180

Là où je le trouverai, / Chez moi, sous la protection de mon frère, oui, même là, / Violant la loi de l'hospitalité, / Je laverai ma féroce main dans son cœur.

Note 183

Ne nomme pas ce dieu, petit homme de larmes.

Note 184

Menteur démesuré, tu as fait éclater mon cœur
Dans ma poitrine, « Petit homme » ? Oh esclave !
Pardonnez-moi, seigneurs, c'est la première fois
Que je suis forcé de vitupérer. Votre jugement, mes graves seigneurs,
Doit donner le démenti à ce roquet, et son propre sentiment,
À lui qui porte sur le corps l'empreinte de mes coups, et qui
L'emportera dans la tombe, vous rejoindra
Pour lui jeter ce démenti.

Note 185

Taillez-moi en pièces, Volsques. Hommes et jeunes gens, / Souillez de mon sang le tranchant de vos lames.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE (1997), *Éthique à Nicomaque*, Paris, Flammarion, 416 p.
- BAKHTINE, Mikhail (1977), *Le Marxisme et la Philosophie du langage*, Paris, Éditions de minuit, 232 p.
- BAKHTINE, Mikhail (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 368 p.
- BELSEY, Catherine (1985), *Subject of Tragedy : Identity and Difference in Renaissance Drama*, London, Methuen, 253 p.
- BLOOM, Harold (1998), *Shakespeare : The Invention of the Human*, New York : Riverheads Books, 768 p.
- BLOOM, Harold (2004), *Hamlet : Poem Unlimited*, New York, Riverhead Books, 176 p.
- DE PALMA, Brian (1993), *À la manière de Carlito* (vidéo), Universal Studios.
- EISAMAN MAUS, Katharine (1997), « Introduction to Coriolanus » dans *The Norton Shakespeare*, New York, Norton & Company, Inc., p. 937 à 944.
- FAHMI, Mustapha (2008), « Man's Chief Good : The Shakesporean Character as Evaluator » dans *The Shakesporean International Yearbook*, Burlington, VT : Ashgate, p. 119 à 135.
- FAHMI, Mustapha (2010), « Quoting the Enemy : Character, Self-Interpretation and the Question of Perspective in Shakespeare » dans *Shakesporean and Moral Agency*, dirigé par Michael Bristol, London & New York, Continuum Publishing, p. 129 à 141.
- FAHMI, Mustapha (2005), *Shakespeare's Poetic Wisdom*, Cap-Rouge, Two Continents Publishing, 112 p.
- FAHMI, Mustapha (2008), *The Purpose of Playing Self-Interpretation and Ethics in Shakespeare*, Québec, Two Continents Publishing, 124 p.
- FERNIE, Ewan (2001), *Shame in Shakespeare*, London, Routledge, 288 p.
- FLAUBERT, Gustave (2006), *Madame Bovary*, Paris, Pocket, 480 p.
- FREUD, Sigmund (1913), *The Interpretation of Dreams*, London, Macmillan, 212 p.

FRYE, Northrop (1986), *On Shakespeare*, Markham, Fitzhenry & Whiteside, 188 p.

GOODMAN, Sarah (2010), « What's Virtue Ethics Got to Do With It ? Shakespearean Character as Moral Character » dans *Shakespearean and Moral Agency*, dirigé par Michael Bristol, London & New York, Continuum Publishing, p. 184 à 199.

GREENBLATT, Stephen (1997), « Introduction to Hamlet » dans *The Norton Shakespeare*, New York, Norton & Company, Inc., p. 287 à 295.

HOLSTUN, James (1983), « Tragic Superfluity in *Coriolanus* », *ELH*, vol. 50, No. 3, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 485 à 507.

HOPKINS, Lisa (2005), *Beginning Shakespeare*, Manchester, Manchester University Press, 212 p.

KOTT, Jan (1974), *Shakespeare notre contemporain*, New York : Norton, 400 p.

KUZNER, James (2007), « Unbuilding the City : *Coriolanus* and the Birth of Republican Rome », *Shakespeare Quarterly* vol. 58, no. 2, Washington, Folger Shakespeare Library, p. 174 à 199.

MACINTYRE, Alasdair (1981), *Après la vertu*, Paris, PUF, 282 p.

MONTAIGNE (1969), *Essais*, Livre 2, Paris, Garnier-Flammarion, 510 p.

NIETZSCHE, Friedrich (1964), *La Naissance de la tragédie*, Genève, Éditions Gonthier, 179 p.

PLOTZ, John (1996), « *Coriolanus* and the Failure of Performatives », *ELH*, vol. 63, No. 4, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 809 à 832.

RISS, Arthur (1992), « The Belly Politic : *Coriolanus* and the Revolt of Language », *ELH*, vol. 59, no. 1, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 53 à 75.

SALINGER, Jerome David (1952), *L'Attrape-cœurs*, Paris, Robert Laffont, 384 p.

SANDERS, Rachel Eve (2006), « The Body of the Actor in *Coriolanus* », *Shakespeare Quarterly* vol. 57, no. 4, Washington, Folger Shakespeare Library, p. 387 à 412.

SHAKESPEARE, William (2002), *Hamlet*, Paris, Gallimard, p. 671 à 991 (édition bilingue).

SHAKESPEARE, William (2002), *Coriolan*, Paris, Gallimard, p. 1037 à 1347 (édition bilingue).

SHAKESPEARE, William (2002), *Richard II*, Paris, Gallimard, p. 33 à 317 (édition bilingue).

SHAKESPEARE, William (2002), *Le Roi Lear*, Paris, Gallimard, p. 1 à 297 (édition bilingue).

SHAKESPEARE, William (2002), *I Henry IV*, Paris, Gallimard, p. 379 à 555 (édition bilingue).

SHAKESPEARE, William (2002), *Antoine et Cléopâtre*, Paris, Gallimard, p. 717 à 1035 (édition bilingue).

SHAKESPEARE, William (2002), *Comme il vous plaira*, Paris, Gallimard, p. 500 à 656 (édition bilingue).

SHRANK, Cathy (2003), « Civility and the City in *Coriolanus* », *Shakespeare Quarterly* vol. 54, No. 4, Washington, Shakespeare Library, p. 406 à 423.

SNIDER, D. J. (1873), « Hamlet », *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 7 (1), University Park, Penn State University Press, p. 71 à 87.

TAYLOR, Charles (2003), *Les Sources du moi*, Montréal, Boréal, 718 p.

TOLSTOÏ, Léon (1952), *Anna Karénine*, Paris, Gallimard, 914 p.