

PRÉFACE

LA NAISSANCE D'UNE DYNASTIE ÉCOSSAISE

Sous le règne du roi écossais Macbeth (1040-1057) de la maison des Dunkeld, Fléance, le fils de Banquo assassiné, s'enfuit au pays de Galles. Là, il séduit une princesse galloise dont naîtra Walter. Ce dernier devint intendant (*steward*) du roi David I^{er}. Au XIV^e siècle, un descendant de Walter épouse la fille de Robert Bruce. Leur fils, Robert II, gardant le nom de la charge de son ancêtre, fut le premier Stuart. Ces événements sont légendaires, mais toute dynastie a besoin de sa légende fondatrice. L'historiographe Hector Boece fut commissionné par le roi Jacques V d'Écosse pour inclure cette légende dans ses *Chroniques écossaises* (1527). Lorsque Jacques VI, devenu roi d'Écosse en 1567 après l'abdication forcée de sa mère, Marie Stuart, accusée de complicité dans le meurtre de son mari, succéda à Elizabeth I^{re} sur le trône d'Angleterre en 1603, cette vieille légende fut ressuscitée. Par ses références au pays de Galles et à l'Écosse, elle revisitait les paysages de la vieille Bretagne d'avant la conquête anglo-saxonne. L'arrivée du roi écossais sur le trône d'Angleterre aboutissait à la création d'une nouvelle nation unie qui rappelait l'antique Bretagne. Le philosophe Francis Bacon suggéra qu'on appelle cette nouvelle entité géographique et politique, née en

1603, la « Grande Bretagne¹ ». Shakespeare suivit la mode et se mit à écrire des pièces historiques d'un genre nouveau. *Le Roi Lear* (1605-1606) où apparaît sur la lande de Bretagne le vieux roi breton, fondateur de la ville de Leicester, qui vécut au VIII^e siècle avant Jésus-Christ ; *Macbeth* (1606) dont les allusions à Fléance rappellent l'union entre l'Écosse et le pays de Galles, ces deux pays où s'étaient réfugiés les Bretons chassés par les Romains, et les invasions qui suivirent ; puis l'histoire du roi breton Cymbeline, contemporain du Christ, dans la pièce éponyme de 1609.

Macbeth, jouée d'abord au Globe, et ensuite devant la cour assemblée à Hampton Court, le 7 août 1606, n'était pas seulement un reflet nostalgique d'un passé de légende. On y trouve en filigrane la brûlante actualité politique. L'arrivée du premier Stuart sur le trône anglais n'allait pas de soi. Les catholiques qui avaient souhaité que sa mère, Marie Stuart, succédât à Élisabeth, le moment venu, n'étaient pas prêts d'oublier qu'il était sur le trône à sa place, et qu'il avait peut-être joué un rôle dans la décision d'Élisabeth de faire exécuter sa cousine catholique en 1587². Jacques enfant avait été élevé dans la haine de sa mère qu'il voyait comme la meurtrière de son père. Quatorze ans plus tard, en 1604, Sir John Harington rapportait une conversation entre lui-même et le roi qui prétendait,

1. Francis Bacon, *Brief Discourse Touching the Happy Union of the Kingdoms of England and Scotland*, in J. Spedding, *Letters and Life of Francis Bacon*, London, 1861-1874. Cité par Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton University Press, 1957, p. 24.

2. Robert Rait et Annie Cameron éd., *King James's Secret : Negotiations between Elizabeth and James VI relating to the Execution of Mary Queen of Scots, from the Warrender Papers*, London, Nisbet, 1927, vol. I, p. 248-249. Cité par Richard Wilson, « *Blood will have Blood : Regime change in "Macbeth"* », *Shakespeare Jahrbuch Band*, 143/2007, p. 26.

qu'avant l'exécution, on aurait vu en Écosse une tête sanglante danser dans le ciel³. Qu'a pu penser le roi, si superstitieux, lorsque à l'acte IV de *Macbeth*, joué en son honneur, les sorcières font voir au régicide une tête armée flotter dans les airs ? Certes cette tête était sans doute celle de Macbeth lui-même condamné à avoir la tête tranchée par Macduff, comme Freud le souligna⁴, mais ces apparitions anonymes jouaient dangereusement sur l'équivoque. La reine Marie Stuart était pourtant bien effacée de la lignée des Stuarts écossais, que les sorcières, toujours à l'acte IV (1, 112-124)⁵, présentent à Macbeth. Huit rois défilent, portant une ressemblance physique à Banquo. C'est la dynastie des Stuarts, qui compte bien huit monarques de Robert II (1317-1390) à Jacques VI-I^{er} (1567-1603-1625), à condition de ne pas tenir compte de la reine Marie Stuart. La huitième apparition tient un miroir dans sa main supposant refléter à l'infini, les successeurs de Jacques I^{er}. Shakespeare jouait-il avec l'équivoque dont il prétendait faire le procès dans cette pièce ? L'absence notoire de la reine Stuart ne pouvait qu'attiser la tentation des ennemis catholiques du nouveau roi, d'identifier le régicide Macbeth à ce qu'ils considéraient être le matricide Jacques⁶. En 1612, Jacques I^{er} fit ériger un tombeau à sa mère dans l'abbaye de Westminster, sans doute pour faire taire les soupçons, tout comme Henry V l'avait fait en

3. H. Littledale, « *Folklore and superstitions : ghosts and fairies : witchcraft and devils* », in *Shakespeare's England*, Clarendon Press Oxford (1916), 1950, vol. I, p. 540.

4. Sigmund Freud, « Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique » (1916), *Œuvres complètes*, PUF, t. XV.

5. Les références de la préface se rapportent à l'édition anglaise de Kenneth Muir, *Macbeth*, The Arden Shakespeare, 1964.

6. Richard Wilson, *op. cit.*, p. 25.

l'honneur de Richard II, pour faire oublier que son père avait usurpé le pouvoir ⁷.

Mais Shakespeare ne prenait guère de risques, car il dénonçait, avec cette pièce, la conspiration des Poudres qui faillit faire sauter le Parlement en novembre 1605. En effet, le langage équivoque des sorcières rappelle la casuistique du jésuite, le père Garnet, l'un des instigateurs du complot. Sans apparemment se souvenir de l'atrocité de sa mort, Shakespeare en fait un personnage de comédie et le fait entrer dans l'enfer de son grotesque portier (II, III, 9-13). Et dans la manière dont Shakespeare met en scène le meurtre de Duncan, on voit un désir de faire un rapprochement contemporain avec la biographie de Jacques. Shakespeare invente le déroulement de la scène du crime. Dans la source, les *Chroniques d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande* de Raphael Holinshed (1577, 1587), il est simplement dit que Macbeth tua le roi à Inverness. Shakespeare cherche son inspiration dans un autre épisode de Holinshed, le meurtre du roi Duff au x^e siècle, par Donwald, son hôte, qui avait tenté de le rendre malade avec un sortilège. L'origine de Lady Macbeth est sans doute la femme de Donwald, qui pousse son mari à commettre ce crime ⁸. Cet épisode rappelle l'attentat contre Jacques en 1600, alors qu'il était l'invité du comte Gowrie à Perth, comme Duncan l'était de Macbeth dans la pièce. Le comte fut vite maîtrisé et tué mais curieusement le sang ne coulait

7. Jonathan Goldberg, *James I and the Politics of Literature : Jonson, Shakespeare, Donne and their Contemporaries*, Stanford University Press, 1989, p. 17. Cité par Richard Wilson, *op. cit.*, p. 26.

8. Nicholas Brooke éd., *The Tragedy of Macbeth*, The Oxford Shakespeare, OUP, 1990, p. 69.

pas de ses blessures, comme si le mort avait le pouvoir de l'arrêter. On trouva sur lui un petit sac en parchemin plein de signes magiques, de sortilèges et dès qu'on l'enleva, le sang se mit à couler et on put conclure à la mort du traître ⁹. Il semble que Shakespeare se soit laissé fasciner par la ressemblance entre le récit de la mort de Duff par Holinshed et l'attentat contre Jacques, où se mêlent le thème de l'hospitalité bafouée et la sorcellerie.

LE ROI ET LA SORCIÈRE

Le 29 août 1605, un an avant la représentation de *Macbeth* devant la cour, le collègue de St John organisa lors de la visite du roi à Oxford une représentation en son honneur. Ce divertissement s'intitulait *Vertumnus, or the Returning Year*, allusion au nom du dieu du changement des saisons. On y vit sortir d'un bois trois sibylles aux accents lyriques citant le message des sœurs fatales à Banquo. Puis elles poursuivirent en prophétisant un avenir glorieux à Jacques et à ses descendants ¹⁰. Dans le récit de la légende originelle d'Hector Boece, cette apparition n'avait rien d'effrayant. Il s'agissait de trois « blanches nymphes » à la beauté éblouissante. Dans les gravures de l'édition originale des *Chroniques* de Holinshed, on voit trois femmes en costume d'époque mais rien qui puisse suggérer les personnages maléfiques de Shakespeare.

9. Steven Mullaney, « *Lying like truth : riddle, representation, and treason in Renaissance England* » in Alan Sinfield éd., *Macbeth*, New Casebook, Macmillan, 1992, p. 108.

10. William Carroll éd., *Macbeth*, Texts and Contexts, Bedford/St Martin's, Boston/New York, 1999, p. 333.

On a vu dans l'élaboration des sorcières, la main de Thomas Middleton, considéré comme auteur d'environ un onzième de la pièce¹¹. En 1615, il écrit *La Sorcière* et révisé le texte de *Macbeth* en vue de sa publication dans le Folio de 1623, sept ans après la mort de Shakespeare. Comme la pièce n'avait pas été publiée du vivant de Shakespeare il est difficile de savoir ce qu'il en est. Les trois nymphes deviennent des sorcières, et qu'elles soient la création de Shakespeare ou de Middleton, elles créent le dégoût. S'agissait-il à nouveau de plaire à Jacques, d'adapter la vision de ces êtres surnaturels à l'image noire qu'en avait le roi Jacques dans le dialogue qu'il écrivit en 1597, *Daemonology ? Le roi superstitieux* qui se voyait souvent victime de sorcellerie, et avait lui-même procédé à l'interrogatoire de nombreuses sorcières lorsqu'il régnait en Écosse¹², n'hésitait pas à prôner la peine de mort pour ces êtres le plus souvent des femmes, car, écrivait-il, ce n'est pas étonnant que ce soit les descendantes d'Ève, de par la fragilité de leur nature, qui suivent les préceptes diaboliques. Mais la transformation est à double tranchant car les trois sœurs fatales annoncent de bonnes choses pour Jacques et sa descendance. Quelle pouvait être la position de Shakespeare dans *Macbeth*, lui qui s'était depuis longtemps inspiré de l'œuvre du sceptique Reginald Scot, *The Discoverie of Witchcraft* (1584), véritable Voltaire avant son temps et que Jacques fustigeait

11. Inga Stina-Ewbank, introduction à *Macbeth*, in Gary Taylor et John Lavagnino, *Thomas Middleton, The Collected Works*, Clarendon Press Oxford, 2007, p. 1165. La pièce apparaît dans cette édition des œuvres complètes de Middleton.

12. William Carroll éd. Le texte complet de *News from Scotland*, 1591, p. 313-325.

dans son *Daemonology ?* Scot s'appuie sur saint Augustin pour dire la fin des miracles, « *miracles are ceased*¹³ », petite phrase que l'on trouve dans *Henry V* (I, 1, 67), ou dans la scène du faux miracle dans *Henry VI* (II, 1, 60).

Qui, ou plutôt – comme le demande Banquo (I, III, 39) – « que » sont les sorcières dans *Macbeth* ? Leur origine pourrait être néoplatonicienne et suggérer ces « démons » qui pullulent dans l'espace entre les deux mondes de la lumière et de l'obscurité ; ou alors ce sont des anges déchus pourvus d'étranges pouvoirs maléfiques et appartiennent au monde chrétien¹⁴. Elles sont bisexuelles avec leur barbe et leur peau rugueuse, comme les divinités païennes de la Lune ou de la végétation¹⁵. Elles disparaissent comme des bulles de la terre qui pourraient être ces matrices, fixées à la terre par des racines, où naquirent pour Lucrèce les premiers hommes¹⁶. Elles appartiennent au mal et pourtant disent la vérité « Le Diable dit la vérité ? » (I, III, 107). Elles parlent aux deux généraux, mais ne répondent qu'à Banquo, comme si elles étaient capables de faire la différence entre le bien et le mal. Lorsque Macbeth leur parlera (IV, 1) il en mourra : qui parle aux fées est mort (*Les Joyeuses Commères de Windsor*, V, v, 53). Elles sont trois et, comme leur

13. Rev. Montague Summers éd., Reginald Scot, *The Discoverie of Witchcraft* (1954), Dover Publications, inc, New York, 1972, liv. VIII, chap. 1, p. 89.

14. W. C. Curry, *Shakespeare's Philosophical Patterns*, Louisiana State University Press, (1937), 1959, chap. III : « *The demonic metaphysics of "Macbeth"* », p. 53-93.

15. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Dunod (10^e éd.), 1983, p. 334.

16. Voir la note de Jean-Paul Dumont, in Margaret Jones-Davies éd., *La Magie et ses Langages*, PUL3, 1980, note 7, p. 69. Lucrèce, *De Natura Rerum* (V, 807).

maîtresse Hécate à trois têtes, disent le lien indestructible qui les unit lorsque leur discours binaire crée la division diabolique. Leur incantation rythme les cadences pythagoriciennes du trois (le chiffre de l'unité, masculin), et du deux (le chiffre de la division, féminin¹⁷). Elles sont les trois Parques, Clotho, Lachesis et Atropos¹⁸ qui créent des visions à moins qu'elles ne soient les trois Gorgones (II, III, 72-73), Sthéno, Euryalé et Méduse qui au contraire aveuglent.

Elles sont et elles ne sont pas : « rien d'autre / N'est ce que ce qui n'est pas » (I, III, 142). Reines de l'équivoque, pour elles « L'impur est pur, le pur – impur » (I, I, 11), et les batailles « gagné(es) perdu(es) » (I, I, 4). Le principe de non-contradiction ne structure pas leur langage. Elles sont des « voix imparfaites » (I, III, 70) comme Harpocrate, le dieu égyptien du silence et de l'éloquence de la philosophie hermétique qui fascinait tant Shakespeare¹⁹. Elles sont des êtres de parole, des oracles dont Plutarque avait pourtant prédit la fin²⁰. Elles sont le langage trompeur, les paroles entendues dans les rêves ou les hallucinations. Elles sont le mal que peut faire le langage. Elles partagent avec les mots leur aspect binaire, à la fois substantiel et sans substance. Car les mots sont des bulles, comme les bulles de leur chaudron (IV, I, 11), ou ces bulles de la terre qui disparaissent sans laisser de trace. Et une fois le crime

17. S. K. Heninger, Jr, *Touches of Sweet Harmony, Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, The Huntington Library, San Marino, 1974, p. 86-90.

18. Sigmund Freud, « Le motif du choix des coffrets » (1913), *Œuvres complètes*, PUF, t. XII.

19. Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge et Kegan Paul, 1964. Pour Harpocrate voir Plutarque, *Isis et Osiris*, C. Froidefond éd., Les Belles Lettres, 1988, p. 237, 68-378 c.

20. Plutarque, *Sur la disparition des oracles*, in R. Flacelière éd., *Dialogues pythiques*, Les Belles Lettres, 1974, p. 99-165.

commis, le langage n'a plus de mot pour le désigner : il n'est plus qu'un « acte sans nom » (IV, I, 49).

LE MEURTRE DU PRÉSENT

Les trois sorcières forment la trinité temporelle du passé, du présent, et du futur. La première sorcière salue Macbeth en tant que « Baron de Glamis ». C'est le titre hérité de son père, le nom d'avant la rencontre avec les sorcières, le nom du passé (I, III, 71). La seconde l'appelle « Baron de Cawdor » : c'est le titre que sans le savoir, il vient d'obtenir par la mort de Cawdor (I, III, 105). C'est le nom du présent. La troisième le nomme Roi : ce qu'il peut rêver d'être dans l'avenir. Un tableau du Titien illustre la division du temps dans l'âme humaine : *L'Allégorie de la Prudence* est un grylle à trois têtes : à gauche celle d'un vieillard accompagné d'un loup, au milieu celle d'un homme mûr avec un lion et, à droite celle d'un jeune homme et d'un chien. Au-dessus une inscription en latin : *ex praeterito, praesens prudenter agit, ni futurum actione deturpet*, décrit les trois caractéristiques de l'acte prudent : il convient de s'inspirer de l'expérience du passé (le loup d'après Macrobe emporte les souvenirs) pour agir prudemment dans le présent (le lion soudain et violent représente la force de l'action) et pour que le futur (symbolisé par le chien flatteur) ne soit pas défiguré par l'action²¹. Cette allégorie picturale résume ce que doit être un acte moral et son insertion nécessaire dans le temps.

21. J. Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique, antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Flammarion, 1981, p. 37.