

JOUER SHAKESPEARE EN ANGLAIS

3. DANGEREUSE ET *SEXY* : LA PAROLE SHAKESPEARIENNE

PAR CHRISTINE RAVAT-FARENC

Les deux premiers articles de notre série « JOUER SHAKESPEARE EN ANGLAIS » ont souligné l'engagement physique hors-norme que cette parole en anglais implique chez l'acteur/l'actrice francophone. Qu'il s'agisse de la sur-énergie technique induite par le pentamètre iambique (cf. l'épisode 1¹) ou par le code de jeu (cf. l'épisode 2²), l'acteur/l'actrice aura d'autant plus besoin de savoir non plus seulement comment il/elle parle, mais pourquoi il/elle parle. Il est temps d'aborder le contexte historique afin de nourrir le travail des acteurs à la recherche du corps shakespearien.

Etonnamment, quand il s'agit de Shakespeare, nous consacrons beaucoup d'énergie à comprendre pourquoi il est si différent de nos classiques français. Contextualiser Shakespeare, c'est en France, refaire l'histoire du malentendu culturel de plusieurs siècles qui l'a longtemps ostracisé de nos scènes. Il faut conter cette histoire qui explique beaucoup de nos filtres persistants et c'est ce que notre premier préambule exposera. Cependant, jouer Shakespeare en anglais, nécessite non pas une histoire différentielle, mais une confrontation contextuelle avec l'époque élisabéthaine. Celle-ci ne nous est familière ni culturellement ni historiquement — c'est de l'Histoire d'Angleterre — mais c'est d'elle qu'émerge cette parole à la puissance inégalée dans le répertoire théâtral occidental : la parole shakespearienne.

PREAMBULE 1 :

PLUS DE TROIS SIECLES D'OSTRACISME, LE MALENTENDU CULTUREL

Une partie de notre appréhension lorsque nous abordons Shakespeare tient à une défiance tenace de plusieurs siècles qui a laissé des traces profondes dans notre ADN. La parole shakespearienne a été en effet censurée en France, totalement ou partiellement, délibérément ou par malentendu culturel, jusqu'au milieu du 20^e siècle.

L'opprobre s'ancre d'abord dans l'écart esthétique avec le théâtre classique français. La règle des trois unités (action, lieu, temps) qui conditionne la vraisemblance de l'intrigue, la bienséance teintée de moralisme, la relégation de la violence dans le hors-scène, le goût pour une langue châtiée, la distinction stricte entre tragédie et comédie, ne pouvaient que résister à l'introduction des pièces baroques de Shakespeare³.

Le dramaturge anglais, à la fin du 17^e et au 18^e siècle inspire de l'incompréhension et de la défiance. De la fascination aussi, car les acteurs britanniques, chantres par excellence du barde anglais, sont admirés à chacune

¹ « Jouer Shakespeare en anglais : la légitimité des acteurs francophones » : <http://www.esadparis.fr/wp-content/uploads/2019/01/shakespeare-%C3%A9pisode-1.pdf>

² « Jouer Shakespeare en anglais : adresse directe et *cue script* » : <http://www.esadparis.fr/wp-content/uploads/2017/03/shakespeare-%C3%A9pisode-2.pdf>

³ Voltaire dans une lettre à la marquise du Deffand, 9 décembre 1760 : « Figurez-vous, madame, que la tragédie de Richard III, qu'ils comparent à Cinna, tient neuf années pour l'unité de temps, une douzaine de villes et de champs de bataille pour l'unité de lieu et trente-sept événements principaux pour unité d'action ».

de leurs tournées sur le continent. La réponse de Denis Diderot à la notice *Garrick et les acteurs anglais* de Riccoboni permet à son auteur d'élaborer le fameux *Paradoxe sur le comédien*⁴ entre 1773 et 1778. Il est clair pour le public de l'époque que le jeu physique, expressif et virtuose des acteurs anglais est nourri par leur pratique du répertoire élisabéthain.

La traduction est évidemment un enjeu et tend à aggraver le malentendu culturel. Les traductions tardives et plutôt fidèles des pièces de Shakespeare, de Pierre Antoine de La Place (1745) et de Pierre Letourneur (1776-1782), provoquent fureur et dégoût et ne sont pas ou peu montées. Voltaire, pourtant un des premiers à avoir promu le poète anglais, avait vigoureusement mis en garde contre toute traduction à la lettre, qui serait une menace pour les valeurs esthétiques du théâtre français :

Il faut que je vous dise combien je suis fâché contre un nommé Le Tourneur [...]. Auriez-vous lu les deux volumes de ce misérable, dans lesquels il veut nous faire regarder Shakespeare comme le seul modèle de la véritable tragédie ? Il l'appelle le *Dieu du théâtre* ! [...] Avez-vous une haine assez vigoureuse contre cet impudent imbécile ? Souffrirez-vous l'affront qu'il fait à la France. [...] Ce qu'il y a d'affreux c'est que le monstre a un parti en France ; et pour comble de calamité et d'horreur, c'est moi qui autrefois parlai le premier de ce Shakespeare ; c'est moi qui le premier montrai aux François (sic) quelques perles que j'avais trouvées dans son énorme fumier.⁵

Jusqu'au début du 20^e siècle, les acteurs et le public n'entrevoient Shakespeare que par des adaptations, où on a parfois du mal à repérer l'intrigue originale. Ces adaptations mettent en conformité le texte avec les trois unités et la bienséance, proscrirent les comédies, traduisent les drames en alexandrins, réduisent le personnel dramatique en ne conservant que les personnages principaux et en changeant leurs noms, édulcorent les situations et les caractères notamment féminins, censurent le langage grivois.

Les adaptations de Jean-François Ducis sont les plus représentées et, tout en défigurant Shakespeare, contribuent néanmoins à introduire son œuvre sur la scène française.

Le rôle des acteurs dans le rapprochement avec l'écriture originale est majeur. Le grand Lekain, sur le conseil de Voltaire d'éviter un rôle « barbare », avait refusé le rôle d'Hamlet dans la mouture de Ducis, créée en 1769 avec l'acteur François Molé. En revanche, son successeur en prestige, le grand Talma (plus tard comédien fétiche de Napoléon), bilingue depuis son enfance londonienne⁶ où il a vu jouer Shakespeare dans sa langue d'origine, attend depuis longtemps les grands rôles shakespeariens. Il crée le rôle d'Othello, adapté par Ducis en 1792. Celui-ci accepte de mettre en scène un héros « jaune et cuivré [teint qui convenait] à un Africain »⁷, mais ne

⁴ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien, précédé d'un entretien, Gabriel Dufay, Denis Podalydès : L'acteur et le Paradoxe*. Les Belles Lettres-Archimbaud, Paris, 2012.

⁵ Voltaire, lettre à d'Argental, 19 juillet 1776, qtd Damien Chardonnet-Darmaillacq, article « Voltaire et Shakespeare : un auteur barbare à l'aune de la dramaturgie classique » in Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, « William Shakespeare », L'Avant-scène théâtre, n° Jan. 2014, p. 11.

⁶ Auprès de son père exerçant là-bas sa profession de dentiste

⁷ Othello ou le More de Venise, Paris, Maradan, An II, Avertissement, qtd John Golder, article « Les tragédies shakespeariennes de Jean-françois Ducis (1769-1826) in Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, ibid, p. 13.

confronte pas le spectateur à la vilénie de Iago, renommé Pézare ici. Malgré l'insistance de Talma à respecter l'intrigue initiale, Ducis crée un confident racinien irréprochable jusqu'à ce que le dénouement tragique, à la toute fin de la pièce, dévoile son forfait. En revanche, à partir de 1803, les deux hommes collaborent étroitement lors des multiples remaniements que Ducis apporte à son *Hamlet* afin de le rendre plus shakespearien, à l'occasion de la parution de son théâtre complet en 1813.

La réception houleuse des comédiens britanniques en tournée à Paris, en 1822, quelques mois après la mort de Napoléon à Sainte-Hélène, est un célèbre moment d'incompréhension. Ce mauvais accueil tient aux circonstances politiques et à la vieille querelle identitaire. Stendhal, outré par le mauvais accueil réservé à la troupe anglaise, dénonce cette cabale contre Shakespeare et le réhabilite dans son cinglant *Racine et Shakespeare* (1823-1825). Les tournées suivantes consacreront le jeu des vedettes Smithson, Kean, et Kemble. Leur interprétation marque durablement le public et les acteurs français. Florence Naugrette⁸ note que le moment où l'acteur Charles Kemble (qui interprète Hamlet à Paris) rampe au sol pendant la scène des comédiens à l'issue de laquelle il surprend les coupables, est reprise en didascalies dans l'adaptation ultérieure de la pièce par Alexandre Dumas et Paul Meurice en 1847. Ce jeu de scène sera pratiqué jusqu'au grand Mounet-Sully au début du 20^e siècle.

Si le Théâtre-Français se défie encore de Shakespeare au 19^e siècle, le drame romantique joué sur les boulevards, la tragédie lyrique à l'opéra et les théâtres de pantomime sont séduits pas la théâtralité shakespearienne. Les acteurs sont fascinés par l'épaisseur des personnages, le rythme et la « physicalité » des rôles, toutes choses exaltantes pour des comédiens habitués à un théâtre de déclamation. Shakespeare leur donne matière à se dépasser et à repousser les limites de l'interprétation. C'est Sarah Bernhardt qui joue Hamlet, en travesti, lors de l'entrée de la pièce éponyme au répertoire de la Comédie-Française en 1899, ... mais dans la version tronquée de Ducis. A la fin du 19^e siècle, l'histoire de Shakespeare sur la scène française est celle d'une censure. Ce sont des adaptations, et non des traductions, qui sont portées à la scène.

Paradoxalement, ce n'est pas tant la relative tombée en désuétude du théâtre classique à la fin du 19^e siècle, ni le triomphe du mélodrame qui propulsent Shakespeare sur les scènes, mais l'avènement au début du 20^e siècle d'un théâtre d'art pour qui le théâtre élisabéthain est une source de renouveau. Après le grandiose *Jules César* d'Antoine au théâtre de l'Odéon en 1906, la *Nuit des Rois*, mise en scène par Jacques Copeau en 1914⁹, fait date. Copeau fera de Shakespeare un auteur majeur de son théâtre rénové qui s'oppose radicalement au théâtre commercial des boulevards, en proposant des textes de qualité littéraire propices au dépouillement des décors et au profit de l'interprétation. Après-guerre, l'épopée du théâtre public trouvera à nouveau en Shakespeare un auteur de prédilection de la nouvelle scène

⁸ Florence Naugrette, article « Shakespeare, modèle du théâtre romantique français ? », in Les Nouveaux Cahiers, op. cit., p. 39.

⁹ Avec Louis Jouvet et Blanche Albane au théâtre du Vieux Colombier.

populaire, exigeante et décentralisée : Jean Vilar au festival d'Avignon¹⁰, Jean Dasté à la Comédie de Saint-Etienne, Roger Planchon au Théâtre de la Cité de Villeurbanne et Guy Rétoré au Théâtre de l'Est Parisien.

Malgré ce succès, la question ardue de la fidélité du texte à l'original peine à s'imposer. Elle apparaît tardivement au 20^e siècle et ne devient source d'intérêt qu'à partir des années 1960. Jusque-là, la Comédie-Française proposait encore des adaptations par des auteurs français du répertoire (Supervielle, Puget, Sarment). Ces versions françaises des années 1950 continuaient de pratiquer la suppression des personnages secondaires et tentaient de moderniser la langue en allégeant les réseaux métaphoriques de la poésie shakespearienne, sans s'attacher non plus à transcrire au plus juste les multiples jeux de mots, ce qui nous allons le montrer plus bas prive la parole shakespearienne de corps et de clivage social.

Depuis les années 1980, les traductions d'Yves Bonnefoy, puis de Jean-Michel Déprats, André Markowicz ou encore Pascal Collin, quand les metteurs en scène ne retraduisent pas eux-mêmes¹¹, s'efforcent d'être fidèles autant que possible à la poésie, aux images, aux sonorités et au rythme du texte original. Ce souci sensoriel et l'intériorisation de la dimension corporelle de la parole shakespearienne doivent beaucoup à la volonté de fidélité à l'esprit du jeu britannique maintenant plus connu sur la scène française. Dans les années 1970, Peter Brook s'est installé au théâtre des Bouffes du Nord¹² et Terry Hands, jeune directeur artistique associé de la *Royal Shakespeare Company*, met en scène trois pièces à la Comédie-Française entre 1972 et 1974.

Le travail de ce dernier avec les comédiens-français lors des mises en scène de *Richard III*, de *Périclès, prince de Tyre* et de *La Nuit des rois*, fait certainement date. Cette expérience a impressionné la critique et les acteurs, dont le jeu, plutôt statique et hérité de la tradition de déclamation française, a été bousculé par les méthodes du Britannique. Le journal de répétition, tenu par Jean-Louis Curtis, qui a traduit le texte de *Richard III* et les répétitions, raconte comment Robert Hirsh fut déstabilisé par la demande de Terry Hands : lancer la tête de Hastings dans les bras du Lord-maire « comme une passe de rugby », puisque, indique Hands, « avec Shakespeare, on ne doit jamais avoir peur d'aller trop loin. Cette scène, tu comprends, [...] c'est la rencontre d'Eschyle et de Feydeau »¹³. Catherine Treilhou-Balaudé, spécialiste de la réception des œuvres de Shakespeare en France, résume ainsi l'expérience :

Shakespeare autant que Terry Hands auront aidé la Comédie-Française à se renouveler, à la fois par l'épreuve d'un tragique radicalement étranger à celui du classicisme français, et par le contact avec l'approche à la fois érudite et physique d'un metteur en scène pour lequel **Shakespeare est non pas un intellectuel, mais un dramaturge transmettant des « idées-émotions »**.¹⁴

¹⁰ C'est dans une traduction clarifiée et compréhensible pour le grand public que Jean Vilar présente son *Richard II* dans la traduction de Jean-Louis Curtis, en 1947.

¹¹ Voir par exemple les traductions éditées d'Ariane Mnouchkine et de Daniel Mesguich.

¹² Il ouvre sa première saison avec *Timon d'Athènes* en 1974.

¹³ Comédie-Française, n° 6 février 1972, pp. 6-8.

¹⁴ Catherine Treilhou-Balaudé, article « Classique ou étranger, Shakespeare à la Comédie-Française, d'un Conte d'Hiver à Richard III », in Cahiers de la Comédie-Française, op. cit. , p. 69.

Plus de quarante ans plus tard, un préjugé subsiste encore largement chez le grand public mais aussi chez les acteurs, et d'autant plus s'ils sont francophones, c'est que Shakespeare est toujours cet auteur intellectuel à la langue tortueuse, verbeuse, souvent incompréhensible.

PREAMBULE 2 : DANGEREUX JEUX DE LANGAGE

Ces critiques ne sont pas infondées. Les contemporains de Shakespeare, dont l'autre célèbre dramaturge élisabéthain Ben Jonson, lui reprochaient déjà sa pédanterie et son opacité. Il n'a pas manqué de critiques britanniques depuis la Renaissance pour signaler les excès d'une parole sur-signifiante obsédée par le monologue logorrhéique, l'hyperdensité métaphorique, les jeux de mots incessants, l'amphibologie lexicale et grammaticale, le recours systématique à l'hendiadys et à l'antithèse, sans parler du florilège des injures, malédictions et obscénités sexuelles qui confinent au TOC¹⁵. Il y a de quoi donner le tournis et décourager l'acteur/l'actrice, sauf à découvrir le secret de ces « idées-émotions »¹⁶, c'est-à-dire à comprendre le fonctionnement intime de cette parole et d'où vient la nécessité vitale de parler, et de parler ainsi.

Que signifient ces jeux de langages incessants ? Il s'agit bien de « jeux de langage » au sens que leur donne le philosophe Ludwig Wittgenstein¹⁷ : systémiques et codés socialement. Ainsi le monologue, la joute d'injure, les jeux de mots correspondent à des configurations sociales de prise de parole reconnues par tous dans la fiction et dans le public élisabéthain. Mais ces jeux de langages incluent des figures cryptées (l'antithèse ou l'amphibologie par exemple) qui ne seront identifiables que par certains. Chez Shakespeare, si la parole est cryptée, c'est parce qu'on en meurt, littéralement. La parole shakespearienne est dangereuse.

Nous proposons ci-dessous une contextualisation historique des jeux de langage chez Shakespeare afin de permettre à l'acteur de connecter le procédé rhétorique ou la figure de style au corps en jeu. Une approche holistique du langage shakespearien peut permettre un ancrage qui associe dans la mémoire émotionnelle de l'acteur chaque jeu de langage à un état du corps ou à une émotion, tel un stimulus qui engagerait un corps réflexe.

Grand morceau de bravoure du répertoire shakespearien et jeu de langage par excellence : le monologue, qu'il soit soliloque seul en scène ou tirade de scène dialoguée. Ces monologues sont le support de formation et de sélection des jeunes acteurs dans les auditions d'entrée aux écoles d'art dramatique anglo-saxonnes. Sur les trois tours des concours, les deux premiers sélectionnent sur la base de deux monologues, l'un élisabéthain, l'autre moderne/contemporain. La capacité à tenir et faire évoluer une pensée et un état émotionnel tout en captivant le public, voilà ce qui est évalué et attendu dans cet exercice redoutable.

¹⁵ Trouble Obsessionnel Compulsif

¹⁶ Evoquées par C. Treilhou-Balauté dans la citation plus haut.

¹⁷ WITTGENSTEIN L., trad. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud, Élisabeth Rigal, *Recherches philosophiques*, Éditions Tel Gallimard, 2005

1- LE MONOLOGUE SHAKESPEARIEN

La parole shakespearienne est située historiquement et esthétiquement, c'est un fait. Ce n'est pas parce que ce répertoire semblerait « universel », « actuel », « contemporain »¹⁸ dans les multiples réseaux de sens qu'il tisse, qu'il faut se passer, en pratique, de son contexte d'émergence : l'imaginaire élisabéthain. A la fin du 16^e siècle, le royaume d'Angleterre est en guerre contre l'Espagne et en proie à des épurations, du fait du schisme religieux et du conflit de succession provoqué par la création de l'Eglise Anglicane, indépendante de Rome depuis qu'Henri 8 a répudié sa femme et abjuré le catholicisme pour épouser Ann Boleyn, mère d'Elisabeth 1^{ère}.

L'imaginaire du corps de la Renaissance anglaise s'est fixé sur le corps souffrant, le corps supplicé des nombreux rituels judiciaires publics. Ces corps humiliés sont parlants : les rituels autorisent des prises de parole spectaculaires, dans lesquelles les condamnés jouent gros, leur dignité, leur postérité, leur salut. Ces paroles, souvent de véritables discours, adressées à une foule hurlante ou silencieuse, sont structurées par les figures et procédés de la rhétorique gréco-latine, art de la persuasion, qui imprègne toute la période élisabéthaine, car elle est enseignée à l'école, à l'église, à l'université, dans les écoles de droit. L'étalon élisabéthain de la parole, c'est donc le discours rhétorique produit par le corps souffrant du supplicé.

Or, c'est un contexte phonatoire absolument contraire au psychisme et à l'économie du corps modernes pour lesquels l'émotion à son paroxysme paralyse la parole, désagrège le langage. Chez Shakespeare, c'est lorsque la joie et surtout la douleur, la peur, la colère, le dégoût, la surprise, la libido sont à leur comble, lorsque la mort est imminente, que la parole atteint sa forme la plus aboutie, la plus maîtrisée et stylisée — celle du canon rhétorique gréco-latin — dans le monologue.

Un travail exigeant attend l'acteur / l'actrice : comment mémoriser, puis conduire le sens, tenir le rythme et attiser la tension dramatique ? L'enjeu : ancrer une parole extrêmement formelle dans un corps consumé, au bord de la dissolution, en train de disparaître.

Parler pour (bien) mourir : du *Bear Baiting* au *Last Dying Speech*

Le théâtre de Shakespeare expose l'acteur à une violence sur le corps. La cruauté physique et psychologique des situations shakespeariennes fonctionne en miroir de la violence de l'époque élisabéthaine. A la fin du 16^e siècle et au début du 17^e siècle à Londres, le spectacle public de la chair suppliciée, qu'elle soit animale ou humaine, est en effet courant.

La reine Elisabeth 1^{ère} était très friande de spectacles de *bear baiting*, littéralement « harcèlement de l'ours », qui se tenaient dans des salles spécialement aménagées. Dans ce spectacle, devant une foule hurlante, l'ours est attaché à un piquet. La corde qui le tient ne lui laisse que quelques mètres de jeu. Coincé, piégé, harcelé sans relâche par les chiens, l'ours se défend et l'intérêt du spectacle pour les élisabéthains résidait dans le spectacle de la

¹⁸ Voir l'ouvrage de Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, trad. du polonais par Anne Posner ; préf. de Peter Brook, Payot, Paris, 1993.

combativité de l'ours et l'inventivité de ses parades jusqu'à sa mise à mort. Ce divertissement était si apprécié et répandu que Shakespeare y fait référence à de multiples reprises, et des personnages fameux s'identifient à l'ours harcelé du *bear baiting*. Par exemple, pourchassé par Malcolm et Macduff, Macbeth traqué déclare :

They have tied me to a **stake**, I cannot fly,
But **bear-like I must fight the course**. What's he
That was born of a woman [...]

Ils m'ont lié à un **poteau**, je ne peux pas fuir,
Et **comme l'ours je dois lutter contre la meute**.
Quel est-il
Celui qui n'est pas né d'une femme ? [...]¹⁹

Puis plus loin, quand Macduff lui apprend qu'il est cet homme, né par césarienne et que la prophétie désigne comme celui qui le tuera, Macbeth fait face et se rend à la mort, s'écriant :

I will not yield
To kiss the ground before young Malcolm's feet
And to be **baited** with the rabble's curse.

Je ne me rendrai pas
Pour baiser le sol aux pieds du jeune Malcolm,
Et être **harcelé** par les imprécations de la canaille.²⁰

Mais un homme ou une femme de la Renaissance anglaise ne valent pas beaucoup plus qu'un ours s'ils sont coupables d'une infraction ou d'un crime que la loi réprouve. Le rituel judiciaire élisabéthain, vitrine d'un droit naissant et de l'Etat, donnait littéralement à voir sa force sur le corps et dans la chair des condamnés. L'obéissance des sujets s'obtenait par ce spectacle de la souffrance, dans un divertissement terrifiant doublé de vertus pédagogiques : intérioriser la loi, la puissance du souverain et les normes sociales du corps, comme le montre Michel Foucault dans sa généalogie du corps emprisonné, *Surveiller et punir*²¹.

L'échelle des châtements était progressive en fonction du délit et imposait des marques graduellement profondes sur le corps des condamnés, jusqu'à la disparition du corps démembré et brûlé dans le cas d'un crime régicide/sacrilège²². Le rituel s'exerçait verticalement, de la justice vers le condamné, mais également horizontalement et incluait toute la communauté encouragée à intervenir dans le châtement²³. Des jets d'objets étaient autorisés

¹⁹ SHAKESPEARE W, Œuvres Complètes II, Tragédies II (*Macbeth*), act V, sc 7, trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, pp. 486-487.

²⁰ Ibid, pp. 492-493.

²¹ FOUCAULT M., *Surveiller et punir – Naissance de la prison*, Gallimard – Tel, Paris, 1975.

²² Le pilori qui emprisonne cou, poignets et chevilles dans deux planches de bois durant un temps que le jugement détermine, est appliqué pour l'ébriété, les tricheurs aux jeux de cartes, ainsi que les déviants sexuels. Le carcan (chevilles prises dans des planches de bois ou des bancs de métal, le supplice de l'eau et du tabouret (d'abord réservé aux femmes sexuellement outrageantes), le fouet, pour voleurs, endettés, fauteurs de troubles, marquage au fer (blasphémateurs), pendaison, clouage de l'oreille, bûché, décapitation, démembrements, mutilations.

²³ FOUCAULT, op. cit. p. 70 : « mais en cette scène de terreur, le rôle du peuple est ambigu. Il est appelé comme spectateur : on le convoque pour assister aux expositions, aux amendes

(œufs pourris, pierres dont la taille est fixée par le rituel). Hommes et femmes participaient. Parfois un accompagnement musical de ménestrels scandait le rituel²⁴.

Ce peuple assemblé pour le jugement et/ou le châtement est souvent présent dans les scènes shakespeariennes, comme un écho au sacrifice du bouc dans la tradition grecque archaïque qui aurait précédé la naissance du théâtre à Athènes. Le philosophe René Girard décrit le rituel anthropologique du bouc émissaire²⁵, humilié devant et par un public souvent haineux²⁶, généreux en insultes.

Or, le spectacle judiciaire et le théâtre se nourrissent réciproquement. Les études montrent comment la ritualisation du châtement légal emprunte au théâtre et comment celui-ci emprunte au spectacle judiciaire ses leitmotifs, situations, son rapport au corps, enfin son rapport à la parole²⁷.

La parole des acteurs élisabéthains se devait en effet d'être à la hauteur de celle des suppliciés, jusqu'au sordide et au sublime, d'autant qu'une sorte de concurrence de fait se met en place entre réel et représentation. L'alternative des Londoniens en matière de spectacle, est soit d'assister à une exécution « hanged, drawn and quartered », littéralement « pendu court, éviscéré vivant et démembré »²⁸, soit d'aller au théâtre. Le quartier des théâtres était d'ailleurs rigoureusement celui des gibets. Le premier théâtre édifié à Londres, *The Theatre*, avait été construit autour des années 1570 dans le quartier de Tyburn Tree où les pendaisons se déroulaient.

La description du supplice du condamné par Michel Foucault correspond à nombre de scènes shakespeariennes, procès et exécutions publiques de tous ordres, de *Richard 3* à *Mesure pour Mesure*, en passant par le *Conte d'Hiver*, *Henri 6* ou *Le Marchand de Venise*, entre autres :

honorables ; les piloris, les potences et les échafauds sont dressés sur les places publiques at au bord des chemins, il arrive qu'on dépose pour plusieurs jours les cadavres des suppliciés bien en évidence près des lieux de leurs crimes. Il faut non seulement que les gens sachent, mais qu'ils voient de leurs yeux ; parce qu'il faut qu'ils aient peur ; mais aussi parce qu'ils doivent être les témoins, comme les garants de la punition, et parce qu'ils doivent jusqu'à un certain point y prendre part. [...] »

²⁴ MURPHY E., article « Musical self-fashioning and the 'theatre of death' in late Elizabethan and Jacobean England », publié le 30 Avril 2015, Renaissance Studies, consulté le 26 mars 2017. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/rest.12154/full>

²⁵ GIRARD R., La violence et le sacré,

²⁶ Pas toujours. Un condamné populaire à une peine « légère » recevait parfois mais aussi fleurs.

²⁷ Voir :

- COVINGTON S., article « Cutting, Branding, Whipping, Burning : The Performance of Judicial Wounding in early Modern England » in *Staging Pain, 1580-1800: Violence and Trauma in British Theatre*, James Robert Allard et Mathew R. Martin, Ashgate, Farnham, 2009. pp. 93-110.

- MULLANER S., *The Place of the stage: license, play, and power in Renaissance England* Chicago, Ill. : University of Chicago press, 1988.

- OWENS M., *Stages of dismemberment: the fragmented body in late medieval and early modern drama*, University of Delaware Press, Newark, 2005.

- LAKE P. and QUESTIER M., « Agency, Appropriation and Rhetoric under the Gallows: Puritans, Romanists and the State in Early Modern England », Oxford University Press, The Past & Present Society, No. 153 (Nov., 1996), pp. 64-107, p. 66. En ligne : <https://onlineacademiccommunity.uvic.ca/uni201/wp-content/uploads/sites/1712/2016/03/3-Lake-and-Questier-Agency-and-Appropriation-under-the-Gallows.pdf>. Consulté le 10/03/2017.

²⁸ Supplice réservé aux régicides, coutume judiciaire qu'analyse Michel Foucault dans son *Surveiller et punir*.

Au coupable de porter en plein jour sa condamnation et la vérité du crime qu'il a commis. Son corps montré, promené, exposé, supplicié, doit être comme le support public d'une procédure qui était restée jusque-là dans l'ombre.²⁹

Le « clou » du spectacle judiciaire élisabéthain était la prise de parole du condamné juste avant le rituel du supplice que les historiens ont appelé « *Last Dying Speech* »³⁰ ou « dernier discours avant de mourir », La procédure judiciaire autorisait ce discours du condamné qui avait pour fonction de justifier la puissance publique et la condamnation, puisque le condamné y reconnaissait ses torts et demandait le pardon. Les spectateurs étaient avides de cette prise de parole hautement pathétique dans laquelle la « vérité » de la confession tenait à la croyance que les dernières paroles avant la mort conditionnaient le salut, mais qui pouvait réserver des surprises.

Le 3 mai 1606, lorsque le jésuite Henry Garnet prend la parole sur l'échafaud, la foule antipapiste est déchaînée contre lui. Pourtant, les historiens relèvent qu'à l'issue de son adresse, la foule touchée par sa dignité et ébranlée dans la conviction de sa culpabilité, finit par prendre son parti. Au moment où le bourreau se prépare à le pendre court, afin de briser ses cervicales mais sans l'achever (afin qu'il endure vivant sa propre éviscération), plusieurs personnes dans la foule au premier rang se jettent sur ses jambes, espérant l'achever et abrégé ses souffrances. Mais les bourreaux interviennent ; Garnet est encore en vie. Le supplice aura bien lieu jusqu'au démembrement complet, devant une foule compatissante et maintenant ivre de colère, qui mettra à sac l'échafaud, d'où les bourreaux devront s'enfuir pour ne pas être lynchés.

Shakespeare fait allusion à Henry Garnet dans *Macbeth* qu'il achève d'écrire probablement quelques semaines ou mois après cette fameuse exécution. Le cas de ce jésuite n'est pas isolé et illustre le risque que toute prise de parole, pourtant encadrée par les exhortations des prêcheurs d'Etat, pouvait à tout moment subvertir l'objectif judiciaire et produire des effets inverses, hors du contrôle des organisateurs :

- 1- le condamné s'imposait comme martyr et défiant le pouvoir, ralliait ainsi des spectateurs à sa cause.
- 2- le condamné était injurié et répondait par des insultes.
- 3- il proférait (à nouveau) des opinions blasphématoires et/ou sacrilèges.

Dans les cas 2 et 3, la parole du condamné s'apparentait à la parole carnavalesque élisabéthaine, parole subversive de retournement des normes³¹, l'adresse directe accentuant le tragique et le grotesque des imprécations du/de la condamné(e).

Le discours de Jeanne la pucelle condamnée au bûcher dans *Henri 6, partie I* (Acte 5, scène 5) est dans cette veine. Elle maudit ses accusateurs en proclamant sa condition virginale :

²⁹ FOUCAULT M., op.cit., pp. 53-58.

³⁰ SHARPE J. A., « *Last Dying Speeches: Religion, Ideology and Public Execution in Seventeenth-Century England* », Past and Present, no. 107 (May 1985), pp. 144-67.

³¹ LAQUEUR T., "Crowds, Carnival and the State in English Executions, 1604-1868", in A. Beier, D. Cannadine and J. Rosenheim (eds.), *The First Modern Society* (Cambridge, 1989), pp. 305-55.

<p>JOAN Because you want the grace that others have You judge it straight a thing impossible To compass wonders but by help of devils. No misconceives, Joan of Arc hath been A virgin from her tender infancy Chaste and immaculate in very thought Whose maiden blood, thus rigorously effus'd Will cry for vengeance at the gates of heaven</p>	<p>JEANNE Parce que vous êtes privés de la grâce quand d'autres l'ont Vous décrêtez qu'il est impossible D'accomplir des prodiges sans l'aide de démons. Loin d'être mal née, Jeanne d'Arc est restée Vierge depuis sa plus tendre enfance Chaste et immaculée dans ses pensées mêmes, Et son sang virginal versé si injustement, Crierait vengeance aux portes du Ciel³².</p>
--	---

Insultée et moquée, sa parole qui est encore dans la ligne historique du personnage, bascule alors dans le carnavalesque, lorsqu'elle « avoue » sa grossesse :

<p>I am with child, ye bloody homicides : Murder not then the fruit within my womb, Although ye hale me to a violent death.</p>	<p>Je suis enceinte, meurtriers sanguinaires que vous êtes N'assassinez pas le fruit de mes entrailles, En m'entraînant vers une mort violente.</p>
---	---

La scène devient tragico-burlesque lorsqu'interrogée sur l'identité du père de son enfant, elle répond successivement :

<p>It was Alençon that enjoyed my love</p>	<p>C'est Alençon qui a eu mon amour</p>
--	---

Puis :

<p>O give me leave, I have deluded you : 'Twas neither Charles nor yet the duke I named, But Reignier, King of Naples, that prevail'd.</p>	<p>Oh, attendez, je vous ai menti : Ce n'est ni Charles, ni le duc que j'ai nommé, Mais c'est René, roi de Naples, qui l'a emporté.</p>
--	---

Ses derniers mots sont pour maudire ses ennemis:

<p>May never glorious sun reflex his beams Upon the country where you make abode ; But darkness and the gloomy shade of death Environ you, till mischief and despair Drive you to break your necks or hang yourselves.</p>	<p>Puisse le glorieux soleil ne jamais resplendir Au pays où vous avez votre demeure ; Que les ténèbres et l'ombre funeste de la mort Vous entourent et qu'accablés par le crime et le désespoir, Vous finissiez par vous rompre le cou ou vous pendre !</p>
--	--

La malédiction, en particulier de la part d'un(e) mourant(e) est un jeu de langage extrêmement puissant et reçu comme tel dans la fiction et dans le public. Ainsi, avant cette scène, Jeanne avait été capturée par Richard Plantagenêt, futur duc d'York et leur interaction scellait déjà le sort jeté par Jeanne :

<p>YORK Fell banning hag, enchantress, hold thy tongue ! PUCELLE I prithee give me leave to curse awhile. YORK Curse, miscreant, when thou com'st to the stake.</p>	<p>Monstrueuse mégère, magicienne impie, tiens ta langue ! Laisse-moi maudire tout mon soûl, je te prie. Tu pourras maudire mécréante, en montant au bûcher !</p>
--	---

³² SHAKESPEARE W, Œuvres Complètes III, Histoire 1, trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, p. 207

Et en effet, dans *Henri 6 – partie 3*, vingt ans plus tard, Richard devenu duc d'York, père du futur Richard 3, est mis à mort, sur un champ de bataille, par une autre Française, Marguerite d'Anjou, devenue reine d'Angleterre en épousant Henri de Lancastre (Henri 6). Dans la guerre « des deux roses » qui ensanglante l'Angleterre, Henri 6 a fait de York son héritier pour rétablir la paix au détriment du fils qu'il a eu avec la reine Marguerite. Celle-ci lève une armée contre le duc d'York. Au terme d'une longue traque, York est capturé. Une scène d'anthologie, dite scène de la « paper crown », scène de « la couronne de papier »³³, oppose la reine Marguerite entourée de ses lieutenants (Clifford et Northumberland), de son armée et de York, fait prisonnier à l'instant. Deux monologues se succèdent. La reine, outre qu'elle justifie la mise à mort de York pour trahison, lui apprend que son plus jeune fils a été assassiné par Clifford juste avant sa capture, et lui jette un mouchoir rougi du sang de l'enfant, en lui proposant de s'en essuyer les yeux. Le monologue de réponse de York est un « Last Dying Speech » qui le fait entrer dans la dignité des martyrs.

YORK	
[...]Oh, tiger's heart wrapp'd in a woman's hide, How couldst thou drain the lifeblood of the child, To bid the father wipe his eyes withal, And yet be seen to bear a woman's face ?	O cœur de tigresse caché sous la peau d'une femme, Comment as-tu pu verser le sang vital de l'enfant Et dire au père de s'en essuyer les yeux, Tout en gardant toujours un visage de femme ?
[...]Wouldst have me weep ? Why, now thou hast thy will, [...]These tears are my sweet Rutland's obsequies, [...]	Tu voulais que je pleure, Eh bien, tes désirs sont exaucés. Ces pleurs sont les obsèques de mon bien-aimé Rutland,
NORTHUMBERLAND	
Beshrew me, but his passion moves me so That hardly can I check my eyes from tears.	Peste, sa douleur m'émeut à ce point Que j'ai de la peine à retenir mes larmes. ³⁴

Le duc d'York sera poignardé puis décapité à l'issue de son discours, sa tête sera exposée sur la muraille de la porte de la ville d'York.

Le corps souffrant et supplicié emplit l'imaginaire du corps élisabéthain ; c'est la première donnée du travail actoral. La puissance dramatique du monologue shakespearien tient à la tension créée entre ce corps hyper-émotionnel, au bord de la rupture, et la structure hautement formelle d'une parole rhétorique très tenue. Car quoi qu'il arrive, il s'agit de persuader, c'est la seconde contrainte.

Parler pour agir : la persuasion politique

Jouer un monologue de Shakespeare, c'est comprendre l'utilité pratique de ces longues prises de parole ininterrompues, dont l'opacité et la beauté poétique outrancière peuvent masquer la structure argumentative serrée. Parole rhétorique, le monologue vise en effet avant tout à persuader du bien-fondé de l'identité et de l'action de l'orateur. Souvent auto-persuasive, la rhétorique du monologue shakespearien emprunte directement à la rhétorique politique gréco-latine. Cette rhétorique des Anciens, formalisée par les Grecs

³³ SHAKESPEARE W., *Henri 6 – partie 3* -, acte I, scène 4.

³⁴ SHAKESPEARE W., *Œuvres Complètes III, Histoire 1*, trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, p. 539.

Aristote et Démosthène³⁵ (4^e siècle avant JC) puis par les latins Cicéron³⁶ (1^{er} siècle avant JC) et Quintilien³⁷ (1^{er} siècle après JC) puise sa source dans la nécessité de présenter des arguments sous une forme à même de convaincre l'auditoire à une époque où la parole publique et la capacité de conviction sont les pivots de l'exercice politique, de l'exercice de la justice et de toute la vie sociale³⁸. Persuader, c'est gouverner, c'est juger, c'est être reconnu.

Mais maîtriser l'art de la persuasion a posé des problèmes philosophiques et moraux dès l'origine car persuader n'implique pas forcément la recherche de la vérité. Ainsi, la fausse argumentation (sophisme), le recours démesuré aux affects et à l'émotion (*pathos*), la disjonction non éthique entre ce qui est dit et les actes de celui qui parle (*ethos*³⁹) donnent souvent lieu à un discours (*logos*) qui ne vise pas le bien ou le vrai, mais l'intérêt. Pour autant, cette discipline a longtemps figuré dans l'enseignement des Humanités en Occident.

Les acteurs de culture française doivent être sensibilisés et entraînés à la nature éminemment politique (de *polis* : cité) et cruciale de la rhétorique. Celle-ci a en effet été disqualifiée au 19^e siècle et exclue des programmes scolaires français sur le motif du risque de manipulation qu'elle recelait. Il n'en est resté que l'aspect formel et ornemental (les figures de style). Ont été oubliés ses vertus d'affrontement dialectique (élaboration et structuration des arguments), le pluralisme idéologique qu'elle autorise, l'éloquence nécessaire (provoquer l'adhésion par la beauté du discours et l'émotion). Oublié aussi le ludisme de la joute oratoire (les *disputatio* médiévales).

Or persuader, convaincre, demandent un engagement physique, une énergie spécifique de la parole persuasive qui est distincte de celle de la parole poétique. Elle exige une adresse intra-scénique et/ou au public. C'est une parole qui vise et veut atteindre sa cible. Clivante, elle opère une verbalisation des identités en présence et exige des prises de position radicales : on est pour ou contre.

Le théâtre shakespearien, théâtre de la guerre et de la violence (intime et/ou collective) met en jeu cette parole dont la qualité de persuasion est une arme à l'issue binaire : la vie ou la mort. Si bien que dans le monologue shakespearien, la parole hautement poétique, le vers, la densité métaphorique, les jeux de langage, sont des outils de persuasion et non une fin en soi. Cela a une conséquence directe sur le jeu : le corps de l'acteur doit se configurer avant tout pour incarner une parole persuasive et non une parole poétique.

Le philosophe Arthur Schopenhauer, auteur d'un *Art d'avoir toujours raison* souligne bien la dimension « *per fas et nefas* : par tous les moyens possibles » de la dialectique éristique qui est à l'œuvre dans nombre de monologues shakespeariens :

³⁵ DEMOSTHENE, *Plaidoyers politiques et Harangues*, Les Belles Lettres, Paris, 1954-1971.

³⁶ CICERON, *Divisions de l'art oratoire*, texte établi et trad. par Henri Bornecque, Les Belles Lettres, Paris, 1990 [1^{er} s. avt J.-C.].

³⁷ QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Les Belles Lettres, Paris, 1975.

³⁸ Exigeant un engagement oratoire hors du commun de la part des citoyens sollicités directement dans les affaires publiques.

³⁹ Selon Aristote : *logos-pathos-ethos*.

On peut en effet avoir objectivement raison quant au débat lui-même tout en ayant tort aux yeux des personnes présentes, et parfois même à ses propres yeux. [...] Donc la vérité objective d'une proposition et la validité de celle-ci au plan de l'approbation des opposants et des auditeurs sont deux choses bien distinctes.⁴⁰

Dans cette parole en guerre, tromperie, trahison, mensonge, insulte sont des procédés courants. Persuader, c'est vaincre dans l'instant de la parole. Les enjeux sont énormes : vote d'une loi, jugement d'un accusé, jeux d'alliances politiques, déclaration de guerre et discours patriotiques. Les monologues construits sur cette rhétorique de persuasion sont légion chez Shakespeare, avec des modèles du genre.

Ainsi, le roi Henri dans la scène 1 de l'acte III d'*Henri 5* donne-t-il en pleine guerre de cent ans à Harfleur un discours de motivation guerrière et patriotique, qui inspirera plus tard Winston Churchill. Une rhétorique de la filiation et des ancêtres, dans une dialectique du sang et du sol et de la transcendance royale est déployée dans un souffle épique rythmé par le pentamètre iambique :

KING	LE ROI
[...] On, on, you noblest English .	[...] En avant, en avant, très nobles Anglais ,
Whose blood is set from fathers of war-proof!	Qui tenez votre sang de pères aguerris,
[...]Dishonour not your mothers ; now attest	[...] Ne déshonorez pas vos mères : attestez aujourd'hui
That those whom you call'd fathers did beget you.	Que ceux que vous appelez pères vous ont bien engendrés .
Be copy now to men of grosser blood ,	Servez à présent de modèles aux hommes d'un sang moins pur,
And teach them how to war. And you, good yeoman,	Et apprenez-leur à guerroyer. Et vous braves archers
Whose limbs were made in England , show us here	Dont les membres furent façonnés en Angleterre , montrez-nous ici
The mettle of your pasture ; let us swear	La vigueur du terroir qui vous a nourris ; faites-nous jur
That you are worth your breeding ; which I doubt not;	Que vous êtes dignes de votre race , ce dont je ne doute pas,
For there is none of you so mean and base,	Car il n'en est pas un, si humble soit sa naissance,
That hath not noble lustre in your eyes.	Qui n'ait pas dans les yeux l'éclat de la noblesse .
[...]Follow your spirit , and upon this charge	[...] Suivez votre ardeur et tout en chargeant
Cry ' God for Harry, England, and Saint George! '	Criez : « Dieu soutienne Harry, l'Angleterre et saint Georges ! » ⁴¹

A la scène 2 de l'acte III de *Jules César*, Brutus, les mains encore rouge du sang de César, vient justifier le meurtre de son ami devant le peuple de Rome assemblé avec un argument philosophique qui convainc jusqu'à ce que Marc-Antoine déploie une rhétorique plus sophistiquée et emporte l'interaction. Cet échange rhétorique est exemplaire. Il pose la question du sens de l'action politique dans son outil le plus immédiat : la parole qui persuade pour le meilleur et pour le pire, parfois indépendamment de la véracité des arguments et avec des conséquences prodigieuses. En voulant préserver la République de Rome par le meurtre de César, mais en échouant à persuader le peuple du bien-fondé de son initiative, Brutus précipite Rome ... dans l'Empire.

⁴⁰ SCHOPENHAUER A., *L'art d'avoir toujours raison*, Fayard (Mille et une nuits), Paris, 2000, pp. 7-8.

⁴¹ SHAKESPEARE W., *Œuvres Complètes III, Histoire 2*, trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, pp. 802-805.

Dans la scène de Shakespeare, Brutus argumente sobrement de façon concise, dans une éloquence de style dit spartiate. La tirade de Brutus est écrite en prose, ce qui est assez rare et transcrit dans le code élisabéthain la simplicité de sa parole. L'argument de Brutus repose sur le risque imminent que faisait peser sur la République l'ambition d'un César suspecté d'avoir voulu s'arroger le sceptre d'empereur. C'est de ce coup d'Etat restreignant les libertés des citoyens, que Brutus a voulu préserver Rome en assassinant son meilleur ami :

BRUTUS

Had you rather Caesar were living and die all slaves, than that Caesar were dead to live all free men ? As Caesar lov'd me, I weep for him. As he was fortunate, I rejoice at it. As he was valiant, I honour him. But as he was ambitious, I slew him.

Préféreriez-vous César vivant et tous mourir esclaves, ou bien César mort, et tous vivre en hommes libres ? César m'aimait, je le pleure. Il connut le succès, je m'en réjouis. Il fut vaillant, je l'honore. Mais il fut ambitieux, je l'ai tué.⁴²

Il convainc le peuple assemblé jusqu'à la prise de parole de Marc-Antoine, à l'éloquence dite asiatique, beaucoup plus brillante, qui dans un long discours, fait un usage large d'arguments sophistiques, de tours de langage manipulateurs (comme une grammaire à double sens) et de ressorts pathétiques : l'argumentation rationnelle et froide de Brutus est balayée.

Sur le fond d'abord, l'argument de Marc-Antoine est douteux, puisqu'il répond à l'accusation d'ambition de César par une fausse preuve de sa non-ambition. Il déclare qu'ayant proposé la couronne à trois reprises à César lors d'une cérémonie publique récente, celui-ci l'a refusée à chaque fois. Or nous savons par Casca que César a peut-être feint de refuser la couronne avec l'intention de finir par l'accepter, avant d'en être empêché par une crise d'épilepsie. Comme César ne s'est pas exprimé sur le sujet avant d'être assassiné, la « vérité » n'est pas connue, mais Marc-Antoine de toute façon ne s'en embarrasse pas. Il veut gagner la guerre des mots et capter l'héritage politique de César.

A cette fin, il développe une double anaphore dans son discours. Il affuble Brutus et les conjurés du titre faussement respectueux d' « hommes honorables » et évoque leur « honorabilité » à dix reprises. Parallèlement, il reprend l'accusation d'ambition et répète les termes « ambition » ou « ambitieux » à six reprises. Mécaniquement, la répétition ironique des termes finit par les vider de leur sens. Il s'ensuit le discrédit de l'honorabilité des assassins, et parallèlement l'érosion de la supposée « ambition » de César, par ce procédé rhétorique aux effets bien connus⁴³ qui appuie l'argument sophistique de fond : la couronne refusée par César.

⁴² SHAKESPEARE W, Œuvres Complètes I, Tragédies I, (*Jules César*) trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, pp. 568-569.

⁴³ Dans l'anaphore, la répétition du même mot provoque deux effets en fonction du contexte : soit une insistance emphatique, soit le discrédit du terme et de ce qu'il évoque.

<p>MARK ANTONY But Brutus says he was ambitious And Brutus is an honourable man. [...] You did all see that on the Lupercal, I thrice presented him a kingly crown Which he did thrice refuse. Was this ambition ? Yet Brutus says he was ambitious And sure he is an honourable man.</p>	<p>MARC ANTOINE Mais Brutus dit qu'il fut ambitieux Et Brutus est un homme honorable [...] Tous vous m'avez vu, le jour des lupercales, Trois fois lui présenter la couronne royale Qu'il refusa trois fois. Etait-ce là ambition ? Pourtant Brutus dit qu'il fut ambitieux Et pour sûr, c'est un homme honorable.⁴⁴</p>
---	---

Au passage, on notera la syntaxe ambivalente de la formule de Marc-Antoine (le dernier vers dans notre extrait ci-dessus) : « Et pour sûr, c'est un homme honorable ». Grammaticalement, « l'homme honorable » peut aussi bien être Brutus (sens 1 devenu sarcastique) ou plus subliminal, César (sens 2, sincère). Mais surtout quand Brutus sollicite la raison de ses auditeurs par les ressources de l'argumentation (*logos*), Marc-Antoine va chercher l'adhésion en faisant appel au corps et à l'émotion (*pathos*). D'abord, il fait son entrée avec le corps sanguinolent de César dans les bras. Ensuite, après un premier argument, il interrompt son discours et prend le temps de se remettre de son émotion qu'il met en scène :

<p>My heart is in the coffin there with Caesar And I must pause, till it come back to me</p>	<p>Mon cœur est là dans le cercueil avec César, Et je dois me taire jusqu'à ce qu'il me revienne⁴⁵</p>
---	--

Enfin, après le *logos* et le *pathos*, il sollicite la troisième catégorie rhétorique de la persuasion, décrite par Aristote : l'*ethos*, c'est-à-dire sa réputation et sa conduite, non sans fausse modestie et mauvaise foi. Il oppose ainsi sa simplicité de militaire et sa droiture à la sophistication intellectuelle du tribun Brutus :

<p>But, as you know me all, a plain blunt man That love my friend. And that they know full well That gave me public leave to speak of him. For I have neither wit nor words nor worth, Action nor utterance nor the power of speech, To stir men's blood. I only speak right on.</p>	<p>Mais, vous me connaissez tous, un homme simple et carré Qui aime son ami, et ils le savent fort bien Ceux qui m'ont publiquement autorisé à parler de lui : Car je n'ai ni esprit, ni mots, ni valeur, Ni geste, ni accent, ni pouvoir d'éloquence, Pour exciter le sang des hommes, je parle droit.⁴⁶</p>
---	---

Puis le recours au *pathos* s'amplifie :

<p>I tell you that which you yourselves do know, Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb mouths,</p>	<p>Je vous dis ce que vous-mêmes savez, Vous montre les blessures du doux César, pauvres, pauvres, pauvres bouches muettes,⁴⁷</p>
--	--

Avant de pousser ses auditeurs à la rébellion par une prétérition « Si j'étais Brutus », c'est-à-dire « si j'avais son aisance oratoire » :

⁴⁴ SHAKESPEARE W, Œuvres Complètes I, Tragédies I, (*Jules César*) trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, pp. 574-575.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid, pp. 584-585.

⁴⁷ Ibid.

[...]But were I Brutus, And Brutus Antony, there were an Antony Would ruffle up your spirits and put a tongue In every wound of Caesar that should move The stones of Rome to rise and mutiny.	[...] Mais si j'étais Brutus, Et Brutus Antoine, il y aurait un Antoine Pour hérissier vos esprits, et mettre une langue Dans chaque blessure de César, pour émouvoir Les pierres de Rome et les dresser à la rébellion..
--	---

Et comme souvent, chez Shakespeare, le personnage donne lui-même la clé d'interprétation. Lorsque le peuple s'embrase et quitte la place du Capitole pour mettre la ville à sac, Marc-Antoine dit pour lui-même :

Now let it work. Mischief, thou art afoot	Maintenant laissons agir. Machination, tu es lancée ⁴⁸
---	---

Or « mischief » en anglais traduit par « machination » par Jean-Michel Déprats, signifie « mal », « malice », « malveillance ». Et « afoot » signifie « en mouvement » mais aussi, si l'on scinde le mot « afoot » en « a foot » : « un pied », donc « un iambe », le pied du pentamètre et aussi le pied latin, dont Cicéron recommandait l'usage dans les discours afin de créer une ligne mélodique. La scène se conclut donc par un commentaire métatextuel *in peto* de Marc-Antoine : « Machination, tu es iambe », c'est-à-dire par extension : « Mal, tu es parole ». Hommage sarcastique du Marc-Antoine de Shakespeare à Cicéron qui est aussi un personnage de la pièce, en référence à la haine réciproque des personnages historiques⁴⁹.

Dans le répertoire shakespearien, le monologue, parce qu'il est rhétorique, vise la persuasion. Suivant son échec ou son succès sur l'auditoire, il commande le destin des hommes et des nations. L'acteur / l'actrice qui prend en charge le monologue shakespearien est rompu(e) à la joute oratoire, est conscient des enjeux politiques de sa prise de parole, a entraîné son corps engagé et persuasif.

Le monologue shakespearien, d'essence rhétorique sert aussi l'auto-persuasion et la verbalisation identitaire du personnage seul ou s'adressant à un autre. Il s'agit alors d'une rhétorique de la conviction intime.

Parler pour s'affirmer : l'auto-persuasion

Une autre catégorie de monologues shakespeariens est celle des introspections dans lesquelles le personnage s'examine, se découvre, s'affirme, se décompose ou révèle aux autres ce qu'ils sont. Parole apparemment introspective, elle reste majoritairement adressée au public. C'est un exercice de persuasion de soi et des autres.

Dans *Le Roi Lear* (Acte I, scène 2), Edmond le bâtard a l'ambition d'hériter de son père illégitime. Il lui faut d'abord opérer une volte sur lui-

⁴⁸ Ibid pp. 586-587.

⁴⁹ Au premier siècle avant JC, Cicéron avait écrit des discours fameux (les Philippiques) contre Marc-Antoine et évité ainsi une conjuration. Marc-Antoine voua à l'auteur du *De Oratore*, partisan d'une vie publique animée par des orateurs politiques instruits et non plus par des militaires bellicistes (comme Marc-Antoine), une haine tenace. Il fit assassiner Cicéron, dont les mains et la tête tranchées furent exposées sur la place de Rome où le vieil avocat avait donné ses plus fameux discours.

même. Son monologue acte son auto-légitimation, et son émancipation de sa condition honteuse :

<p>EDMUND [...] Why bastard ? wherefore base ? When my dimensions are as well compact, My mind as generous, and my shape as true As honest madam's issue ? Why brand they us With base ? With baseness ? Bastardy ? Base, base ? [...] Fine word, « légitimate » Well, my legitimate, if this letter speed And my intention thrive, Edmund the base, Shall top th' legitimate. I grow, I prosper ; Now gods, stand up for bastards !</p>	<p>EDMOND Pourquoi bâtard ? Pourquoi vil ? Quand mes proportions sont aussi bien agencées Mon esprit aussi noble, ma tournure aussi légitime Que la progéniture de l'honnête dame ? Pourquoi nous flétrissent-ils De ce mot de vil ? De vilénie ? De bâtardise ? Vil, vil ? [...] Joli mot, « légitime ». Eh bien, mon légitime, si cette lettre agit Et que mon plan prospère, le vil Edmond Surpassera le légitime. Je grandis, je prospère ; A présent dieux, dressez-vous en faveur des bâtards !⁵⁰</p>
---	---

Hamlet, dans ses soliloques célèbres reporte inlassablement le moment d'agir et de venger son père assassiné, en creusant son identité, ses motivations jusqu'au monologue célèbre où sa propre existence est mise en doute (to be or not to be...). Dans un autre monologue, après avoir été témoin du travail des comédiens et de leur capacité à incarner les passions de personnages fictifs, il s'interroge sur son apathie émotionnelle et sur son manque de volonté :

<p>HAMLET [...] Now I am alone. Oh, what a rogue and peasant slave am I! 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 wanned, Tears in his eyes, distraction in his aspect, A broken voice, and his whole function suiting With forms to his conceit? And all for nothing — For Hecuba! What's Hecuba to him or he to Hecuba That he should weep for her? What would he do Had he the motive and the cue for passion That I have? He would drown the stage with tears [...] Yet I, A dull and muddy-mettled rascal, peak Like John-a-dreams, unpregnant of my cause, And can say nothing—no, not for a king, Upon whose property and most dear life A damned defeat was made. Am I a coward?</p>	<p>[...] Maintenant je suis seul. Oh : Quel coquin et quel vil esclave je suis ! 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 ? Et tout cela pour rien, Pour Hécube ! Que lui est donc Hécube et qu'est-il pour Hécube, Qu'il puisse pleurer sur elle ? Que ferait-il S'il avait les motifs et les raisons de souffrir Que j'ai moi ? Il inonderait le plateau de larmes [...] Or moi, Canaille engourdie, pétrie de boue, je languis Comme un Jean-de-la-lune, insensible à ma cause, Et ne dis rien. Non, pas même pour un roi Dont un complot damné a détruit La personne et la précieuse vie. Suis-je un couard ?⁵¹</p>
---	---

Catherine d'Aragon répudiée par Henri 8 dans la pièce éponyme, à la scène 1 de l'acte III, reçoit la visite de deux cardinaux, qui contre leur devoir de prélats catholiques (pour qui le mariage devrait être sacré et indissoluble) la pressent d'accepter les termes de sa séparation d'avec le roi. Trahie, elle

⁵⁰ SHAKESPEARE W, Œuvres Complètes II, Tragédies (*Le roi Lear*), trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, p. 30-31.

⁵¹ SHAKESPEARE W, Œuvres Complètes I, Tragédies I, (*Hamlet*), trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, p.798-799.

leur dit ce qu'ils sont et ce qu'elle est, dans un douloureux exercice de lucidité, qui se clôt par une malédiction à peine voilée :

CATHERINE OR ARAGON	CATHERINE D'ARAGON
The more shame for ye: holy men I thought ye, Upon my soul, two reverend cardinal virtues; But cardinal sins and hollow hearts I fear ye: Mend 'em, for shame, my lords. Is this your comfort? The cordial that ye bring a wretched lady, A woman lost among ye, laugh'd at, scorn'd? I will not wish ye half my miseries; I have more charity: but say, I warn'd ye; Take heed, for heaven's sake, take heed, lest at once The burthen of my sorrows fall upon ye.	Tant pis pour vous ! Saints hommes je vous croyais, Sur mon âme ! Deux éminentes vertus cardinales Mais vous n'êtes que péchés cardinaux et cœurs faux, je le crains. Amendez-les, par pudeur, messeigneurs. Est-ce là votre soutien ? Le cordial que vous apportez à une infortunée ? Une femme désemparée parmi vous, moquée, méprisée ! Je ne vous souhaiterais pas la moitié de mes malheurs, J'ai plus de charité ; mais je vous aurais prévenus ; Prenez garde, pour l'amour du ciel, prenez garde Que le poids de mes malheurs ne retombe sur vous. ⁵²

Si le monologue est un jeu de langage essentiel dans la rhétorique shakespearienne, il articule d'autres jeux de langage dont les effets décuplés lui confèrent cette puissance performative sans égale.

2- AUTRES JEUX DE LANGAGE :

METAPHORE, JEUX DE MOTS, INJURE, ANTITHÈSE, HENDIADYS, AMPHIBOLOGIE

La métaphore performative : agir et faire agir

Le philosophe britannique John Austin élabore en 1962 dans le célèbre ouvrage *How to do things with words* traduit en français par *Quand dire, c'est faire*, le concept de « phrase performative ». La phrase performative ne décrit pas, ni n'a de valeur de vérité ; elle est « action ». C'est le cas d'énoncés tels que « je baptise ce bateau Elisabeth 2 », « je vous déclare unis par les liens du mariage » ou « je te promets de... ». L'acte se réalise dans et par l'énonciation, à condition que le contexte soit conforme à l'acte accompli. Ainsi la formule de mariage ne fonctionne, en droit, que si le/la locuteur/locutrice est maire et qu'il/elle s'adresse à deux personnes célibataires.

La parole théâtrale comporte une dimension performative par extension : elle agit et fait agir. Chez Shakespeare, le levier de l'action est la métaphore filée dont le développement rhétorique répond à deux questions pratiques : pourquoi et comment agir ? La métaphore élabore aussi les images par lesquelles les protagonistes en présence valident une commune adhésion aux valeurs justifiant l'action.

Ainsi dans l'adresse du roi Henri à ses soldats sur les murailles d'Harfleur, la métaphore du tigre entame le monologue patriotique dont nous avons cité quelques lignes plus haut. La métaphore est ensuite filée en conclusion de la tirade. Le tigre est devenu lévrier. Le félin est l'un des emblèmes de la couronne d'Angleterre (le lion) et le lévrier est un chien de compétition sportive. Les deux animaux incarnent de façon consensuelle la force, la combativité et la rapidité. La noble animalisation du soldat anglais vise à déclencher en lui les réflexes combattifs du tigre et compétitifs du lévrier

⁵² SHAKESPEARE W, Œuvres Complètes IV, Histoires II, (*Henri 8*), trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, p.1104-1105.

sportif, au détriment des émotions humaines faibles (peur, fatigue, douleur, etc..). Le soldat anglais sait pourquoi il va repartir à l'attaque : parce qu'il est tigre et lévrier. Il sait également comment :

<p>KING Once more unto the breach, dear friends, once more; Or close the wall up with our English dead. In peace there's nothing so becomes a man As modest stillness and humility: But when the blast of war blows in our ears, Then imitate the action of the tiger; Stiffen the sinews, summon up the blood, Disguise fair nature with hard-favour'd rage; [...] I see you stand like greyhounds in the slips, Straining upon the start. The game's afoot:</p>	<p>LE ROI Encore une fois sur la brèche, précieux amis, encore une fois, Ou comblons le rempart avec nos morts anglais. Dans la paix, rien ne sied mieux à l'homme Qu'une humble et calme retenue ; Mais quand la bourrasque de la guerre résonne à nos oreilles, Imitez alors l'allure du tigre : Bandez vos muscles, excitez votre sang, Déguisez votre naturel bienveillant sous une rage austère. [...] Je vous vois là, tels des lévriers en laisse, Impatients de bondir. Le gibier est levé.⁵³</p>
---	--

A la scène 3 de l'acte 3 d'*Henri 6 – partie 1*, Jeanne d'Arc, rallie (pour quelques temps) le duc de Bourgogne aux troupes du roi Charles. Son appel est poignant. Le pivot de la « conversion » de Bourgogne est la métaphore audacieuse qui associe la « France fertile » à la mère nourrissant son enfant au sein et le voit mourir sous ses yeux. Très subtile, cette métaphore fait alternativement de Bourgogne l'enfant, la mère éplorée et celui qui frappe, créant à la fois empathie et sentiment de culpabilité. Bourgogne sait pourquoi et comment se transformer : parce que « mère » du pays, il protège ses enfants. Un pentamètre de mots monosyllabiques à la scansion hautement musicale donne le principe de conversion au duc : « Strike those that hurt, and hurt not those that help ». La puissance de la métaphore tient aussi à la dévotion des catholiques de la Renaissance pour le motif de la « Vierge à l'enfant » qui est contenu dans cette métaphore.

<p>PUCELLE Brave Burgundy, undoubted hope of France, Stay, let thy humble handmaid speak to thee. Look on thy country, look on fertile France, And see the cities and the towns defaced By wasting ruin of the cruel foe. As looks the mother on her lowly babe When death doth close his tender dying eyes, See, see the pining malady of France; Behold the wounds, the most unnatural wounds, Which thou thyself hast given her woeful breast. O, turn thy edged sword another way; Strike those that hurt, and hurt not those that help. One drop of blood drawn from thy country's bosom Should grieve thee more than streams of foreign gore Return thee therefore with a flood of tears, And wash away thy country's stained spots.</p>	<p>LA PUCELLE Brave Bourgogne, infaillible espoir de la France, Reste, prête l'oreille à ton humble servante. Regarde ton pays, regarde la France fertile, Et vois les villes et les cités défigurées Par les ravages destructeurs d'un ennemi cruel, Comme la mère regarde son enfant souffrant Quand la mort vient fermer ses jeunes yeux agonisants. Vois, vois la maladie de langueur qui touche la France. Contemple les plaies, ces monstrueuses plaies, Que toi-même tu infliges à son sein douloureux. Oh détourne ailleurs la pointe de ton épée ; Frappe qui la blesse, et ne blesse pas qui la secourt. Une seule goutte de sang tirée du flanc de ton pays Devrait t'affliger plus que des torrents de sang étranger. Reviens donc, avec un flot de larmes, Laver les tâches qui souillent ton pays.⁵⁴</p>
---	---

⁵³ SHAKESPEARE W, *Œuvres Complètes III, Histoire 2*, trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, pp. 802-805.

⁵⁴ SHAKESPEARE W, *Œuvres Complètes III, Histoires II, (Henri 6 – partie 1)*, trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, pp. 126-129.

Un exemple ultime et sublime de métaphore filée performative est sans doute la métaphore du pèlerin développée par Roméo et Juliette dans la scène du bal, lors de leur première rencontre. Cette métaphore incarne l'amour à mort qui naît entre ces deux-là, amour qui s'élabore dans le processus de la parole autant qu'il se manifeste par elle. La métaphore du pèlerin fonctionne comme un contrat de mariage, fixant les termes d'une union entre deux adolescents qui ne se connaissaient pas avant de se parler et scellent leur pacte dans un baiser, dix-huit lignes plus tard. Car leur échange fusionnel prend la forme entrelacée d'un sonnet⁵⁵ dialogué de dix-huit vers à rimes finales.

La métaphore du pèlerin en prière et de la sainte opère la transfiguration de l'amour physique en amour spirituel. Roméo, jeune cynique, est venu au bal pour rencontrer Roseline, la cousine de Juliette, dont il est épris charnellement. Il s'adresse d'ailleurs à Juliette avec une audace mêlant beau langage et obscénité (cf. le « reliquaire » qu'il se propose de « profaner »). Les jeux de mots de la métaphore filée du pèlerin permettent à la fois de développer le registre érotique de la chair (mains, lèvres, attouchement, paume, touchent, bouger, rougissant) et celui de la spiritualité (pèlerin, saint, sainte, foi, pieux, prière, péché, laver, dévotion, honnêteté, bible). Le baiser de Roméo au vers 14 est renouvelé par un baiser provoqué par Juliette, au milieu du vers 18 dans une stichomythie qui scelle définitivement leur alliance.

<p>ROMEO If I profane with my unworthiest hand This holy shrine, the gentle sin is this: My lips, two blushing pilgrims, ready stand To smooth that rough touch with a tender kiss. JULIET Good pilgrim, you do wrong your hand too much, Which mannerly devotion shows in this; For saints have hands that pilgrims' hands do touch, And palm to palm is holy palmers' kiss. ROMEO Have not saints lips, and holy palmers too ? JULIET Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer. ROMEO O then, dear saint, let lips do what hands do : They pray (grant thou) lest faith turn to despair JULIET Saints do not move, though grant for prayers' sake. ROMEO The move not while my prayer's effect I take Thus from my lips, by thine my sin is purg'd. JULIET Then have my lips the sin that they have took. ROMEO Sin from my lips ? O trespass sweetly urg'd ! Give me my sin again. <i>Kisses her.</i> JULIET</p>	<p>ROMEO Si je dois profaner de mon indigne main Ce saint reliquaire, voici plus doux péché Mes lèvres adouciron, rougissants pèlerins Ce rude attouchement par un tendre baiser. JULIETTE Bon pèlerin, vous faites trop de tort à votre main Qui ne fait que montrer dévôte honnêteté, Car les saints ont des mains que touchent les pèlerins Et paume contre paume est leur pieux baiser. ROMEO Saints et pèlerins pieux n'ont-ils pas des lèvres aussi ?* JULIETTE Oui, pèlerin, dont ils se servent pour prier. ROMEO Alors, chère sainte, laissons les lèvres faire comme les mains* Elles prient (exauce-les) ; que leur foi ne soit pas désespérée. JULIETTE Les saints ne bougent pas, exauçant les prières. ROMEO Ne bouge pas, je prends l'objet de ma prière. De mes lèvres, tes lèvres ont lavé le péché. JULIETTE Alors mes lèvres ont le péché qu'elles vous ont pris. ROMEO Un péché sur mes lèvres ? Faute doucement reprochée ! Rendez-moi mon péché. <i>Il l'embrasse.</i> JULIETTE</p>
You kiss by th' book .	Vous embrassez en connaisseur. ⁵⁶

⁵⁵ *Romeo et Juliette* – Act 1, scene 5 (Traduction française J.-M. Déprats)

⁵⁶ SHAKESPEARE W, Œuvres Complètes I, *Tragédies I, (Roméo et Juliette)*, trad. ss la dir. de J.-M. Déprats et G. Venet, p.256-259.

*traduction modifiée

Le « you kiss by the book » de Juliette, qui clôt le sonnet, a un double sens. Dans la traduction de Jean-Michel Déprats, Roméo embrasse « en connaisseur », mais le « book » est une référence à la Bible, ce qui signifie littéralement, « vous embrassez conformément à la Bible »⁵⁷.

On peut noter enfin la qualité subversive de la métaphore du pèlerin pour les élisabéthains. D'abord parce qu'elle opère un mélange osé entre le sacré des mains en prière et l'érotisme des mains mêlées, comme préfiguration des corps faisant l'amour. Ensuite parce que, sous couvert d'une intrigue « italienne », elle fait référence à un rituel catholique dans une Angleterre désormais anglicane qui a abjuré le rite romain : *exit* saints, saintes, confessions et pèlerinages.

Jeux de mots : hiérarchisation sociale par la parole

Les jeux de mots sont omniprésents dans la parole shakespearienne. Comme le souligne Simon Palfrey, spécialiste du jeu shakespearien, ils sont difficiles à incarner pour l'acteur/l'actrice car ils ne tiennent ni de l'émotion ni de la persuasion :

Parfois un jeu de mots pourra être l'indication d'une nervosité ou d'une anxiété, mais invariablement il sera perçu comme un étalage frivole ou de la simple satisfaction intellectuelle, sans apport notable aux enjeux de la tension amoureuse comique, du conflit politique ou du tragique. Pourquoi alors Shakespeare continue-t-il à faire des jeux de mots ?⁵⁸

Le jeu de mot était très pratiqué des latins comme Virgile et Ovide. Chez les élisabéthains, il apportait une respiration à une rhétorique par ailleurs perçue comme rigide. Le jeu de mots participait aussi du goût de l'époque pour les double-sens et à ce que Palfrey nomme chez Shakespeare une « hyper-allergic linguistic sensitivity » : « une sensibilité linguistique hyper-allergique »⁵⁹.

Donc quand l'acteur/l'actrice est confronté à ces jeux de mots multiples, très difficiles à traduire en français, et souvent opaques en anglais, il ne s'offre à lui/elle que deux possibilités :

- Couper le texte en considérant que les jeux de mots pénalisent la clarté de l'action et la tension dramatique
- Les conserver en misant sur sa capacité à « jouer le jeu », c'est-à-dire à miser sur la nervosité (Palfrey) et/ou l'énergie ludique que le jeu de mot implique au détriment du sens, de toute façon perdu largement.

Il nous semble important de rappeler ici une autre dimension du jeu de mots comme jeu de langage chez les élisabéthains : les jeux de mots s'adressent au public populaire qui en est friand. Ils nourrissent un sociolecte qui valorise les basses classes, par la rythmique et le ludisme qu'ils injectent dans une parole

⁵⁷ Il s'agit aussi d'une allusion théologique. Il s'agit d'une référence à un des débats théologiques soulevés par la Réforme : la fidélité à la Bible, galvaudée par l'Eglise selon les protestants (par exemple la vente des confessions et remises de péchés)

⁵⁸ PALFREY S., *Doing Shakespeare*, Methuen Drama, London, 2011, p. 97 (notre traduction).

⁵⁹ Voilà qui accredité indirectement la thèse de Lamberto Tassinari sur l'identité de Shakespeare. Voir notre chapitre « Breaking news : Shakespeare n'était pas (qu') anglais dans notre épisode n°1 : « la légitimité des acteurs francophones ».

formatée par la rhétorique gréco-latine, apanage des éduqués. Le jeu de mot est la revanche du peuple, il manipule les sonorités et les syllabes simples du saxon, par opposition aux mots multi-syllabiques d'origine latine et vieux français des érudits. Le jeu de mot demande un corps vif et ancré, terrien là où l'anglais raffiné exige un centre de gravité plus élevé et une phonation plus aérienne.

Nous avons déjà évoqué dans notre premier épisode, cette réplique de Macbeth exemplaire de la présence du latin et du vieux français dans l'anglais de Shakespeare et qui clive le public : la ligne 1 est adressée aux aristocrates raffinés des galeries, tandis que la ligne 2 (simplifiée mais quasi synonyme) est adressée aux spectateurs pauvres et non éduqués du parterre :

<p>MACBETH Will all great Neptune's ocean wash this blood Clean from my hand? No, this my hand will rather 1-The multitudinous seas incarnadine, 2-Making the green one red.</p>	<p>MACBETH Tout l'océan du grand Neptune pourra-t-il Laver ce sang de ma main ? Non, c'est plutôt cette main 1-Qui empourprera les multitudes marines, 2-Faisant de tout ce vert un rouge.</p>
--	--

Le sociologue Pierre Bourdieu publiait en 1982 l'essai *Ce que parler veut dire* dans lequel il montrait comment la parole constitue un instrument de domination. Ainsi ce sont le lexique, les énoncés et la prononciation des dominants qui s'imposent aux dominés sociaux dans l'espace public. Ceux qui maîtrisent ces codes linguistiques sont reconnus et éligibles au pouvoir, tous les autres étant relégués en position de soumission, développant à leur tour des sociolectes minoritaires.

Shakespeare utilisait largement à son bénéfice cette fonction du langage dans son écriture clivée entre l'anglais aristocratique latin et français et l'anglais populaire et saxon. Les scènes à jeux de mots lui permettaient notamment de faire adhérer le public populaire à des intrigues impliquant des classes sociales supérieures. Un exemple typique de ce procédé se trouve dans la scène d'ouverture de Roméo et Juliette, après un prologue nous indiquant que l'intrigue va opposer deux grandes maisons de Vérone : les Capulet et les Montaigu.

Dans cette scène, en tout point opposé au raffinement ultime du sonnet de rencontre de Roméo et Juliette au bal, Grégoire et Samson, serviteurs des Capulet se livrent à une surenchère de jeux de mots qui, s'ils peuvent être jugés obscènes et misogynes aujourd'hui, étaient sans doute très appréciés par les élisabéthains pour leur virtuosité linguistique. A partir de l'image du mur et de coincer hommes et femmes contre le mur, une série de jeu de mots s'enchaîne pour aboutir à « take the heads of the maids » et « take the maidenheads » ou par la simple inversion des mots en anglais, la « tête des filles » devient la « virginité ». Ce qui permet une chute qui redouble l'obscénité en jouant sur la polysémie de « sens » : 1.signification des mots, 2.ordre des mots et enfin 3.« sens » de « sentir » par le touché (ici la pénétration sexuelle).

Cette scène d'ouverture, presque exclusivement construite sur l'enchaînement de jeu de mots est le pendant prosaïque, socialement

asymétrique et préparatoire du sonnet⁶⁰, forme aristocratique et quasi sacrée de la parole.

[Enter SAMPSON and GREGORY, of the house of Capulet, armed with swords and bucklers] [...SAMPSON.	[Entrent SAMSON et GREGOIRE, de la maison des Capulet, armés d'épées et de boucliers] [...SAMPSON.
A dog of that house excites me [... and] shall move me to stand: I will take the wall of any man or maid .	Un chien de la maison des Montaigu m'excite [... et] m'excite à tenir bon: je ne céderai le côté du mur à personne, homme ou femme .
GREGORY.	GREGOIRE.
That shows thee a weak slave; for the weakest goes to the wall ,	Cela montre que tu es un esclave faible, car c'est toujours le plus faible qui se retrouve le dos au mur
SAMPSON.	SAMSON.
True; and therefore women , being the weaker vessels, are ever thrust to the wall : therefore I will push Montague's men from the wall , and thrust his maids to the wall .	C'est vrai, et c'est pourquoi les femmes , qui sont les vases les plus fragiles, se font toujours coincer contre le mur : c'est pourquoi j'écarterai du mur les hommes de Montaigu et coincerai leurs filles contre le mur .
GREGORY.	GREGOIRE.
The quarrel is between our masters and us their men .	La querelle est entre nos maîtres et nous, leurs hommes .
SAMPSON.	SAMSON.
'Tis all one, I will show myself a tyrant: when I have fought with the men , I will be cruel with the maids , and cut off their heads .	C'est tout un, je me montrerai un tyran : quand je me serai battu avec les hommes , je serai courtois avec les vierges je leur couperai la tête .
GREGORY.	GREGOIRE.
The heads of the maids ?	La tête des vierges ?
SAMPSON.	SAMSON.
Ay, the heads of the maids , or their maidenheads ; take it in what sense thou wilt.	Oui, la tête des vierges , ou leur virginité , prends-le dans le sens que tu voudras.
GREGORY.	GREGOIRE.
They must take it in sense that feel it. [...]	A celle qui sentiront la chose de bien la prendre . [...]

Roméo et Juliette, Acte I, scène 1⁶¹

L'injure : une parole carnavalesque

Nous avons vu, en première partie de notre propos, comment le monologue du type « Last Dying Speech », jeu de langage reconnu, s'accompagnait d'autres jeux de langages attendus et hautement émotionnels : la malédiction et les injures. Si la malédiction fonctionne bien dans sa dimension prophétique de réalisation et donc dans ses effets psychologiques (par exemple la malédiction de Jeanne d'Arc à York, puis de York à la reine Marguerite), il n'en est pas de même de l'injure. Attardons-nous sur l'insulte shakespearienne et son mécanisme.

L'insulte fonctionne généralement comme arme oratoire visant à humilier afin de neutraliser temporairement ou définitivement son adversaire. Le philosophe Arthur Schopenhauer dans la typologie des outils oratoires permettant « d'avoir toujours raison » note que le débateur pris de court ou à court d'argument pourra utiliser l'injure pour provoquer un KO, déstabiliser son opposant et gagner du temps. C'est l'effet que décrit la philosophe

⁶⁰ A l'Acte I, scène 4 de *Roméo et Juliette* (scène du bal).

⁶¹ SHAKESPEARE W, Œuvres Complètes I, *Tragédies I, (Hamlet)*, trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, p. 202-205.

politique Judith Butler, dans son analyse contemporaine de l'insulte⁶² lorsqu'elle évoque la désorientation spatiale affectant le destinataire de l'insulte qui perd toute notion d'espace et d'identité. Selon elle, l'insulte fonctionne dans un rapport de domination qui maintient le destinataire dans un rôle de victime inextricable.

Les échanges d'injures copieux chez Shakespeare ne rentrent pas dans ce schéma psychologique, en fait anachronique pour les élisabéthains. On assiste au contraire à des joutes nourries auxquelles les protagonistes semblent préparés d'avance, préparés à les recevoir et préparés à y répondre. Car l'injure shakespearienne est un jeu de langage attendu. Le plus souvent, l'insulte répond à l'insulte dans un dialogue très serré. Ainsi dans *Troilus et Cressida* (Acte II, scène 1) :

AJAX Thou bitch-wolf's son, canst thou not hear? Feel then.	Chiot de louve, si t'es sourd, sens-moi ça
THERSITES The plague of Greece upon thee, thou mongrel beef-witted lord!	La peste grecque t'emporte, seigneur corniaud, bovidé de la cervelle !
AJAX Speak then, thou unsalted leaven, speak. I will beat thee Into handsomeness.	Et toi levure moisie tu peux parler ! Viens que je te tape dessus pour te refaire une beauté ! ⁶³

Ou bien dans *La Tempête* (Acte I, scène 1) :

BOATSWAIN [...] What cares theses roares for the name of king To cabin, silence, trouble us not	MAITRE D'EQUIPAGE Qu'importe à ces brailards le nom de roi ? A vos cabines, silence, ne nous dérangez pas.
SEBASTIAN Pox o'your throat, you bawling, blasphemous, Incharitable dog !	SEBASTIEN Que la vérole vous étouffe, gueulard, Blasphémateur, chien sans pitié !
BOATSWAIN Work you, then.	MAITRE D'EQUIPAGE Allons, au travail !
ANTONIO Hang, cur, hang, you whoreson, insolent noisemaker !	ANTONIO La corde, roquet, la corde, fils de pute, insolent faiseur de vacarme ! ⁶⁴

Les combats d'injures étaient ancrés dans une tradition du carnaval saxon qui a eu cours jusqu'au 16^e siècle et que les élisabéthains connaissaient bien : le « *flyting* », joute d'injures en vers présents dans la littérature anglo-saxonne et incarnée par des figures historiques ou mythologiques. Proche d'un spectacle musical, le *flyting* était particulièrement pratiqué durant le carnaval : à l'issue d'un échange souvent sexuel et scatologique, le gagnant était désigné par l'auditoire et la joute se terminait par une célébration à la bière.

⁶² BUTLER J., *Excitable Speech, A Politics of the Performative*, Routledge, Londres et New York, 1997.

⁶³ SHAKESPEARE W., *Œuvres Complètes VII, (Troilus et Cressida)*, trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, pp. 72-73.

⁶⁴ SHAKESPEARE W., *Œuvres Complètes VII, (La Tempête)*, trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, pp. 1063-1065

Treize *flytings* comiques ont été repérés dans les comédies de Shakespeare⁶⁵. Dans les drames historiques, le protagoniste en position de mort imminente se livre à une parole injurieuse qui tient de l'incantation et de la malédiction et dont nous avons déjà souligné la dimension carnavalesque. Or le carnaval, c'est l'inversion de l'ordre du monde et la subversion des normes, le temps de la fête.

Nathalie Vienne-Guerin, dans son étude sur « L'injure et la voix dans le théâtre de Shakespeare »⁶⁶, souligne l'importance de la mélodie et du rythme, parfois aux dépens du sens, et la rhétorique du cri qui est à l'œuvre. Elle pointe également l'engagement du corps nécessaire à l'acteur/l'actrice pour prendre en charge ce jeu de langage.

Antithèse et hendiadys : héliocentrisme et monde infini

L'antithèse et l'hendiadys sont à ce point des pivots de l'écriture shakespearienne, et donc de la pensée et de la parole des *dramatis personae*, qu'ils exigent une prise en charge par l'acteur/l'actrice, au risque de passer pour du verbiage. Comment jouer les visions d'un monde nouveau, en transformation, instable, que véhiculent ces deux figures de rhétorique ?

C'est précisément à la Renaissance que l'ancien monde, fini, fixe, unique dont la terre serait le centre, renouvelle ses certitudes et ses croyances⁶⁷. Avec elle, la pensée ouvre des territoires inexplorés, encore interdits, et ses effets théologiques et politiques accompliront des révolutions. Un monde multiple, infini et relativiste va ouvrir la voie à la modernité pluraliste.

Dès le 16^e siècle, la littérature et la poésie ont intériorisé ces débats en privilégiant les formes les plus aptes à rendre compte de la possibilité du contraire et de la multiplicité dans le langage. Shakespeare, comme ses contemporains, mais sans doute davantage, fait un usage immodéré de l'antithèse et de l'hendiadys, créant ainsi une pensée sans cesse en mouvement où se côtoient les contraires simultanément.

L'antithèse la plus célèbre est bien-sûr « to be or not to be » mais il n'est pas un échange de réplique qui ne s'appuie sur une antithèse. Dans les exemples que nous donnons plus haut, le sonnet de *Roméo et Juliette* dans la scène du bal propose dans le même vers : « To smooth that **rough touch** with a **tender kiss** », où le « rude attouchement » est neutralisé simultanément par un « tendre baiser ». Plus tard dans la scène, Juliette évoquera « [son] seul amour né de [sa] seule haine », « my only love sprung from my only hate » : Roméo, ennemi de sa famille. Le bâtard Edmond du roi Lear s'émancipe de sa bâtardise et s'auto-légitime grâce à une antithèse épique, dans laquelle le « base » (celui qui est en bas), « top » (surpasse) le légitime. L'univers en est

⁶⁵ Cf. GALWAY M., *Flying in Shakespeare's comedies*, Shakespeare Association of America, 1935.

⁶⁶ VIENNE-GUERRIN N., « L'injure et la voix dans le théâtre de Shakespeare », Actes des congrès de la Société française Shakespeare, 17 | 1999, 193-208. En ligne : Actes des congrès de la Société française Shakespeare 17 | 1999, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 27 mars 2017. URL : <http://shakespeare.revues.org/403>

⁶⁷ KOYRE A., Du monde clos à l'univers infini, [From the Closed World to the Infinite Universe], trad. de l'anglais par Raïssa Tarr, Collection Tel (n° 129), Gallimard, 1988 [1973].

redéfini : dans le monde créé par la parole antithétique d'Edmond, les dieux se lèvent pour les bâtards :

EDMUND And my intention thrive, Edmund the base, Shall top th' legitimate. I grow, I prosper ; Now gods, stand up for bastards !	EDMOND Et que mon plan prospère, le vil Edmond Surpassera le légitime. Je grandis, je prospère ; A présent dieux, dressez-vous en faveur des bâtards ! ⁶⁸
---	---

C'est aussi grâce à une antithèse inhabituelle pour l'époque élisabéthaine, qui est violemment antisémite, que le Juif Shylock du *Marchand de Venise*, peut développer l'antithèse de la pensée majoritaire d'alors, dans un poignant monologue :

SHYLOCK Hath not a jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions ?	SHYLOCK Un Juif n'a-t-il pas des mains, des organes, un corps des sens, des désirs, des émotions ? ⁶⁹
--	--

Puis, une autre antithèse, opposant le pardon chrétien à la vengeance lui permet de justifier sa propre vengeance sur le marchand Antonio, par analogie :

SHYLOCK If a Jew wrong a Christian, what is his humility ? Revenge ! [...] The villainy you teach me, I will execute, and it shall Go hard but I will better the instruction.	SHYLOCK Si un chrétien est outragé par un juif, quelle est sa charité ? La vengeance ! [...] L'infamie que vous m'enseignez, je la mettrai à exécution, et je me fais fort de surpasser mes maîtres. ⁷⁰
---	--

Si l'antithèse permet d'ouvrir la pensée à son contraire, l'hendiadys est une figure qui contribue à la profusion et à l'immensité des mondes créés par la parole shakespearienne. Il consiste à remplacer un substantif accompagné d'un adjectif ou d'un complément par deux noms unis par une conjonction. Il y a hendiadys lorsqu'on dit « boire dans un verre et du cristal » au lieu de « boire dans un verre de cristal ». L'effet est double : ouvrir la caractérisation, agrandir la perception, mais aussi, si on en abuse, créer un éparpillement du sens et de l'ambiguïté.

Ainsi Laertes, fils de Polonius, dans *Hamlet* en fait-il un usage immodéré, dans la scène 3 de l'acte I, lorsqu'il met en garde Ophélie contre l'amour d'Hamlet. Il évoque « the sanity and health of the whole state » (« le bien-être et la santé de l'Etat tout entier »), « the voice and yielding of that body » (« la voix et l'approbation de ce corps »), « his particular act and place » (son rang et sa position particulières), « the shot and danger of desire » (les tirs et le danger du désir), « the morn and liquid dew of youth » (« la matinale et limpide rosée de la jeunesse »), entre autres.

Antithèses et hendiadys créent une simultanéité des contraires et une extension des limites du monde qui accrédite la thèse subversive de la

⁶⁸ SHAKESPEARE W, Œuvres Complètes II, Tragédies (*Le roi Lear*), trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, p. 30-31.

⁶⁹ SHAKESPEARE W, Œuvres Complètes II, Tragédies (*Le roi Lear*), trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, p. 1122-1123.

⁷⁰ Ibid.

coincidentia oppositorum soutenue par Giordano Bruno⁷¹. Encore plus révolutionnaire que le renversement héliocentriste de Copernic quelques dizaines d'années auparavant, la *coincidentia oppositorum*, théorisée par Nicolas de Cues, pose Dieu comme l'infini absolu en qui se confondent maximum et minimum, prémisses de ce que les cosmologues modernes appelleront l'univers en expansion, dépourvu de centre. Selon cette philosophie, Dieu transcende toute affirmation et toute négation avec pour conséquence d'abolir les règles de la logique traditionnelle aristotélicienne fondée sur le principe de non contradiction qui fonctionne dans nos raisonnements habituels.

Cette pensée hautement subversive est interdite par les théologiens catholiques et protestants à l'époque de Shakespeare. Giordano Bruno, qui a séjourné et écrit ses essais hérétiques à Londres de 1583 à 1585 et a probablement rencontré John Florio⁷², est condamné au bûcher et exécuté l'année de la création d'*Hamlet* en 1600 à Rome. Parler peut être mortel. Shakespeare le sait et il déploie une pensée cryptée qui exploite les possibilités de l'amphibologie et ne s'adresse qu'aux initiés, *underground*.

L'amphibologie : la parole cryptée

L'amphibologie est l'ensemble des procédés qui permettent de faire coexister dans le langage deux significations différentes, voire opposées. Mais contrairement à l'antithèse, le contraire est déguisé et non donné explicitement. Il peut s'agir d'une amphibologie lexicale : un mot a un double sens que le contexte ne permet pas de déterminer clairement, ou bien d'une amphibologie syntaxique : la structure de la phrase et l'ordre des mots sont ambivalents et autorisent plusieurs sens à la phrase. L'amphibologie désigne aussi une façon de présenter une affirmation qui trompe l'auditeur sur les conditions de sa validité.

C'est le cas de l'équivocation, procédé rhétorique qui accéda à une notoriété considérable à l'occasion du *Gunpowder Plot* ou « Conspiration des Poudres », attentat de grande ampleur déjoué en 1606, quelques mois avant la création de *Macbeth*. Cette figure amphibologique sous-tend un moment crucial de la pièce. Si Shakespeare donne à voir clairement le procédé dans *Macbeth* en 1606 de façon très opportune, Yan Brailovski⁷³ montre comment son recours précoce à l'amphibologie dès les drames historiques de *Henri 5* et *Henri 6*, entre 1588 et 1593, bien avant la Conspiration des Poudres et l'affaire Henry Garnet, serait un jeu linguistique permettant de masquer ses sympathies catholiques. Qu'est-ce que cette conspiration, qui était Henry Garnet et en quoi consiste l'équivocation ?

Les questions théologiques passionnaient les élisabéthains. Mais l'enjeu n'était pas que spirituel. Le conflit théologique entre catholiques et protestants

⁷¹ Voir VENET G., « Giordano Bruno et Shakespeare: la poétique d'une écriture dans l'Europe de la Renaissance », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 22 | 2005, 249-271. [Online], 22 | 2005, Online since 01 January 2007, connection on 01 May 2017. URL : <http://shakespeare.revues.org/846>

⁷² Premier traducteur des *Essais* de Montaigne en anglais, cité par Shakespeare et peut-être Shakespeare lui-même suivant la thèse de L. Tassinari (cf. notre épisode n°1).

⁷³ BRAILOVSKI Y., « Amphibologie et parole jésuitique à la Renaissance : entre poétique et politique ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 27 (2006), p. 11-26.

était doublé d'un conflit de succession et de risques sur la souveraineté de l'Angleterre. Depuis la création de l'Eglise anglicane et la rupture avec Rome, faisant suite au divorce d'Henri 8, père d'Elisabeth 1^{ère}, d'avec la catholique Catherine d'Aragon, l'Angleterre était en guerre contre l'Espagne. Des complots contre la couronne, fomentés par des Anglais restés catholiques étaient déjoués régulièrement par la *Star Chamber*, services secrets menant enquêtes et interrogatoires à charge.

A l'automne 1605, le *Gunpowder Plot*, ou « conspiration des poudres », est déjoué *in extremis*. Des complotistes menés par Guy Fawkes, projetaient de faire exploser le Parlement un jour de séance, et de tuer le successeur d'Elisabeth I, James, roi d'Angleterre et d'Ecosse ainsi que toute l'aristocratie et les parlementaires assemblés. C'est le roi lui-même, poète rompu aux jeux linguistiques dont il était amateur par goût ou par peur des complots, qui aurait découvert le complot dans un courrier intercepté par la *Star Chamber* et dont il aurait déchiffré le sens crypté. Guy Fawkes, le meneur, et ses complices sont rapidement identifiés et torturés.

Un père jésuite, est compromis, arrêté le 27 janvier 1606 et questionné ; il a confessé l'un des conspirateurs qui hésitait à participer à un projet si coûteux en vies humaines. Le jésuite a dissuadé le complotiste, mais ne l'a pas dénoncé. Pris entre le secret de la confession catholique et la loyauté due au Roi, est-il coupable ?

Un procès expéditif décide que oui, car ce père jésuite a publié en 1595 un « Traité de l'équivocation », théorisant et légitimant l'usage de procédés amphibologiques permettant aux catholiques, dans les cas d'urgence, d'être simultanément fidèles à leur foi persécutée et fidèles au Roi. A la question « Guy Fawkes vous a-t-il confessé son projet d'attentat ? », répondre « L'homme que j'ai entendu en confession ce jour-là n'avait aucun projet d'attentat » en pensant à un autre paroissien venu se confesser le même jour est une « équivocation » permettant de se dédouaner, sans livrer le secret de la confession, ni mentir. Mais pour les Anglicans, cette amphibologie est un crime de parole. Le jésuite est condamné à la pire mort : le supplice public du « hanged, drawn and quartered »⁷⁴. Il s'agit d'Henry Garnet, dont nous avons évoqué en première partie le « Last Dying Speech » aux conséquences spectaculaires sur la foule.

Shakespeare achève probablement *Macbeth* quelques semaines ou mois après cette exécution mémorable. Le traumatisme du *Gunpowder Plot* a marqué les esprits et les catholiques sont détestés. Dans la tirade du portier de la scène 3 de l'acte II, le jésuite est évoqué et l'équivocation dénoncée :

PORTER

Knock, knock. Who's there, in th'other devil's name? Faith, here's an equivocator that could swear in both the scales against either scale, who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to heaven. O, come in, equivocator.

Toc, toc. Qui est là par l'autre nom du diable ? Parole, c'est un jésuite qui pouvait jurer dans les deux sens, qui a commis pas mal de trahisons pour la gloire de Dieu, mais qui n'a pas pu faire le jésuite avec le Ciel. Oh ! Entrez donc jésuite.⁷⁵

⁷⁴ Voir page 8 et note 29.

⁷⁵ SHAKESPEARE W, Œuvres Complètes II, Tragédies II (*Macbeth*), trad. ss la dir. de J-M. Déprats et G. Venet, pp. 358-359.

C'est pourtant bien une équivocation qui permettra ensuite, dans une scène charnière de la pièce (la scène 3 de l'acte 4) de rallier Macduff au combat armé contre Macbeth pour la sauvegarde de l'Ecosse. Ainsi Ross parvient-il à mobiliser l'attention de Macduff sur le sort de l'Ecosse martyrisée en temporisant par sa réponse à double sens « Ils étaient en paix » le moment de lui annoncer le massacre de sa famille :

MACDUFF	MACDUFF
How does my wife	Comment se porte ma femme ?
ROSS	ROSS
Why well	Mais, bien
MACDUFF	MACDUFF
And all my children ?	Et tous mes enfants ?
ROSS	ROSS
Well too.	Bien, aussi.
MACDUFF	MACDUFF
The tyrant has not batter'd at their peace ?	Le tyran n'a-t-il pas troublé leur paix ?
ROSS	ROSS
No, they were well at peace when I did leave'em.	Non, ils étaient en paix lorsque je les ai quittés. ⁷⁶

L'équivocation permet d'obtenir de Macduff un ralliement crucial avant qu'il ne s'effondre dans la douleur de cette tragique nouvelle. Shakespeare, d'une certaine façon, légitime ici le recours à l'amphibologie par des fins éthiques. Adeptes des doubles sens, le dramaturge joue des pouvoirs ambivalents de la parole.

EPILOGUE :

L'ACTEUR / L'ACTRICE, ATHLETE DE LA PAROLE ET DU JEU

Au terme de cette série d'articles, il apparaît que le champ de travail de l'acteur francophone qui joue Shakespeare en anglais est identifiable et praticable. Quand on est un natif francophone, jouer Shakespeare en anglais, c'est bien sûr être confronté à sa propre surdité phonologique et à la difficulté de la rythmique accentuelle de l'anglais⁷⁷. Mais c'est aussi bénéficier d'un rattrapage linguistique du fait de la transculturalité d'une langue par ailleurs très latine (et d'ailleurs obscure de ce fait pour les anglophones contemporains). C'est surtout accéder à un répertoire dont la pratique approfondie façonne des athlètes de la parole et du jeu, beaucoup des ressorts de cette virtuosité ludique étant perdus dans le passage au français.

La traduction en français contemporain dissout en effet des leviers d'incarnation importants (le pentamètre iambique, le rythme, les jeux de mots, de sonorités et les amphibologies). Surtout, traduire en français contemporain restaure un accès complet au texte rendu intelligible, alors que la langue ancienne de Shakespeare est perdue pour moitié pour un anglo-saxon d'aujourd'hui. Il s'ensuit que travailler Shakespeare en français fait basculer le travail de l'acteur vers une prise en charge de la signification (c'est-à-dire

⁷⁶ Ibid, pp. 456-457.

⁷⁷ Cf. notre article n°1.

de l'hyper-signification shakespearienne), au détriment d'une approche plus sensorielle et formelle qui transcende la distance linguistique temporelle.

S'agissant de la forme, le théâtre shakespearien est hautement rhétorique. C'est avant tout un théâtre de la parole, mettant en jeu les pouvoirs de la parole dans ses dimensions intime et politique. Conforme aux divisions oratoires gréco-latines, la parole shakespearienne articule ses outils poétiques (le pentamètre iambique, la métaphore filée) au service ultime de la persuasion. Convaincre pour agir, persuader ou mourir. L'*éthos*, identité du locuteur, se déploie dans le monologue. Le *logos*, argumentation du discours, s'incarne dans une dialectique antithétique, où tout et son contraire sont examinés. Ce *logos* est adressé au public qu'il prend à témoin et sollicite. Le *pathos*, certainement stimulé par l'adresse directe, culmine dans le *cue script*, outil du paroxysme émotionnel par la mise en chaos du jeu⁷⁸. La parole shakespearienne, même tragique, est toujours au bord du burlesque, quand elle n'est pas franchement carnavalesque, généreuse en jeux de mots et en injures.

Menacée constamment par le verbiage et la logorrhée, cette parole n'opère, n'est *performative*, que lorsque le corps de l'acteur trouve la tension maximale entre le corps émotionnel, souffrant, sur-énergétique du *pathos* et la parole formelle et rationnelle du *logos*. Des exercices spécifiques, portant sur la voix et le corps dans l'espace, permettent de travailler sur tous les points techniques mentionnés. Ils puisent dans les outils des grands systèmes de jeu, essentiellement le jeu au masque neutre et expressif, d'inspiration bachelardienne⁷⁹, la Biomécanique de Vsevolod Meyerhold⁸⁰, le Théâtre Pauvre de Jerzy Grotowski⁸¹, l'Anthropologie Théâtrale d'Eugenio Barba⁸², et empruntent également aux techniques des arts oratoires.

Jouer Shakespeare en anglais engendre un véritable *empowerment*⁸³, vocal, énergétique, émotionnel chez les acteurs, mais aussi chez les spectateurs. La pratique de ce répertoire enrichit le rapport à soi, à l'autre et au monde⁸⁴. Elle

⁷⁸ Cf. notre article n°2.

⁷⁹ Voir les travaux sur l'imaginaire de la matière du philosophe Gaston Bachelard, développés notamment dans la formation et le jeu de l'acteur en France par Jacques Lecoq. Voir notamment BACHELARD G., *La terre et les rêveries de la volonté* et *La terre et les rêveries du repos*, Corti, 2004, et *L'Air et les Songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, 194,3 réédité chez Livre de poche – biblio essais.

⁸⁰ Voir MEYERHOLD V., *Le théâtre théâtral*, Gallimard, Paris, 1963 et

MEYERHOLD V., *Ecrits sur le théâtre*, trad., préf. et notes de B. Picon-Vallin,

⁸¹ Voir GROTOWSKI J., *Vers un théâtre pauvre*, Editions La Cité, Paris, 1971 et

RICHARD T., *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. Avec une préf. et le texte "De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule" de Jerzy Grotowski / traduit de l'anglais par Michel A. Moos, traduction de : *At work with Grotowski on physical actions*, Actes Sud ; Arles, 1995.

⁸² Voir BARBA E., *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Eugenio Barba, Nicola Savarese ; traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, Éd. l'Entretemps, Montpellier, 2008.

BARBA, Eugenio, *Théâtre, solitude, métier, révolte*, Éd. l'Entretemps, Saussan, 1999.

⁸³ L'*empowerment* désigne le processus par lequel un individu ou un groupe de personnes augmente son autonomie, acquiert de la puissance d'être et d'agir, du pouvoir sur lui-même et dans la société afin de contrôler sa vie et de défendre ses droits. Le concept anglo-saxon d'*empowerment*, explicite en anglais, et moins évocateur sous le vocable français d'« autonomisation », a été d'abord appliqué au champ social et politique. Nous appliquons ce concept, par analogie, à la question de l'autonomie créatrice de l'acteur / l'actrice.

⁸⁴ Dont le référentiel du Diplôme National Supérieur Professionnel du Comédien (décret 2007), indique qu'il structure le travail et l'expression artistique de l'acteur.

repose sur une libido de la connaissance et cristallise une certaine *volonté de puissance*⁸⁵. Et c'est sans doute pour tout cela, que pour des milliers d'acteurs depuis quatre siècles, jouer Shakespeare en anglais, c'est *sexy*.

⁸⁵ Concept désignant une force vitale qui anime l'être humain, une « essence de vie », forgé par le philosophe allemand Friedrich Nietzsche. Voir NIETZSCHE F., *Généalogie de la morale*, Livre de Poche, 2000.