Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

25 | 2021

Lieux revisités

« Enter Ghost » : Shakespeare revisité, Shakespeare hanté

Revisited Shakespeare, Haunted Shakespeare

Matthieu Haumesser

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/polysemes/8740>

DOI : 10.4000/polysemes.8740

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Matthieu Haumesser, « « Enter Ghost » : Shakespeare revisité, Shakespeare hanté », *Polysèmes* [En ligne], 25 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 11 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/8740> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.8740>

Ce document a été généré automatiquement le 11 juillet 2021.

Polysèmes

« Enter Ghost » : Shakespeare revisité, Shakespeare hanté

Revisited Shakespeare, Haunted Shakespeare

Matthieu Haumesser

- 1 « Enter Ghost » : cette didascalie apparemment simple, et qui se répète souvent dans les pièces de Shakespeare (*Hamlet*, *Macbeth*, *Richard III*, *Julius Caesar*...) pose de redoutables problèmes d'interprétation et de mise en scène. Car comment faire entrer un fantôme ? Comment le faire exister de façon convaincante, au-delà des conventions un peu faciles, des effets grand-guignolesques de drap blanc, de mousseline ou de fumigènes ? Comment rendre théâtrale et signifiante la présence inquiétante de ces êtres, qui obstinément reviennent, ces revenants donc, que la mort même n'a pas fait disparaître, qui poursuivent les personnages en se mêlant à leurs vies, à leurs fêtes ou à leurs combats ? Ils sont associés aux choses qui ne s'oublient pas : la culpabilité, le regret, mais aussi l'ambition ou le devoir de vengeance. Ils font de la scène shakespearienne un lieu indéfiniment revisité – littéralement, un lieu hanté.
- 2 Il y a un lien étroit entre ce problème et la nature de l'espace théâtral. Le « O de bois » élisabéthain est un espace *a priori* abstrait, vide, et c'est comme tel qu'il se prête à accueillir toutes sortes de lieux et d'événements imaginaires, comme la bataille d'Azincourt, la lande écossaise, les rivages d'Illyrie ou le Sénat romain. En elle-même, et surtout quand elle prend une dimension épique, la scène est tout sauf un lieu familier, ou revisité ; elle est à chaque fois autre, toujours changeante, elle est presque répulsive par rapport à tout ce qui peut venir s'y incarner, toute présence y étant inévitablement fragile et éphémère.
- 3 Mais justement : dans la mesure où elle se prête à accueillir ainsi toutes sortes de rêves, comme de simples possibilités évanescentes, la scène est aussi un espace psychique. Plus exactement, l'espace physique qui la constitue est indissociable de tout ce que nous pouvons y projeter, grâce à la puissance conjuguée de l'imaginaire et du langage. Il renvoie chaque spectateur, et sans doute chaque acteur, à l'espace de son intériorité, celui de ses désirs ou de ses angoisses. Bien sûr, on ne peut parler d'espace psychique que par métaphore. Mais précisément, au théâtre, les rêves ou les pensées peuvent dans

une certaine mesure se matérialiser. Et surtout, l'espace psychique que la scène vient provisoirement concrétiser est nécessairement, pour chacun de nous, et parce qu'il est « intérieur », l'espace le plus familier qui soit, celui qui nous est le plus intime. C'est bien comme tel qu'il est voué à être indéfiniment réinvesti par toutes nos obsessions, par tout ce qui nous hante. Il le faut bien, car sinon, qu'est-ce qui nous pousserait à aller – et à retourner – au théâtre ? Qu'est-ce qui nous pousserait à revisiter inlassablement les pièces de Shakespeare, à redonner vie à tous ces personnages ? Ils n'existent et ne vivent que parce qu'ils nous touchent profondément. C'est cela que les apparitions surnaturelles qui peuplent ce théâtre montrent d'une façon particulièrement saisissante. D'ailleurs, les autres personnages, Hamlet, Lear, Falstaff, Rosalind ou Viola, n'ont aucune existence réelle, ce sont autant de grands fantômes auxquels des comédiens ou comédiennes viennent provisoirement, pour tel ou tel public, à telle ou telle époque, donner une incarnation.

- 4 Il y a donc bien des choses qui se jouent lorsque, dans une pièce de Shakespeare, un fantôme entre en scène, ou plutôt lorsqu'il y revient, comme un visiteur importun et insistant. On insistera surtout ici sur le statut ambivalent que cela donne à l'espace scénique qui, bien qu'il soit matériel, objectif, partagé physiquement par les artistes et le public, est aussi un espace psychique et onirique. On explorera notamment à son sujet l'hypothèse suivante : s'il se prête à être revisité ou hanté, s'il accueille tant de revenants, c'est peut-être parce qu'il touche particulièrement à l'intimité et au psychisme, parce qu'il est fait pour éveiller – ou réveiller – dans l'esprit du spectateur une excessive familiarité. Cette hypothèse ne sera pas envisagée ici d'un point de vue historique, et notre contribution ne prétend pas concurrencer les études shakespeariennes. Notre intention est plutôt de « revisiter » à partir de cette hypothèse le théâtre de Shakespeare, presque en profane, en le confrontant à des conceptualités quelque peu extérieures, empruntées à la philosophie mais aussi à la psychanalyse.
- 5 « Fail not our feast [...] adieu, till you return at night » (*Macbeth*, acte III, scène 1, 34-35) : ce sont les mots que Macbeth adresse à Banquo la dernière fois qu'il le voit vivant. Il sait que ses assassins vont le suivre, et il espère bien ne jamais le revoir. Pourtant, Banquo va revenir. Il surgit comme il l'a promis au milieu de la fête, et seul Macbeth voit son apparition fantomatique. Cela se passe au château de Forres : Macbeth vient d'être couronné à la place de Duncan, et la fête est donnée en son honneur. On est ici dans une ambiance politique, collective. Le paraître est essentiel, surtout pour Macbeth qui incarne désormais le pouvoir. Il commence à peine à endosser son costume de roi. Or c'est dans ce moment de paraître que surgit l'apparition : Banquo vient occuper cette place, celle du roi, que Macbeth ne s'est pas encore pleinement appropriée. C'est le retour en gloire du refoulé, de celui qui était ami et rival, et que l'on a fait tuer. Mais le plus frappant ici est l'oscillation émotionnelle de Macbeth, entre un sentiment de triomphe et l'angoisse d'une menace pas tout à fait conjurée :

I had else been perfect;
Whole as the marble, founded as the rock,
As broad and general as the casing air;
But now I am cabin'd, cribb'd, confin'd, bound in
To saucy doubts and fears. (acte III, scène 4, 21-25)
- 6 Les doutes et les peurs provoquent chez Macbeth un sentiment d'enfermement en lui-même, là où il aurait pu éprouver une liberté large et sans limite en affirmant son pouvoir aux yeux de tous. L'incertitude le ramène à ses pensées, à sa culpabilité et à

l'angoisse. Toute la suite de la scène va faire jouer, autour du spectre, l'opposition entre cet espace mental refermé et l'espace ouvert de la fête. Le génie de Shakespeare est de les faire coexister pour le spectateur – qui lui aussi voit l'apparition (c'est ce que suggère en tout cas la didascalie). Lady Macbeth, elle, ne voit que la réaction épouvantée de son époux face à une chaise vide, et le lui fait remarquer : « this is the very painting of your fear » (acte III, scène 4, 61). Cela renvoie aussi à l'enjeu dramatique de cette scène : bien qu'il soit seul à voir, Macbeth offre à tous le spectacle de sa peur. En se laissant visiblement impressionner par cette apparition, il montre ses faiblesses, sa culpabilité et ses tendances tyranniques, ce qui ne peut qu'entraîner des conséquences politiques désastreuses. Sa crainte est en quelque sorte autoréalisatrice.

- 7 Tout se joue ici dans le regard, celui de Macbeth comme celui du spectateur qui est amené par ce dispositif à s'identifier à lui, à investir son espace mental. Mais que faut-il entendre ici par « espace mental » ? Il ne s'agit pas d'une partie bien délimitée du réel, qui devrait coexister simplement avec les espaces mentaux des voisins, de façon plus ou moins « saine » ou « pathologique ». Il se joue ici quelque chose de plus profond et problématique. Shakespeare met en scène, à ce moment, l'anéantissement de toute réalité – ou de tout ce qui se présente comme la réalité. Tout cela vient s'abolir dans le regard, en l'occurrence un regard qui ne voit plus rien d'autre que ce qu'il redoute par-dessus tout. On peut penser ici à un texte célèbre de Hegel, qui pourrait bien avoir été inspiré par les scènes d'apparitions de *Macbeth* :

L'homme est cette nuit, ce néant vide, qui contient tout dans sa simplicité [...] Dans des représentations fantasmagoriques il fait nuit tout autour, ici surgit brusquement une tête ensanglantée, là une autre forme blanche, et elles disparaissent aussi brusquement qu'elles étaient venues. Cette nuit, on l'aperçoit quand on regarde l'homme dans les yeux, on plonge alors dans une nuit qui devient terrible. C'est à la nuit du monde que l'on est ici confronté. (Hegel 1805, 13)

- 8 Le regard humain a effectivement ce pouvoir d'absorption qui fait qu'en un certain sens il « contient tout dans sa simplicité ». Lorsque c'est cela qui vient au premier plan, tout ce qui est extérieur, tout ce qui est autre s'anéantit. Le théâtre joue évidemment sur ce mouvement fantasmagorique, puisque par principe il place le spectateur dans la position où il peut tout embrasser du regard. L'espace de la scène est, de fait, très souvent entouré par la nuit. Ce n'était pas le cas matériellement, bien sûr, à l'époque de Shakespeare. Mais sur un plan imaginaire il en fait malgré tout un thème récurrent dans ses pièces (la première scène d'*Hamlet* par exemple, la scène du meurtre de Banquo dans *Macbeth*, les scènes d'apparition dans *Richard III*, etc.). La nuit est le corrélat nécessaire d'une dramaturgie qui assume jusqu'au bout la dimension onirique de l'espace théâtral. En même temps, la scène reste un espace physique dans lequel les apparitions viennent malgré tout s'incarner. Shakespeare joue beaucoup avec cette ambivalence : le spectre entre, sort, revient, repart, l'espace et le temps se règlent soudain sur le rythme de ses apparitions et autour de lui c'est toute la réalité – la fête, la politique, les autres – qui se met en quelque sorte à clignoter. À moins bien sûr qu'il ne s'agisse d'un clignement de nos yeux...
- 9 La scène shakespearienne, loin d'être simplement un espace physique pour représenter des actions, est donc aussi bien un espace psychique où se projettent les pensées. Cela se fait en particulier au gré des apparitions qui régulièrement reviennent la visiter. Elles y affirment une présence qui n'est pas simplement matérielle. Mais cela crée aussi un rapport étrange avec le temps et la mémoire : si l'action théâtrale existe toujours par définition au présent, et comme un événement singulier, elle n'en demeure pas

moins une action écrite à l'avance, répétée, et vouée à se répéter encore. Dans les grandes tragédies en particulier, l'instant est toujours lourd du passé qu'il porte et de l'avenir qu'il annonce. Comme le dit bien Hamlet, « the funeral baked meats / Did coldly furnish forth the marriage tables » (*Hamlet*, acte I, scène 2, 180-181). Dès lors, il n'est pas étonnant que les morts reviennent si souvent y hanter les vivants. Les spectres évoquent un arrière-plan métaphysique et prophétique dans lequel le temps n'existerait pas vraiment, où la singularité de l'instant ne serait qu'une illusion. Ils peuvent appartenir au futur (les apparitions de l'acte III dans *Macbeth*), comme au passé. Dans *The Winter's Tale*, c'est d'ailleurs le temps lui-même qui apparaît entre deux actes, comme un esprit surplombant toute l'intrigue, avant de s'effacer à nouveau devant son propre déroulement, apparemment imprévisible.

- 10 Les revenants sont porteurs de ce temps épais ou condensé, dans lequel un trop-plein de sens en souffrance vient se jouer, l'apparente spontanéité de l'instant étant débordée par toutes les implications signifiantes, les sous-entendus, les secrets, les conséquences de ce qui s'y joue. Ce qui arrive est alors indissociable de ce qui y revient et de ce qui s'y annonce. Les spectres qui hantent la scène et le rêve de Richard à la fin de *Richard III* en sont un bon exemple : ils rejouent, comme dans un défilé ou un récapitulatif monstrueux, tout le déroulement de la pièce. Ils viennent en même temps peser sur la bataille à venir. C'est la perception même du temps qui s'en trouve remise en cause, tout comme la perception de l'espace – puisque là aussi on ne sait pas s'ils existent objectivement ou seulement dans l'esprit du tyran.
- 11 La scène revisitée du théâtre de Shakespeare l'est donc aussi parce que s'y joue toujours, au-delà des limites de l'instant, un sens écrit. Les spectres produisent beaucoup d'effet à la lecture – souvent plus d'ailleurs qu'à la scène, où ils peuvent si facilement se révéler décevants. Plus que les autres personnages, ils ont pour demeure privilégiée le texte shakespearien, dont ils ne sortent que pour venir, à différentes époques, s'incarner provisoirement dans telle ou telle mise en scène. Lorsqu'ils le font, c'est en étant à chaque fois plus chargé d'un lourd passé, qu'ils ont pour tâche de faire revivre et de réactualiser¹. « Remember me ! » : c'est ce que le spectre ordonne à Hamlet, faisant d'emblée de la scène le lieu d'une mémoire qui oblige et qu'il ne faut pas trahir. Il en fait aussi un lieu où le temps ne s'écoule plus normalement, où l'instant n'est plus le point de passage entre un passé révolu et un futur imprévisible, mais où tout n'est plus que prophétie ou répétition du même. C'est ce que dit Hamlet : « the time is out of joint » (acte I, scène 5, 196).
- 12 Les spectres changent donc les lois du temps, aussi bien que la nature de l'espace : ils relient le présent – dans tous les sens du terme – à ce qui est distant, mais aussi au passé et au futur. Ils visent à créer sur la scène un effet de condensation dans lequel tout communique, pensée, réalité, intérieur, extérieur, pressentiments, souvenirs, dans lequel tout est chargé d'un sens surabondant. Il n'est nullement étonnant qu'ils puissent faire de la scène un espace excessivement familier, le lieu revisité par excellence. Mais cela ne supprime pas, bien au contraire, toute dimension d'étrangeté et de surprise.
- 13 Dans son essai célèbre sur « l'inquiétante étrangeté », Freud s'est longuement penché sur ce type d'impressions. Il les associe notamment à cet aspect du théâtre de Shakespeare – qui se sert des « esprits, des démons et des fantômes » pour nous inciter à « s'en remettre à lui » et à « traiter le monde qu'il présuppose comme une réalité pendant le temps que nous nous en remettons à lui » (Freud 230). Pour Freud, l'effet

d'« inquiétante étrangeté » – en allemand, l'*Unheimliche*, l'étrange, le non-familier – se manifeste en nous, paradoxalement, à chaque fois que des éléments de la réalité extérieure viennent nous rappeler quelque chose de trop familier, et que pourtant nous ne pouvons pas ou ne voulons pas considérer comme tel. D'où la thèse centrale de l'essai : l'*Unheimliche* est toujours un *Heimliche* refoulé et qui fait retour. Il provoque ainsi un double effet contradictoire de reconnaissance et de rejet. Cela vaut notamment d'éléments ou d'événements qui se manifestent de façon répétitive dans le monde extérieur, tout en semblant correspondre à des préoccupations purement intérieures. Freud donne l'exemple simple de la répétition fortuite du même nombre, dans de multiples circonstances (numéro de chambre d'hôtel, de billet de train, etc.) qui donne l'impression d'un destin guidant secrètement le cours des choses, ou alors d'une coïncidence des pensées qui évoque une communication télépathique... Dans ces exemples, le monde extérieur se fait soudainement trop familier, trop reconnaissable, et c'est précisément alors qu'il en devient inquiétant. Dans *Hamlet*, l'apparition du spectre au début de la pièce correspond au pressentiment qu'Hamlet entretenait déjà en lui-même depuis longtemps : il voyait déjà son père avec « l'œil de [son] âme », et l'impression si forte produite par l'apparition tient largement à cet effet de reconnaissance excessive, de confirmation des pensées par le monde extérieur.

- 14 Pour Freud, le familier refoulé qui s'exprime le plus fortement dans l'*Unheimliche* est le « narcissisme originaire » : il s'agit de cet état primitif du psychisme, celui du nouveau-né ou du tout petit enfant, dans lequel le moi ne se distingue pas encore véritablement du monde extérieur, dans lequel la conscience d'une réalité qui résiste aux désirs ne s'est pas encore formée. À ce stade, donc, tout est « moi », l'intérieur et l'extérieur, le psychique et le physique n'étant pas encore différenciés. Nous avons tous dû faire l'apprentissage de cette différenciation, au prix de douloureux renoncements, en rabattant les prétentions de notre narcissisme. C'est pourquoi le « moi » est pour Freud une formation défensive, une « forteresse assiégée » – un peu comme Macbeth ou Richard III s'accrochant jusqu'au bout aux dernières parcelles de pouvoir qui leur restent, après avoir prétendu tout posséder². Mais le renoncement au narcissisme n'est jamais complet, et c'est pourquoi celui-ci peut faire retour dès que se rencontrent des circonstances favorables. Selon Freud, le jeu du jeune enfant qui projette ses rêves dans des objets matériels en est un bon exemple. L'adulte, en principe, a poussé plus loin son renoncement : mais le jeu théâtral est un des domaines privilégiés dans lesquels nous pouvons trouver à réactiver la confusion primitive entre monde psychique et monde physique. Nous y retrouvons alors maintes sources de satisfaction – mais aussi de l'angoisse, à la hauteur du refoulement qui leur est associé. Le fait que la scène de théâtre soit investie par d'autres que nous, par des acteurs jouant des personnages fictifs, ne contredit pas ce narcissisme : au contraire c'est ce détour qui lui permet de s'exprimer. Les spectres représentent quant à eux ces doubles inquiétants que le « moi » reconnaît dans le monde extérieur, tout en sentant en eux une trop grande familiarité avec ce qu'il y projette de lui-même. À la fin de *Richard III*, le défilé des spectres dans la nuit qui précède la bataille se conclut par le réveil brutal de Richard qui, dans tout cela, ne peut reconnaître que lui-même. Il y voit une projection de ses conflits intérieurs, mais aussi de l'amour qu'il se porte :

What, do I fear myself? There's none else by:
 Richard loves Richard; that is, I am I.
 Is there a murderer here? No;—yes, I am:
 Then fly. What, from myself? Great reason why,—

Lest I revenge. What,—myself upon myself!
 Alack, I love myself. Wherefore? for any good
 That I myself have done unto myself?
 O, no! alas, I rather hate myself
 For hateful deeds committed by myself! (*Richard III*, acte V, scène 3, 183-190)

15 Le dédoublement et la démultiplication du moi sont ici clairement corrélés aux apparitions spectrales que Richard ne peut concevoir que comme leur prolongement. Mais cela ne rend que plus impressionnant et conflictuel le fait qu'elles se manifestent matériellement sur scène, opérant ainsi un décentrement radical par rapport à la subjectivité du personnage. Que cet espace physique et public accueille ainsi une confirmation objective de ce qui ne devrait se passer qu'entre moi et moi, au plus profond de l'intériorité, c'est ce qui donne au spectacle une extraordinaire ambiguïté : c'est avec « l'œil de l'âme » que nous pouvons alors avoir l'impression de voir ce qui s'y passe, pas simplement avec nos yeux de chair ; et inversement, nous y sentons bien quelque chose de radicalement étranger et d'extérieur, quelque chose que le moi ne peut absorber, qui le déborde, alors même qu'il en est profondément touché.

16 C'est parce que la scène est un espace indissolublement psychique et physique qu'elle se prête à ce point à ces jeux d'hésitation entre le rêve et la réalité, faisant jouer des ressorts émotionnels très puissants. Pour autant, il ne faudrait pas pour autant réduire le théâtre de Shakespeare, et le rôle qu'y jouent les spectres, à une gigantesque illusion « subjective ». Les apparitions peuvent aussi être expérimentées en commun par plusieurs personnages – comme Horatio et ses compagnons au début d'*Hamlet* – créant un secret partagé et une obligation qui les lie. De la même façon, la prophétie des Sœurs fatales crée un lien indissoluble entre Macbeth et Banquo. Ce dernier le dit bien :

As upon thee, Macbeth, their speeches shine,
 Why, by the verities on thee made good,
 May they not be my oracles as well,
 And set me up in hope? But hush; no more. (*Macbeth*, acte III, scène 1, 7-10)

17 Là encore, on est dans le secret d'une âme, et c'est là, dans cet aparté, que vient résonner la parole prophétique des sœurs fatales. Elle résonne donc aussi bien pour Banquo que pour Macbeth. Elle vient alimenter leurs ambitions les plus secrètes, et exacerbe leur concurrence. De même, à la fin de *Richard III*, les spectres viennent se pencher sur Richmond, à qui elles promettent la victoire, aussi bien que sur Richard.

18 Les apparitions matérialisent aussi les rapports entre les personnages, elles révèlent d'une façon particulièrement efficace et théâtrale l'entrecroisement le plus profond de leurs désirs et de leurs craintes. Dans *Hamlet*, l'intervention la plus décisive du spectre a lieu lorsqu'Hamlet, seul avec Gertrude, cherche à lui faire révéler son crime, et à extirper d'elle son désir « abject » pour Claudius. Le spectre du père vient alors se joindre à eux et se mêler au dialogue. Sur scène, seul Hamlet le voit et l'entend, et sa mère lui prête, évidemment, des hallucinations. Mais le fait que le spectre soit effectivement là pour Hamlet et pour le public permet justement de sortir de la simple psychologie, pour matérialiser les enjeux implicites de la scène. Hamlet a justement demandé quelques instants plus tôt à Gertrude si son cœur était fait « d'une matière que l'on puisse pénétrer ». Et lorsque le spectre parle, c'est pour dire que sa « visite » n'a d'autre but que « d'aiguiser un désir presque émoussé » (le désir de vengeance d'Hamlet). Voilà ce qu'il s'agit de faire apparaître ici : cette part brûlante et néanmoins invisible des rapports humains, tout ce qui s'y joue de façon indicible et sous-jacente,

entre les lignes, entre les mots, sans jamais pouvoir pleinement se révéler, en principe, aux yeux de tous.

- 19 Au-delà des personnages eux-mêmes, les apparitions viennent aussi susciter l'adhésion du public. Elles n'existent évidemment à un certain niveau que par des conventions et un effet de connivence. C'est particulièrement manifeste dans des pièces plus ouvertement divertissantes ou comiques : lorsqu'Ariel, dans *The Tempest*, se promène invisible entre les autres personnages, le jeu repose beaucoup plus clairement sur une convention dont on joue. Mais quoi qu'il en soit, qu'elle soit faite avec distance ou dans le plus grand sérieux, l'intervention des esprits permet de mettre directement en jeu le désir du spectateur, de l'impliquer d'une manière bien particulière, de le placer au cœur du spectacle. La « bienveillance » que Shakespeare sollicite si souvent (à la fin de *A Midsummer Night's Dream* et de *The Tempest*, par exemple), n'a rien d'anodin, elle ne se réduit pas pour lui à une attention polie : elle renvoie à tout ce que le public peut projeter lui-même de désirs, d'angoisses et de croyances, en acceptant d'entrer dans ce monde de démons et d'esprits. Là encore, demander au public sa bienveillance, c'est indiquer que toute la réalité de la scène ne repose que sur des actes d'imagination, sur la construction d'un espace commun, indissolublement mental et physique.
- 20 On l'a dit : le sens en souffrance dont les apparitions sont porteuses est nécessairement obsédant. Il est voué à revenir, à hanter la scène, à la rendre excessivement familière, à se répéter sous de multiples formes. « Remember me ! », dit le spectre à Hamlet. C'est une réplique particulièrement prophétique : aucune pièce sans doute ne s'est jamais prêtée autant qu'*Hamlet* à être revisitée, c'est-à-dire non seulement rejouée, mais réadaptée, déclinée, citée, parodiée, etc., comme s'il y avait quelque chose dans sa structure et dans son écriture qui l'avait dès le départ destinée à cela. Mais faut-il en conclure que les apparitions sont seulement porteuses d'un impératif de répétition, de retour du même, d'un temps cyclique ou obsessionnel ?
- 21 C'est ici particulièrement qu'il faut insister sur leur dimension théâtrale. Car, au-delà même de l'effet de retour, lié au sens si chargé dont elles sont porteuses, elles n'enferment pas les spectateurs, les personnages ou le créateur dans une logique fermée. Au contraire, elles participent d'une élaboration qui est vouée à ne jamais s'arrêter. Les spectres shakespeariens sont faits pour apparaître, pour se matérialiser, ce qui se fera toujours forcément d'une façon nouvelle. De ce point de vue, il est significatif qu'ils soient presque toujours associés à une tâche qu'il faut réaliser. Le poignard que Macbeth voit apparaître devant lui est sa « besogne sanglante qui prend forme devant [ses] yeux » (acte II, scène 1) ; le spectre de Banquo, incarne, au-delà des fautes passées, un futur dynastique que Macbeth voit lui échapper ; et il y a évidemment aussi le spectre d'Hamlet, qui lui enjoint de se venger.
- 22 Très souvent donc, l'apparition spectrale est porteuse ou annonciatrice d'une tâche difficile, et c'est ce qui lui imposera de revenir. Mais cela s'accompagne du défi qu'elle impose aux artistes et qui leur impose, à chaque fois, de redoubler de créativité pour lui rendre justice. Edward Gordon Craig y voyait non seulement « la matérialisation momentanée des forces invisibles qui dominent toute l'action », mais aussi « l'injonction de l'auteur aux gens de théâtre de débrider leur imagination, et de laisser sommeiller la sage logique » (Craig 76). Les apparitions, dans les pièces de Shakespeare, sont intimement liées au désir de pouvoir tout montrer sur une scène de théâtre et, pour cela, elles incitent à une inlassable ingéniosité : dans *The Tempest*, c'est Ariel, qui circule invisible entre tous les personnages, qui va, vient et revient, qui surveille tout,

orchestre tout. C'est à lui que Prospero a confié la tâche de provoquer la tempête et le naufrage qui ouvrent la pièce et qui, aussi, marquent d'emblée l'impossibilité d'une mise en scène platement réaliste.

- 23 Cette injonction esthétique est indissociable de ce que les revenants signifient sur le fond : ils suggèrent à chaque fois tout un arrière-plan de possibilités, pas forcément rationnelles, qui se situent au-delà de l'intrigue et de ce qui peut effectivement être montré sur l'espace restreint de la scène. C'est ce que dit Hamlet dans une réplique célèbre : « There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy » (acte I, scène 5, 167-168). L'univers de Shakespeare est un univers du possible, de ce qui peut être vrai, de ce qui est au-delà d'une vérité ou d'une réalité bien établie. Si l'on y revient souvent sur le passé, sur les dettes contractées, les crimes impunis, les promesses en souffrance, c'est toujours pour trouver des moyens inattendus de les envisager autrement, de leur donner un nouveau sens, de les inscrire dans d'autres trames. Même dans les tragédies ou les chroniques, qui peuvent donner l'impression d'un mécanisme implacable et d'un destin écrit par avance, le sens de l'histoire n'est jamais enfermé dans des limites définitives. Et même lorsqu'une prophétie se réalise, c'est toujours d'une façon imprévisible ou, si l'on veut, prévisiblement imprévisible, qui ouvrira sur d'autres possibilités de sens, avec d'innombrables ramifications : dans *Macbeth*, lorsqu'il s'avère que Macduff n'est « pas né d'une femme », parce que sa mère a accouché par césarienne, cela l'autorise à tuer le tyran, selon les termes de la prophétie ; mais cela ramène aussi celle-ci à un jeu de mots assez dérisoire. Ce quiproquo, pourtant, évoque et fait résonner une des thématiques les plus profondes de la pièce. C'est dans ce réseau de significations sous-jacentes, foisonnantes et vivantes, que la parole des Sœurs fatales va puiser, c'est ce qui lui permet de traverser toute l'œuvre, de susciter une interprétation toujours ouverte et une réactualisation potentiellement infinie. Il en va de même de l'image saisissante et impossible du bois de Birnam qui marche vers Dunsinane : au-delà du principe un peu plat de la réalisation littéraire d'une prophétie, ou de la mise en scène d'un « texte », comment ne pas y voir, surtout, une invitation à la poésie et à l'ingéniosité ?
- 24 On peut ainsi comprendre pourquoi ces apparitions surnaturelles jouent aussi un rôle central dans l'œuvre de Shakespeare, et sont à ce point vouées à revenir hanter indéfiniment son théâtre – en même temps que les nôtres. Shakespeare, bien sûr, n'est pas le seul poète à avoir fait intervenir des fantômes dans ses créations. Il n'est ni le seul, ni le premier à en avoir fait un support de l'imaginaire, un moyen privilégié d'échapper à un réalisme trop plat. Mais il va bien plus loin : il en fait une composante essentielle de son style théâtral. Chaque apparition est singulière bien sûr ; mais à chaque fois, elle est organiquement liée à ce qui fait l'atmosphère de la pièce, à ses thématiques les plus profondes (dans *Hamlet* la vengeance, dans *Macbeth* la lignée, par exemple). Elle échappe au déroulement linéaire de son intrigue pour relier entre eux différents points du temps. Et elle échappe aussi à tout lieu précis, pour faire exister cet espace indissolublement psychique et physique, intensément familier, où les pensées prennent corps, et où les corps semblent résonner à l'excès avec les pensées.
- 25 À l'arrière-plan de toutes ces confusions, il y a de puissantes tendances narcissiques, au sens où la psychanalyse entend ce terme : les spectres peuvent toujours apparaître comme les projections hallucinatoires d'un monde intérieur qui voudrait tout englober. C'est d'abord le monde intérieur de Shakespeare lui-même, bien sûr. C'est également celui du spectateur qui, par principe, saisit forcément le spectacle à partir d'une

position elle aussi narcissique. L'affirmation que « le monde entier est une scène » en procède certainement.

- 26 Cependant, tout cela reste pour Shakespeare fermement subordonné aux exigences de la scène, précisément. Celle-ci impose de concrétiser les pensées, d'incarner l'imaginaire, de faire apparaître les fantômes, et donc de structurellement relativiser ces tendances narcissiques. C'est ainsi que les apparitions, loin de se limiter à des projections hallucinatoires, deviennent objectives – au risque toujours de la déception. Et à un niveau plus élevé encore, c'est ainsi qu'elles deviennent universelles : elles constituent ces grandes énigmes humaines et artistiques qui traversent les âges et qu'il appartient à chaque époque de réinvestir, pour les réinterpréter à chaque fois différemment. Shakespeare et ses fantômes ne cessent de nous revisiter, et nous disent bien tous : « Remember me ! ». Mais ils doublent toujours cela d'une invitation à imaginer, à créer et à agir. Leur injonction est à la fois cruelle et féconde. Elle est aussi intime et familière, parce qu'elle touche au cœur de notre humanité. Si bien que l'on pourrait presque appliquer à Shakespeare lui-même l'éloge posthume que Brutus, admiratif, adresse à César : « O Julius Caesar, thou art mighty yet! / Thy spirit walks abroad, and turns our swords / In our own proper entrails. » (*Julius Caesar*, acte V, scène 3, 100-102).

BIBLIOGRAPHIE

Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2001.

Craig, Edward Gordon. *De l'Art du Théâtre*. Geneviève Seligmann-Lui (trad.). Sauxulures : Circé, « Penser le théâtre », 1999.

Haumesser, Matthieu. *L'Autre Scène : philosophie du théâtre*. Paris : Vrin, 2018.

Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Bertrand Féron (trad.). Paris : Gallimard « Folio », 1985.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *La Philosophie de l'esprit*. Paris : PUF, 1982.

Kott, Jan. *Shakespeare, notre contemporain*. A. Posner (trad.). Paris : Payot, 2006.

Frye, Northrop. *Fools of time: Studies in Shakespearean Tragedy*. Toronto: U of Toronto P, 1967.

NOTES

1. Dans *The Haunted Stage – The Theatre as Memory Machine*, Marvin Carlson a particulièrement bien analysé cette dimension fantomatique de la représentation théâtrale, dans son rapport si particulier à la mémoire – s'il est vrai que chaque représentation peut éveiller le souvenir de multiples productions antérieures. L'intérêt de ce travail est d'examiner plus spécifiquement ce problème du point de vue de la mémoire des spectateurs.

2. Dans sa mise en scène de *Macbeth* en 2014, le Théâtre du Soleil a bien mis en valeur cette dimension, en situant littéralement les dernières scènes et les derniers monologues de Macbeth autour d'un bunker, dernier rempart contre l'assaut mené par Malcolm et Macduff (mise en scène d'Ariane Mnouchkine, création le 30 avril 2014 à la Cartoucherie de Vincennes).

RÉSUMÉS

Les apparitions surnaturelles jouent un rôle central dans le théâtre de Shakespeare. Elles font de la scène un lieu revisité, hanté par le passé, par la répétition du même, par les revenants. On se propose ici de montrer comment l'espace onirique ou psychique que ces spectres évoquent se confond avec l'espace matériel du théâtre. On verra comment Shakespeare fait de la scène, par ce biais notamment, un lieu qui accueille les obsessions les plus puissantes, mais aussi un lieu qui invite, au-delà de leur stricte répétition, à une invention artistique toujours renouvelée.

Ghosts play a central part in Shakespeare's plays. They turn the stage into a revisited place, haunted by the past, by endless repetitions. Our purpose is to show how the oneiric or psychological space created by these ghosts blends in with the physical space of the theatre. We shall see how Shakespeare transforms the stage into a place suited for the most powerful obsessions, and a place suited for their artistic reenactment as well.

INDEX

Keywords : ghost, theatre, scene, haunting, narcissism

Mots-clés : fantôme, théâtre, scène, hantise, narcissisme

oeuvre(s) citée(s) : Hamlet, Macbeth, Richard III, Tempest (The)

AUTEURS

MATTHIEU HAUMESSER

Agrégé de philosophie, docteur en philosophie, Matthieu Haumesser enseigne en classes préparatoires aux grandes écoles et à Sciences-Po Paris. Il est l'auteur de *L'Autre Scène - Philosophie du théâtre*, paru en 2018 aux éditions Vrin.