

Hamlet : un personnage moderne

Pierre Voyer

Numéro 31, printemps 2002

Couleurs de la scène africaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041493ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041493ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Voyer, P. (2002). Hamlet : un personnage moderne. *L'Annuaire théâtral*, (31), 154-166. <https://doi.org/10.7202/041493ar>

Résumé de l'article

À la Renaissance, l'affrontement entre une conception littéraire du théâtre, basée sur le poème dramatique, telle que celle qu'on découvrait dans *La Poétique* d'Aristote, et une conception plus réaliste du théâtre comme spectacle populaire a suscité l'invention d'une nouvelle forme : le personnage. En utilisant les techniques du spectacle dans la fabrication même du poème dramatique, Shakespeare a donné la première place au comédien et a donc fait du personnage, qui jusque-là était déterminé par l'intrigue et la situation dramatique, la base du théâtre moderne, le fondement du déploiement mythique occasionné par l'événement théâtral.

Pierre Voyer
Collège Lionel-Groulx

Hamlet : un personnage moderne

Car le but du jeu est, depuis toujours, de faire le miroir devant la nature, de montrer à la vertu ses traits, au vice son visage, et de renvoyer au monde l'impression de la vie.
Hamlet (III, 2).

À la Renaissance, la découverte de la *Poétique* d'Aristote rallia philosophes et poètes autour d'un projet commun : faire revivre la tragédie antique. Mais, aussi louable qu'elle ait été quant à la rigueur formelle et l'enseignement moral, l'initiative de l'élite intellectuelle devait se heurter à la résistance « naturelle » des praticiens. La mise en scène d'un poème dramatique suppose des moyens techniques qui relèvent de la rhétorique et donc du spectacle ; elle ne peut pas ne pas tenir compte des comédiens et des spectateurs auxquels elles s'adressent.

L'effort dogmatique de réinstaurer la tragédie régulière s'est donc heurté à la culture théâtrale ou à l'absence de culture théâtrale des tenants de la poétique aristotélicienne. En tentant d'expliquer la *Poétique* à leurs contemporains, les traducteurs et commentateurs d'Aristote, qui ne pouvaient comprendre du théâtre que ce qu'ils en connaissaient, les mystères des églises et les farces des foires, n'ont pu éviter quelques glissements de sens. Le « goût populaire » de Marlowe et Shakespeare manquait aux lettrés Beaumont,

Fletcher et Lyly¹ comme un siècle plus tard, le savoir-faire de Corneille manquera au Cardinal de Richelieu². Ainsi, le théâtre « savant » n'a-t-il pu résister à l'infiltration d'éléments « vulgaires », qui ne sont pas nécessairement utiles à la société, comme les frissons d'horreur, le merveilleux ou le « mauvais goût », mais peuvent être agréables aux spectateurs³.

Le génie de Shakespeare aura été de ne pas opposer le réalisme hérité de la poésie antique et l'idéalisme néoplatonicien de la Renaissance italienne, mieux encore de concilier la rigueur d'une imitation respectueuse de la tradition littéraire et l'impétuosité d'une nouvelle poésie du spectacle. Ridiculisant, de l'intérieur, le pétrarquisme (*Peines d'amour perdues*, 1595-1597) et exposant avec tendresse la froide mécanique de l'amour (*Le songe d'une nuit d'été*, 1594-1595), Shakespeare montre la condition humaine sans prendre position, et c'est précisément parce qu'il ne choisit pas, mais laisse au spectateur la prérogative de l'appréciation éthique et esthétique, que son œuvre est moderne. En faisant de l'ambivalence entre le réalisme et l'idéalisme le fondement même de la communication théâtrale, il propose un théâtre capable de faire fonctionner simultanément la dénégation et l'illusion, un théâtre qui n'exclut pas le merveilleux et ne tourne le dos ni à la tradition ni au public.

On trouve dans *Hamlet* le soliloque le plus célèbre de l'histoire du théâtre occidental : *To be or not to be*. Certes, ce soliloque méditatif permet aux spectateurs de penser avec le personnage sans que soit brisée l'illusion de la fiction. Mais il y a plus : en attirant l'attention du spectateur sur sa situation réelle dans la salle, le *méta discours esthétique* ou ce qu'il est convenu d'appeler « le théâtre dans le théâtre » met en évidence la responsabilité accrue des comédiens et des spectateurs. On trouve même dans *Hamlet* des considérations théoriques sur la pratique théâtrale, une définition du jeu qui accorde une large part à la participation des spectateurs. Si le poète veut encore y avoir sa place, il faut qu'il se mette au service de l'expression du comédien comme du plaisir des

1. Selon L. G. Salingar (Ford, 1955 : 15-116), la dramaturgie de Christopher Marlowe (1564-1593) est remarquable par sa recherche de points communs entre l'humanisme et la tradition populaire. Francis Beaumont (1584-1616) et John Fletcher (1579-1625) ont écrit ensemble de nombreuses œuvres destinées au théâtre de cour. John Lyly (c.1554-1606), quant à lui, est surtout célèbre pour son roman *Euphues* duquel se réclame l'euphuïsme, une préciosité anglaise de la fin du XVI^e siècle.

2. Pour écrire « ses » tragédies, le Cardinal de Richelieu avait formé un groupe de cinq auteurs dont Corneille faisait partie.

3. Lope de Vega écrit dans *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) que « parfois ce qui n'est pas juste est justement ce qui plaît » (vers 48-49) et que, dans certains cas, il agréé aux spectateurs que le poète « parle mal ».

spectateurs. La poésie shakespearienne, prenant à son compte le travail de l'acteur aussi bien que le plaisir des spectateurs, éblouit par son adresse rhétorique tout en n'empêchant jamais la dimension humaine du personnage de toucher les spectateurs.

La transgression générique : un nouveau réalisme

« *Quirkiness* » becomes a paradigm of realism.

A. D. NUTTALL (1983 : 61)

Pour renaître, il a fallu que la tragédie s'adapte à la pratique théâtrale et qu'elle fasse une place à l'art du comédien. Le personnage, en plus d'être un effet de langage du texte, est un modèle imaginaire qui motive l'imitation qu'en fait le comédien et l'interprétation qu'en fait le spectateur. En plus de représenter l'agencement qui le désigne comme actant, il est l'image vivante d'une personne, un ensemble – jamais complet – de signes produits par le comédien, une « personne » que les spectateurs devinent dans les traits manifestés de cette image, un être imaginaire qui n'a plus besoin de l'action mythique pour exister.

Dans la tragédie antique, le choix des actions dramatiques était déterminé par le rapport aux actions mythiques, la caractérisation des personnages restait au second plan ; elle passe au premier plan dans un théâtre où il ne s'agit plus d'accorder les caractères aux actions, mais d'accorder entre eux caractères et actions de manière à produire l'effet du réel. Dans *Hamlet*, pour rendre vraisemblable l'apparition du spectre, Shakespeare utilise la technique du spectacle dans la fabrication même du poème tragique. Comme l'écrit R. Speaight, la poésie en action n'est pas une « décoration du drame » ; le drame est inhérent à la poésie (1962 : 134).

Le spectateur n'est pas dupe de l'illusion ; il se prête au jeu. Et, si ce jeu (*in-lusio*) peut, à la limite, se passer du texte, il ne peut pas se passer de la présence du comédien. Shakespeare, qui adhérait à cette nouvelle pensée théâtrale, introduit une tragédie ovidienne dans une comédie où le merveilleux a cours (*Le songe d'une nuit d'été*). Comme la représentation de *Pyrame et Thisbé* est interrompue au fur et à mesure qu'elle se déroule devant les « spectateurs » en scène, on peut y voir une représentation symbolique de la difficulté de faire une tragédie dans un monde où la pensée rationnelle interdit le paradoxe. Comme Bottom, l'être vivant conscient de soi sait qu'il n'est pas un être de fiction, mais il ne peut l'affirmer sans construire un personnage.

Certes, la Renaissance a substitué l'Histoire au mythe et, parmi les sources d'inspiration des poètes dramatiques, les chroniques ont pris place à côté des poèmes épiques et des sujets bibliques, mais le drame n'en perd pas pour autant sa dimension poétique. Dans les poèmes dramatiques que nous appelons aujourd'hui baroques, se côtoient donc des personnages historiques et des types hérités de la tradition populaire. Contrairement aux personnages historiques, les types théâtraux sont un produit de l'imagination, ils ne peuvent pas être identifiés à une personne. Leur « histoire », sans être écrite ou racontée, se transmet d'un poème dramatique à l'autre et d'une représentation à l'autre. Certaines des actions coutumières attribuées au type n'ont pas à être accomplies sur scène, ni même indiquées, parce qu'elles sont connues des spectateurs. Dans les œuvres de Shakespeare, les fées, les sorcières et les fantômes côtoient les personnages historiques sans que soit rompue la grande tradition mimétique. Le théâtre de Shakespeare ne cesse pas d'être aristotélien parce qu'il tolère ces irrptions du discours esthétique dans le discours mimétique et favorise le mélange des traditions.

Les chroniques historiques de Saxo Grammaticus rapportent les actions accomplies par un prince du Danemark qui, au 11^e siècle, s'est fait passer pour fou afin de venger son père. Le poème dramatique que William Shakespeare en a tiré imite l'agencement singulier de ces actions historiques, mais y ajoute de nombreux épisodes : l'apparition du spectre du père, le meurtre de Polonius, la folie d'Ophélie et la visite à Elsinore d'une troupe de comédiens. Que ces éléments nouveaux aient ou non figuré dans une tragédie perdue de Thomas Kyd, qui aurait servi de modèle à Shakespeare, ou même dans le texte de Saxo Grammaticus⁴, n'enlève rien à la véracité de la vengeance d'Hamlet et ajoute beaucoup à la forme dramatique, en fonction surtout de la communication théâtrale. Le spectateur place sa confiance imaginaire en Hamlet et celui-ci ne cesse de le décevoir en tenant des propos déconcertants et en posant des actions irrfléchies. Contrairement aux tragédies de vengeance auxquelles le public était habitué⁵, *Hamlet* ne permet pas une interprétation simple et définitive. L'agencement des actions de la tragédie obéit ici à des règles qui ne sont pas spécifiques au genre. L'utilisation de

4. Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum*. Écrit au XII^e siècle, ce texte fut publié pour la première fois à Paris par C. Pedersen en 1514.

5. Parmi les principales tragédies de la vengeance, citons *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (1587), *Antonio's Revenge* (1600), la deuxième partie de *Antonio and Mellida* (1599) de John Marston et *The Revenger's Tragedy* de Cyril Tourneur (1607).

procédés comiques (le fou est son propre confident, les destins parallèles de Laertes et de Hamlet) font de *Hamlet, prince du Danemark* une tragédie bien particulière. L'action principale de la pièce n'est pas le meurtre de Claudius, mais la feinte folie de Hamlet, un simulacre où joue à plein le double sens et auquel le spectateur est invité à prendre part. Aux yeux d'Aristote, il eût été vulgaire d'ironiser dans la tragédie, mais dans la société anglaise du XVII^e siècle naissant, l'introduction de procédés de comédie dans la tragédie ne pouvait choquer que les doctes et ils étaient en minorité dans les galeries du Globe.

Un prince dont le père a été assassiné n'attire pas nécessairement la sympathie du spectateur, mais un prince qui s'interroge, oui. Si, en plus, il connaît le théâtre et joue le fou, c'est un personnage qui invite le spectateur à s'émouvoir, à comprendre, à faire sa propre expérience. Il n'y a pas de subordination de la rhétorique à la poétique, comme dans la tragédie antique, mais subordination de la poétique à la rhétorique, comme dans la comédie. Même un personnage « donné » par l'Histoire, déterminé par les circonstances uniques de son existence matérielle, doit être (re)construit au cours de la représentation théâtrale.

Cette nouvelle forme théâtrale, qu'on finira par appeler le drame, se fonde sur une transgression logique. En principe, fiction et réalité ne peuvent pas coïncider, mais le pont jeté entre elles par la *représentation* du poème dramatique va devenir la base de l'esthétique moderne. L'événement de la représentation et de la réception du poème dramatique aura au moins autant d'importance que le poème lui-même ; l'efficacité des pièces qui « marchent » dépendra moins de la versification et des figures de style contenues dans les répliques que du spectacle qu'en feront les interprètes. Malgré son goût pour l'illusion, le spectateur ne peut oublier qu'il est au théâtre, de nombreux indices le lui rappellent au cours de la représentation.

Le stratagème n'est plus seulement mené par des personnages comme Scapin ou Puck, mais il apparaît comme un procédé utilisé par les interprètes eux-mêmes : il revient au comédien de « traduire » un poème de manière à ce que les spectateurs comprennent et soient touchés. Certes, on respectera les choix du poète, mais l'interprète aura dorénavant la responsabilité rhétorique de la représentation et les spectateurs la prérogative de l'appréciation. L'activité spectatrice moderne comporte une dimension théorique qui « hisse » la pensée au niveau de l'esthétique et rend possible la simultanéité du comique et du tragique.

Le personnage atypique

Le mélange des genres a eu pour conséquence l'élargissement du personnage, le type acquiert une intériorité et l'« actant » porte nécessairement les « caractères » que lui attribuent les interprètes et les spectateurs. Sa vie intérieure, fenêtre ouverte à la conscience des spectateurs, fait de lui l'actant principal, le foyer par lequel on regarde maintenant le théâtre. La construction du personnage, qui n'est plus seulement une fonction de la fable, mais un *lieu* imaginaire où communiquent poète, comédiens et spectateurs, devient le cœur de l'activité théâtrale.

Si le concept de personnage n'existait pas pour Aristote⁶, il devient très important à l'époque moderne, non pas parce qu'il nous ramène au masque de théâtre (*persona*), un ensemble de traits reconnaissables, mais parce qu'à travers l'image de la « personne », entité psychologique complexe qui est à la fois soi-même (*ipse*) et la même (*idem*) (Riccœur, 1990), il permet au comédien et au spectateur de participer à la poésie dramatique. La conception moderne du personnage va permettre la réconciliation des disciples d'Aristote et de ses détracteurs. Si le contraste des caractères se fait dans le personnage même, sa dimension psychique s'en trouve accrue. La pratique théâtrale institutionnalisée va lui permettre de transgresser l'interdit du mélange des genres en acquérant une « âme » sans être privé de son *masque*.

Rodrigue représente le genre humain *malgré* ses traits distinctifs et son surnom de Cid ; chez Hamlet, ce sont les traits distinctifs eux-mêmes qui représentent la nature. La non-conformité à l'action du mythe de certains des caractères du héros shakespearien témoigne d'une conception du personnage qui, malgré son antériorité, est plus moderne que celle de Corneille. La nature n'a plus à être domptée ou cachée par l'art ; elle se révèle dans la discontinuité. Parce qu'il est réaliste, le personnage pourra maintenant être à la fois bon et méchant, admirable et méprisable, ouvert au public, comme l'était l'esclave dolent, et fermé comme le sycophante. Le tragique et le comique, le sublime et l'ironie ne sont peut-être pas aussi incompatibles que le croyaient les lecteurs d'Aristote. Shakespeare contourne le problème de leur incompatibilité en

6. Les traducteurs français ont utilisé le terme « personnage » pour désigner aussi bien les « actants » du mythe (*prattontas*), les « actants » du poème dramatique (*drôntas*), mais ni le mot « personne » ni le concept d'une entité psychologique, centre de vie intérieure et source d'action autonome, n'existait dans la langue grecque. Le latin *persona*, l'étrusque *phersu* et le grec *prosôpon*, désignaient ce qui est devant le regard (*ôps*). La « personne » est un outil intellectuel aussi bien que le lieu d'une expérience.

faisant de Hamlet un personnage ouvert en apparence et fermé en réalité : le soliloque mélancolique du pseudo-fou remplace l'adresse directe du bouffon de comédie ; comique en apparence et tragique en réalité : il sympathise avec les comédiens et utilise même la supercherie théâtrale (procédé de substitution propre à la comédie) pour accomplir sa vengeance (mouvement perpétuel de meurtres, actions irrémédiables propres à la tragédie).

En visite dans son propre pays, Hamlet n'est pas animé par la flamme héroïque qui caractérise habituellement les princes héritiers. Ses études à Wittenberg l'ont dénaturé. Homme de réflexion, il est contraint par les événements à l'action. Vengeur hésitant, justicier masqué, Hamlet est un personnage atypique. Ces épithètes ne sont pas celles qu'on associe conventionnellement aux vengeurs et aux justiciers. Le mythe transmis est celui d'un prince qui s'est servi d'une mise en scène pour se venger. Le goût du théâtre et du double jeu qui le caractérise dans le poème dramatique de Shakespeare font de Hamlet un pseudo-type : il est presque un « fou », au sens d'amuseur, de bouffon – au Moyen-Âge on aurait dit un sot –, et il joue le fou, *mad*, au sens de « malade » ou « dérangé » (III, 3), sans cesser d'être un personnage déterminé par l'agencement asymétrique de l'Histoire. Malgré les apparences, l'histoire ne se répète pas ; il n'y a jamais eu qu'un seul Hamlet-fils. La réalité, telle que la conçoit l'homme moderne, est incompatible avec la régularité et la conformité.

Au début du cinquième acte de *Hamlet, prince du Danemark*, nous sommes dans un cimetière et deux *clowns*⁷ creusent un trou pour qu'y soit déposé le cercueil d'Ophélie. Hamlet entre et ramasse un crâne ; c'est celui de Yorick, le « fou » de son enfance, sur les genoux duquel il a appris les rudiments de son « art ». Hamlet se plonge alors dans une réflexion profonde sur la relativité de l'existence humaine. Tous les bouffons de service – et ils sont nombreux dans l'œuvre de Shakespeare⁸ – sont « ouverts », ils sont leurs propres confidents. D'une part ces personnages témoignent de l'importance du métier théâtral de fou dans les cours d'Europe, d'autre part ils ont, dans les poèmes dramatiques où ils apparaissent, sinon l'exclusivité, du moins la plus large part de l'adresse directe au spectateur. Ce qui marque l'apparition d'une nouvelle

7. François-Victor Hugo, qui reprend les scènes secondaires qu'avaient éliminées les traducteurs du XVIII^e siècle, traduit par « fossoyeur » le mot *clown* du texte de Shakespeare.

8. Fest dans *Twelfth Night* ; Clown, le fils du berger, dans *The Winter's Tale* ; Fool dans *King Lear* ; Touchstone dans *As You Like it*.

conception du personnage est cette entrée du ludique dans la sphère du nécessaire. On ne s'intéresse plus à la distance entre les actions du mythe et les actions du poème dramatique, entre le monde des héros et des dieux et le monde des humains, on insiste plutôt sur leurs points communs, on met maintenant l'accent sur la rupture voulue entre le jeu d'imitation du comédien et le jeu esthétique auquel le spectateur prend part en opérant la réduction métaphorique et toutes les autres tâches interprétatives et appréciatives qui lui reviennent..

La théâtralité : théorie dans le drame

La dualité est partout affichée dans *Hamlet*. Shakespeare fait de la tendance naturelle du prince à feindre une métaphore de la pratique théâtrale. Par la bouche de son protagoniste et sans que soit mis en péril le vraisemblable de la situation, l'auteur tient un discours théorique sur le théâtre. Hamlet connaît le théâtre, il sait que l'action y est indirecte et médiatisée. Il croit même que la représentation du meurtre simulé d'un roi légitime pourra tourmenter Claudius au point que, dévoré de culpabilité, il confessera son crime. Que le théâtre « capture » ou non la conscience du roi (II, 2)⁹, qu'il ait ou non ce pouvoir « magique », le jeu théâtral et la feinte folie du prince ne font pas que retarder l'accomplissement de la vengeance, ils attirent l'attention des spectateurs sur la théâtralité. Shakespeare réussit ici à introduire un procédé de distanciation propre à la comédie, sans nuire à la vraisemblance sur laquelle se fonde la tragédie.

Dans la scène où Hamlet donne des conseils aux comédiens qui s'apprêtent à jouer devant la cour (III, 2). Shakespeare, dépassant l'opposition du vrai et du faux, introduit dans le poème dramatique un discours théorique : on voit Hamlet démontrer l'artificialité de l'image théâtrale sans que soit mis en cause le vraisemblable de la scène. Cette dimension auto-critique du poème dramatique, qui est en fait contemporaine de l'élaboration d'une conception du théâtre comme miroir et métaphore, est le fondement d'une esthétique théâtrale nouvelle où le regard théorique du spectateur et le discours de l'interprète prennent une part active, sans que soit sacrifiée la mimésis. En plus d'être un menteur qui dit la vérité, le comédien est, dans son personnage, une vraie personne sous une fausse identité. L'« imitation » des mythes demeure la condition de toute création poétique.

9. « J'ai entendu dire / que des créatures coupables, assises à une pièce, / ont été, grâce à l'astuce de la scène, / tellement impressionnées qu'elles ont confessé / leur crime sur le champ » (II, 2).

Parce qu'il n'est pas un vrai comédien, Hamlet n'a pas de pseudonyme ou de nom de scène, il porte le même nom que son père. Il représente, malgré lui, une généralité. Contrairement aux héros tragiques de l'Antiquité, il n'est pas désigné comme actant d'un agencement spécifique. Il ne possède rien qui lui appartienne en propre : non seulement partage-t-il son nom avec une autre personne, mais encore sa cause n'est-elle pas la sienne. Son destin n'est pas unique. À bien des égards, Laertes et Hamlet sont interchangeables. En outre, il doit tuer pour sauver des valeurs auxquelles il n'adhère pas. Or, pour échapper à son destin, ou du moins le retarder, il fuit temporairement, dans sa feinte folie. C'est là toute son originalité. Il rejoint les fous et les comédiens, il se voue pour ainsi dire à la fiction, pour éviter de faire face à la réalité de sa royauté. Dans son essai sur la nouvelle mimésis, A. D. Nuttall décrit la méthode shakespearienne comme l'introduction d'un ébranlement empirique de la connaissance dans son propre haut-fait (1983 : 77). Le drame shakespearien, où l'exception est la règle, est conçu comme une expérience cognitive ; et puisque la conception shakespearienne de la nature englobe l'irrégularité, la présence de l'improbable y renforce la vraisemblance.

La tragédie de Shakespeare place le spectateur devant un dilemme : Hamlet est à plaindre, on comprend la profonde mélancolie d'un fils dont le père a été assassiné, mais en même temps on doit punir l'arrogant poseur qui se moque de tout, même de l'amour d'Ophélie, et qui tue, fût-ce théâtralement, sans raison valable, un vieillard ridicule et plus faible que lui. Hamlet tue Polonius sans raison valable. Un prince n'agit pas comme ça ! Le personnage tragique a ici, comme on dit, l'étoffe d'un héros, mais il n'agit pas en héros. C'est une entorse à la typologie de l'époque : un prince vengeur, avantage par l'injustice dont il est victime et qui vient de s'acquérir la sympathie du public en s'ouvrant le cœur, compromet l'appréciation éthique du spectateur en se montrant tout à coup « méchant ». C'est précisément ce que veut faire Shakespeare : l'inconfort ressenti par le spectateur devant le meurtre de Polonius provoque le choc de la peur et de la pitié. La sympathie des spectateurs est brusquement ébranlée. Ce type de déception (*apathês*) est fort utile au théâtre, parce que le spectateur y est interpellé et qu'en fin de compte, c'est lui qui décide de la valeur morale de l'action.

La « gratuité » du meurtre de Polonius, poignardé par Hamlet à travers une tenture derrière laquelle le père d'Ophélie s'était dissimulé pour espionner le prince, et la légèreté théâtrale dans laquelle baigne l'accomplissement de cet acte irréparable n'enlèvent rien à la réaction émotive du spectateur. Au

contraire, Hamlet est le seul à rire de son humour noir dans la scène où il feint de tuer par erreur le père d'Ophélie. Pour le spectateur, même si cette scène comporte une méprise et une bonne dose de théâtralité, même si l'introduction d'une dimension parodique dans l'acte irréfléchi lui donne une apparence de comédie, elle peut être effroyable et déchirante, mais elle ne saurait être comique.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que, dans la scène de combat et d'empoisonnements, les didascalies concernant le combat de Hamlet et de Laertes, contiennent toutes le mot *play*. L'escrime était un jeu qui, dans le duel, devenait sérieux, mais un jeu empreint de théâtralité, c'est-à-dire un jeu dont les gestes, codifiés et symboliquement chargés, sont « répétés ». « La critique littéraire a tendance à lier les procédés de dédoublement théâtral au genre comique, parce que la conscience du jeu à l'intérieur du théâtre démasque ou ironise les actions et met le public dans une situation de supériorité vis-à-vis de ce qui se passe sur scène » (Schmelling, 1982 : 15). Shakespeare va plus loin, en attirant l'attention du spectateur sur sa situation dans le théâtre, il lui procure cette supériorité, mais en peignant son protagoniste tantôt comme un vengeur hésitant, tantôt comme un bouffon cynique, il « prépare les émotions » des spectateurs¹⁰ qui sont tenus en haleine par la vraisemblance de la situation au moment même où cette situation montre sa « fausseté ».

Contrairement au rôle du personnage tragique de l'Antiquité, qui n'est défini que par les actions, par un rapport entre l'action irréparable qu'il pose lui-même et les actions antérieures (mythiques ou historiques), le rôle de Hamlet est défini par une attitude devant l'action à poser bien plus que par l'action elle-même. Shakespeare a gardé le personnage historique, mais plutôt que de faire d'Hamlet un vengeur type, il lui a donné un caractère particulier : le prince est instruit et mélancolique. Il n'est pas un héros ancien, comme Othello, c'est-à-dire un personnage transparent dont le spectateur connaît les motivations, symbole d'une « civilisation de honte », telle que la définit E. R. Dodds, mais un héros nouveau, comme Iago, un personnage opaque dont les motivations restent obscures, symbole d'une « civilisation de culpabilité » (Nuttall, 1983 : 164-166).

10. Pierre Gravel traduit ainsi le verbe *apophainó*, qui désigne la fonction imaginante de la pensée. Pierre Gravel (1995), *La Poétique d'Aristote*, Montréal, Éditions du Silence.

En s'interrogeant à haute voix, Hamlet ouvre la voie à l'installation de la subjectivité. En pensée, les spectateurs sont avec lui, mais comme il se montre cynique, et même cruel, ils doivent le considérer aussi comme un objet, qu'ils peuvent poser à distance et juger. L'interprétation de Hamlet en tant que personnage historique fait appel aux connaissances, à la mémoire de l'Histoire et donc à la compétence encyclopédique du spectateur, alors que l'interprétation du personnage en tant que « prince », « étudiant » et « fou » de théâtre fait plutôt appel à la compétence générale. Même s'il ne l'a pas appris, le spectateur sait où regarder ou écouter pour saisir l'essentiel, c'est-à-dire ce qu'on peut qualifier de vrai, parce que cette préférence de la grammaire du rêve, le prestige de la fiction, est inscrite dans la langue dont on fait les poèmes dramatiques aussi bien que leur interprétation.

L'activité interprétative et appréciative du spectateur moderne comporte une dimension théorique qui rend possible la coïncidence, au niveau logique, du mytique et du dramatique, au niveau éthique, du comique et du tragique et, au niveau esthétique, du plaisir et du malaise. Parce que la comédie a envahi la tragédie jusqu'à la faire périr, le personnage a « avalé » le type. Dorénavant le héros tragique aura des traits de caractères non conformes à son rôle et le bouffon aura une vie intérieure où se bousculent des émotions. De la marionnette magistralement manipulée, comme le Tamburlaine de Marlowe joué par Alleyne, au personnage pleinement incarné, comme Richard III par Burbage, la part de l'interprétation s'est considérablement élargie. Puisque l'instinct de l'acteur est de s'identifier à son personnage, Shakespeare l'auteur ne pouvait que suivre son instinct d'acteur.

C'est en exacerbant la dimension éthique du poème dramatique que les comédiens et les spectateurs ont favorisé l'installation dans l'activité théâtrale d'une pensée esthétique permettant de dépasser l'affrontement éthique entre le bien et le mal. Les poètes de la Renaissance se sont éloignés de la conception aristotélicienne de la catharsis et ont accepté comme valables des plaisirs qui n'étaient pas nécessairement utiles à la cité, mais qui le sont devenus à mesure que le théâtre a pris à sa charge l'art de faire penser les spectateurs, c'est-à-dire de les faire triompher du vocabulaire et de s'affirmer en tant qu'être humain, unique et semblable, dans l'image où l'émotion surgit.

À la Renaissance, l'affrontement entre une conception littéraire du théâtre, basée sur le poème dramatique, telle que celle qu'on découvrait dans *La Poétique* d'Aristote, et une conception plus réaliste du théâtre comme spectacle populaire a suscité l'invention d'une nouvelle forme : le personnage. En utilisant les techniques du spectacle dans la fabrication même du poème dramatique, Shakespeare a donné la première place au comédien et a donc fait du personnage, qui jusque-là était déterminé par l'intrigue et la situation dramatique, la base du théâtre moderne, le fondement du déploiement mythique occasionné par l'événement théâtral.

On the Renaissance stage, the clash between a literary conception of theatre based on Aristotle's *Poetics* and a more realistic conception of theatre as popular show gave way to the invention of a new device : the « character as person ». Shakespeare, by using technical devices of showmaking in the making of the dramatic poem itself, puts the actor so to speak in the « driver's seat ». The « character as person », who was until then entirely determined by the plot and the dramatic situation, becomes the center of modern theatre, the ground from which grows the mythical evolution triggered by the theatrical event.

Auteur-compositeur, Pierre Voyer produit depuis 1968 des textes dramatiques, romans, essais, poèmes, traductions et adaptations, musiques de scène et comédies musicales. Depuis 1984, il enseigne l'histoire du théâtre, la dramaturgie et le chant à l'Option Théâtre du Collège Lionel-Groulx. En 1999, il a obtenu un doctorat en sémiologie à l'UQAM (« Le personnage de théâtre : effet de langage ou fantasme »).

Bibliographie

- BENNETT, Benjamin (1979), *Modern Drama & German Classicism. Renaissance from Lessing to Brecht*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- BEVINGTON, David (dir.) (1997), *The Complete Works of Shakespeare*, Ithaca (NY)/Londres, University of Chicago/Longman, quatrième édition.
- BLOOM, Harold (1998), *Shakespeare, the Invention of the Human*, New York, Riverhead Books.
- DODDS, E.R. ([1959] 1977), *Les Grecs et l'irrationnel*, traduction de Michael Gibson, Paris, Flammarion.
- GIRARD, René (1992), *Les feux de l'envie*, Paris, Grasset.
- GRANVILLE-BARKER, Harley (1946), *Prefaces to Shakespeare : Hamlet*, New Jersey, Princeton University Press.
- GURR, Andrew (1980), *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, New York, Cambridge University Press.
- FLUCHERE, Henri (1966), *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Paris, Gallimard.
- FORD, Boris (dir.) (1955), *The Age of Shakespeare*, Londres, Penguin Books.
- FRYE, Northrop (1986), *Northrop Frye on Shakespeare*, Markham, Fitzhenry & Whiteside.
- KOTT, Jan (1964), *Shakespeare, our Contemporary*, Londres, Methuen & Co.
- NUTTALL, Anthony D. (1983), *A New Mimesis. Shakespeare and the Representation of Reality*, Londres/New York, Methuen.
- PARROTT, Thomas M. et Robert H. BALL (1943), *A Short View of Elizabethan Drama*, New York, Charles Scribner's Sons.
- RICŒUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- SCHMELING, Manfred (1982), *Métathéâtre et intertexte*, Paris, Archives des Lettres Modernes.
- SPEAIGHT, Robert (1962), *Nature in Shakespearean Tragedy*, New York, Collier Books.
- STOREY, Robert F. (1978), *Pierrot. A Critical History of a Mask*, New Jersey, Princeton University Press.