



# Magie et amour dans Macbeth et La Tempête de Shakespeare

Jean-Louis Claret

## ► To cite this version:

Jean-Louis Claret. Magie et amour dans Macbeth et La Tempête de Shakespeare. CRI-CRI La revue du Théâtre national de Marseille, 2018. hal-02101530

**HAL Id: hal-02101530**

**<https://amu.hal.science/hal-02101530>**

Submitted on 16 Apr 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Magie et amour dans Macbeth et La Tempête de Shakespeare.

Jean-Louis Claret : LERMA - Laboratoire d'Etudes et de Recherche sur le Monde Anglophone -  
Maison de la Recherche 29, avenue Robert Schuman 13621 AIX-EN-PROVENCE Cedex 1 - France  
Aix Marseille Université : EA853

Les programmations 2017-2018 et 2018-2019 du Théâtre National de la Crique ont mis William Shakespeare à l'honneur en programmant deux pièces majeures du corpus du dramaturge élisabéthain : le *Macbeth* de Frédéric Béliet Garcia et *La Tempête* d'Irina Brook. Ces deux pièces composent un diptyque dans la mesure où la première met en scène le Mal et la sorcellerie tandis que le monde représenté dans la seconde est soumis aux pouvoirs d'une magie bienveillante. Le combat entre magie blanche et magie noire qui sous-tend ces univers dramatiques est donc également livré à distance à travers le choix de ces deux pièces qui peuvent dans un premier temps être envisagées comme des polarités opposées. Toutefois, même si le discours des sorcières s'oppose nettement aux propos bienveillants du l'ancien Duc de Milan, ces œuvres se rejoignent du fait de la place prédominante qu'elles accordent à l'amour. Dans une pièce on tue par amour, dans l'autre on renonce à tuer par amour. Avant d'évoquer les pratiques magiques des divers personnages il importe de définir les notions qui vont être utilisées dans cette présentation. Il sera en effet question de magie noire et de magie blanche. La première est généralement considérée comme le contraire de la seconde dans la mesure où elle est associée au démon et à la sorcellerie. La magie blanche est par contre considérée comme une force positive fondée sur des phénomènes naturels et visant à apporter une aide surnaturelle à ceux qui en ont besoin. Mais l'imagination Renaissance associait à ces formes de magie une valeur plus subtile que celle que nous avons tendance à leur accorder rétrospectivement. En effet, si l'on suit la démonstration menée par Reginald Scot dans son *Discovery of Witchcraft* de 1585, il serait plus juste d'envisager ces deux formes de magie dans la relation qu'elles entretenaient avec le Diable. Pour cet auteur qui rapportait les croyances de son temps afin de les déconstruire, la magie noire « sert le démon alors que la blanche le soumet. » En d'autres termes, la magie blanche est effectivement bienveillante mais elle est aussi plus puissante que la magie noire qu'elle peut englober. En d'autres termes, comme le dit Faust dans le *Dr Faust* de Christopher Marlowe, « un bon magicien est un dieu puissant. »<sup>1</sup> La magie et l'amour vont servir de lignes directrices dans cet article qui va s'efforcer de mettre en évidence les enjeux émotionnels des deux pièces de Shakespeare qui nous intéressent. Comme à son habitude, le dramaturge élisabéthain<sup>2</sup> va piéger les spectateurs et les amener à remettre en question leurs certitudes, voire à se surprendre à aimer la beauté d'une poésie vénéneuse ou une bonté paternelle teintée de cruauté. Après avoir analysé les différentes formes de magie présentées dans ces deux pièces, nous nous intéresserons aux phénomènes d'équivoque qu'elles développent. Il sera ensuite temps de se consacrer à l'étude du sentiment amoureux qui sous-tend les deux drames et contribue à les rendre fascinants.

---

<sup>1</sup> Christopher Marlowe, *Dr Faustus*, A-text, Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 141.

<sup>2</sup> Shakespeare (1564-1616) peut bien entendu être appelé « Jacobéen » à partir de 1604 quand Jacques I est devenu roi d'Angleterre à la suite d'Elisabeth I.

## Magie noire et magie blanche

*Macbeth* est une pièce maudite. « Elle est, dit Jan Kott, gluante et épaisse, comme une bouillie ou du sang. »<sup>3</sup> Écrite en 1606, cette tragédie sombre a toujours été entachée d'une réputation sulfureuse. Elle est 'sombre' puisque le meurtre du roi Duncan est suivi par la disparition de la lumière du jour. De ce fait, les personnages évoluent dans une obscurité relative. Rosse affirme ainsi (II,4, 6-10)

L'horloge dit qu'il fait jour  
Pourtant la nuit noire étouffe la lampe errante.  
Est-ce la supériorité de la nuit ou la honte du jour  
Qui ensevelit de ténèbres le visage de la terre  
Alors que les baisers du jour devraient l'illuminer ?<sup>4</sup>

En cela, l'assassinat du roi d'Écosse revêt une dimension christique. En effet, l'*Évangile selon saint Marc* précise que la terre toute entière se couvrit de ténèbres de la sixième à la neuvième heure le jour de la crucifixion du Christ. Mais la noirceur la plus terrifiante est celle de l'âme perdue des amants diaboliques. Revenons à l'intrigue : alors qu'il revient de la guerre contre le rebelle Macdonwald et les armées Vikings venues de Norvège, Macbeth rencontre trois créatures énigmatiques qui lui disent qu'il sera roi. À Banquo qui l'accompagne, elles annoncent que ses enfants seront rois. Il est difficile de créer une situation plus embarrassante entre deux amis puisque cette double prédiction implique que Banquo devra assassiner Macbeth afin que ses enfants accèdent au pouvoir... Il n'est pour l'instant pas vraiment question de magie noire. Bien que les trois femmes à barbe rencontrées sur la lande aient tenu des propos énigmatiques, leur nature exacte demeure mystérieuse pour les deux guerriers qui ne les ont pas observées dans la scène d'exposition : seuls les spectateurs ont eu la possibilité d'entendre leurs incantations au tout début de la pièce. Stéphane Mallarmé disait même à propos de la « fausse entrée des sorcières » que le rideau s'est levé un peu trop tôt et a révélé par une fausse manœuvre « cela même qui paraissait devoir rester caché, tel que *cela* se lie par derrière et effectivement à l'invisible. »<sup>5</sup> *La Tragédie de Macbeth* commence donc par l'intrusion du spectateur dans un monde interdit : il entend des mots magiques, des mots dangereux et comprend que ces paroles qu'il ne comprend pas peuvent agir sur le monde par une sorte de performativité. C'est en effet par l'incantation ou la prière que l'homme atteint le diabolique ou le divin. « Le danger est dans les mots »<sup>6</sup> dit en effet le Dr Faust dans la pièce de Christopher Marlowe. C'est d'ailleurs pour empêcher l'érudit allemand de prononcer le nom de Dieu que Lucifer se déplace en personne et vient le rencontrer : « Tu parles du Christ, contrairement à ce que tu as promis »<sup>7</sup> lui dit-il (II,3, 90. Texte A) Le Dr Faust et Lady Macbeth connaissent le pouvoir particulier des mots, eux qui ont su traverser la ligne invisible au-delà de laquelle l'humain sacrifie à jamais « le joyau éternel de son âme » (III,1, 67)<sup>8</sup> à « l'ennemi commun des hommes » (68)<sup>9</sup>, c'est-à-dire à Satan.

<sup>3</sup> Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Paris : Payot, 1992 (1962), p. 76.

<sup>4</sup> J'utilise l'édition Arden Shakespeare de Kenneth Muir, 1984. *J'utilise systématiquement mes traductions des textes cités. Le texte source figure en note de bas de page.*

"By th'clock 'tis day,  
And yet dark night strangles the travelling lamp.  
Is't night's predominance, or the day's shame,  
That darkness does the face of earth entomb,  
When living light should kiss it?"

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Paris : Pléiade, 1961, p. 351. En italiques dans le texte.

<sup>6</sup> "Be silent then, for danger is in words." V,1, 24.

<sup>7</sup> "Thou talk'st of Christ, contrary to thy promise."

<sup>8</sup> "Mine eternal jewel."

<sup>9</sup> "The common Enemy of man."

Macbeth et son épouse sacrifient donc leur âme. Tout commence par des mots, une fois encore ; ceux que le capitaine de l'armée d'Écosse a entendus puis fixés sur le papier et envoyés à son épouse (I,5) afin qu'elle savoure par avance le bonheur annoncé. Une fois la lettre lue, Lady Macbeth décide de prendre les mesures nécessaires à la réalisation de ce projet : elle devra avoir la froideur qui manque à son époux pour parvenir à tuer le roi Duncan. Sa nature est, dit-elle, « trop pleine du lait de la tendresse humaine / Pour aller droit au but. »<sup>10</sup> (I,5, 16-8) Ce qui lui fait peur, l'obstacle qui pourrait se dresser sur leur route, c'est l'amour : l'amour de Macbeth pour le roi qu'il vénère, son amour pour le bien et la justice et, en ce qui la concerne, la capacité d'amour qu'elle porte en elle en tant que femme. C'est donc de ce sentiment et des risques qu'il représente pour leur entreprise que Lady Macbeth va se débarrasser en invoquant les puissances infernales. En perdant sa féminité, et la fragilité censée l'accompagner, elle entend s'extirper de l'émotion et ainsi de l'humain. Les termes de l'incantation sont très importants car ils permettent de déterminer précisément la portée et les enjeux de sa décision (I,5, 40-53):

Venez, vous, Esprits  
 Qui régnerez sur les pensées macabres, faites que je ne sois plus femme,  
 Et remplissez-moi, du sommet du crâne aux orteils, à ras bord,  
 De la cruauté la plus terrible. Épaississez mon sang,  
 Faites que les remords demeurent hors d'atteinte  
 Et qu'aucun cycle que la nature impose  
 Ne fasse fléchir ma détermination ni ne s'interpose  
 Entre elle et ses conséquences. Venez à mes seins de femme  
 Et changez mon lait en fiel, O ministres du meurtre,  
 Du lieu où vos substances invisibles  
 Président aux coups portés à la nature. Viens, Nuit épaisse,  
 Enveloppe-toi de la fumée la plus noire des Enfers,  
 Pour que ma lame acérée ne voie pas la plaie qu'elle cause,  
 Ni que le ciel observe à travers le manteau des ténèbres  
 Pour crier : « Arrête, arrête ! »<sup>11</sup>

Ce que Lady Macbeth veut, c'est se débarrasser du fardeau de sa féminité. C'est à l'équivalent féminin de la castration masculine<sup>12</sup> qu'elle a recours et c'est ce que les forces du Mal lui permettent de faire. Ainsi elle devient un démon en ce sens qu'elle perd toute capacité à s'émouvoir. De plus, le temps s'abolit en elle puisque l'acte ne sera pas suivi de ses conséquences. Le monde atteint alors un point de rupture temporelle. Plus tard, Lady Macbeth évoquera (I,7) sa capacité à tuer l'enfant qu'elle allaite ( 54-9) :

<sup>10</sup> « Yet do I fear thy nature: / It is too full o'th'milk of human kindness, / To catch the nearest way »

<sup>11</sup>

“Come, you spirits

That tend on mortal thoughts, unsex me here,  
 And fill me from the crown to the toe, top-full  
 Of direst cruelty. Make thick my blood,  
 Stop up th'access and passage to remorse,  
 That no compunctious visitings of nature  
 Shake my fell purpose, nor keep peace between  
 The effect and it. Come to my woman's breasts,  
 And take my milk for gall, you murdering ministers,  
 Wherever, in your sightless substances,  
 You wait on nature's mischief. Come, thick Night,  
 And pall thee in the dunnest smoke of Hell,  
 That my keen knife see not the wound it makes,  
 Nor Heaven peep through the blanket of the dark,  
 To cry 'Hold, hold!' ”

<sup>12</sup> Pour plus d'information sur ce sujet, voir Gary Taylor, *Castration: an Abbreviated History of Western Manhood*, New York and London : Routledge, 2002.

J'ai donné le sein et je sais  
Combien est doux l'amour qu'on porte à l'enfant qu'on allaite,  
Mais, alors qu'il sourirait devant mes yeux, j'arracherais  
Ses gencives édentées à mon téton,  
Et je lui éclaterais la cervelle, si, comme toi, j'avais  
Donné ma parole.

Le sacrifice violent de l'enfant fait partie des rituels de sorcellerie. Seules les mères peuvent devenir sorcières puisqu'au cours des Sabbaths nocturnes qui leur permettent de s'unir au Diable elles doivent donner leur enfant au démon. Les sorcières volent et tuent les enfants des autres aussi. Dans le fameux *Malleus Maleficarum* publié en 1486 à Strasbourg, Henry Institoris et Jacques Sprenger, deux moines Dominicains, affirment que lorsque les sorcières ne parviennent pas à faire avorter une mère,<sup>13</sup> « elles dévorent l'enfant ou elles en font offrande au démon. »<sup>14</sup> Quant à Reginald Scot, qui répertorie les croyances populaires liées à la sorcellerie, il rapporte qu'« elles sacrifient leurs enfants au Diable avant le baptême, les élèvent vers le ciel puis leur transpercent le crâne avec une aiguille. »<sup>15</sup>

Il est permis de penser que Lady Macbeth est LA sorcière de la pièce. Elle seule est vraiment terrifiante du fait de son absence d'humanité et de son apostasie. Les sorcières qui apparaissent au début de la pièce telle qu'elle nous est parvenue<sup>16</sup> sont plutôt des créatures de carnaval qui d'ailleurs ne terrifient ni Macbeth ni Banquo. Les deux hommes sont partagés entre l'envie de rire et la crainte. Macbeth leur ordonne même de rester et de lui confier plus de secrets (I,3, 70) : « Restez, oracles imparfaits, dites-m'en plus. » Les sorcières sont décrites sommairement par Banquo qui les voit manifestement avant son ami (sinon il n'y aurait aucune raison pour qu'il les décrive, le théâtre n'étant jamais redondant).<sup>17</sup> Les doigts noueux, les lèvres fines et la barbe permettent de camper des personnages ambigus et assez proches des descriptions contemporaines de ces créatures redoutées. En Angleterre, Reginald Scot avait proposé le portrait suivant de la sorcière type :

Certaines des femmes considérées comme des sorcières sont en règle générale vieilles, boîteuses, pales et austères et toutes ridées. Elles ont le regard vitreux ; elles sont pauvres et renfrognées, superstitieuses et ce sont des Papistes ; parfois elles n'ont aucun sentiment religieux.<sup>18</sup>

Il est probable que la description interne effectuée par Banquo fût rajoutée au texte de Shakespeare qui aurait pu les représenter initialement telles qu'elles apparaissent dans les *Chroniques* de Raphael Holinshed qui ont servi de source au dramaturge élisabéthain. Dans ce texte de 1577, les deux guerriers sont abordés par « trois femmes à l'allure folle portant des vêtements étranges, qui ressemblaient à des personnages des temps anciens. » Un peu plus tard, la description se fait plus précise :

<sup>13</sup> Les sages-femmes étaient souvent considérées comme des sorcières.

<sup>14</sup> Henry Institoris et Jacques Sprenger, *Malleus Maleficarum*, Partie I Question XI, Paris : Jérôme Million, 1997, p. 215.

<sup>15</sup> *Ma traduction*. Reginald Scot, *The Discovery of Witchcraft*, Book I Chapter IX, New York: Dover Publications, 1972 (1585), p. 18.

<sup>16</sup> Il est permis de penser que nombre de passages de *Macbeth*, en particulier ceux qui mettent en scène les sorcières, sont des ajouts fondés sur des textes de Middleton.

<sup>17</sup> À ce sujet voir le bel article de Jean-Marie Maguin intitulé : « Holding Forth and Holding Back: Operation Modes of the Dramatist's Imagination », *Images of Shakespeare: Proceedings of the Third Congress of the International Shakespeare Association*, 1986. Edited by Werner Habicht, D.J. Palmer, Robert Pringle, Newark: University of Delaware Press, 1988, pp. 98-110.

<sup>18</sup> *The Discovery of Witchcraft*, p. 4.

Ensuite, l'avis général fut que ces femmes étaient ou bien les *Sœurs Étranges*, c'est-à-dire (comme vous diriez maintenant) les Déeses de la Destinée, ou alors des nymphes ou des fées, possédant des dons de prophétesses grâce à leur savoir nécromancien.<sup>19</sup>

En 1610, le Dr. Simon Forman, astrologue et médecin, assista à une représentation de *Macbeth* au Théâtre du Globe.<sup>20</sup> Sa description des trois sorcières est étrangement semblable à celle que propose Holinshed. Il dit en effet que les deux cavaliers rencontrèrent « trois femmes fées ou nymphes. » Lorsqu'il fait référence à elles un peu plus tard dans son récit il parle des « nymphes. » La dimension diabolique de ces personnages semble donc être un ajout à la pièce telle que Shakespeare la conçut au moins dans un premier temps, en tout cas avant la publication du premier folio de 1623.

Cette courte démonstration visait à montrer que la tragédie de *Macbeth* est effectivement baignée d'une obscurité maléfique que Lady Macbeth peut représenter à elle seule. En effet, après son pacte avec les « ministres du meurtre », elle fait partie d'un monde souterrain qui rassemble les sorcières et leur maîtresse, Hécate. Quant à Satan il apparaît sous la forme d'un serviteur qui apporte son armure à Macbeth à la fin de la pièce (V,5). Son nom est Seyton (C'est un personnage mentionné par Holinshed – Seiton – dans ses *Chroniques*) et l'on entend 'Satan' lorsque son nom est prononcé en anglais. Malgré la présence discrète de ce serviteur dévoué c'est Macbeth lui-même qui incarne la Mal dans cette tragédie car c'est lui qui ordonne le meurtre de la femme et des enfants de Macduff. C'est lui qui assassine l'innocence, la pureté et la beauté. C'est lui aussi qui a oublié le goût de la peur (V,5, 9) et qui reconnaît avoir donné à Satan le joyau éternel de son âme (III,1, 67-8). Andy Mousley affirme d'ailleurs que « la crainte qu'a Macbeth de s'être immunisé contre les angoisses que suscitent les transgressions majeures indique qu'il n'est plus vraiment humain. »<sup>21</sup> Alors que le mal croît en lui, lady Macbeth s'effondre : elle a banni le sommeil et elle semble meurtrie par le souvenir du corps endormi de Duncan. Les personnages prennent le relais l'un de l'autre pour constituer une montée en puissance fractionnée. Lady Macbeth aurait pu tuer Duncan elle-même mais un détail l'a arrêtée (II,2, 12-13) : « S'il n'avait pas ressemblé à mon père dans son sommeil, je l'aurais fait ! »<sup>22</sup> dit-elle à son époux en lui indiquant les dagues qu'il devra utiliser. Le somnambulisme et la folie de Lady Macbeth peuvent sembler paradoxaux dans la mesure où le personnage a sacrifié son âme pour justement ne plus être affectée par les sentiments : mais le Diable n'a accordé cette insensibilité que le temps de la réalisation du méfait. Une fois l'acte accompli, le prix à payer s'impose sans attendre. C'est par le retour immédiat de son humanité que la belle épouse est punie : le génie de Shakespeare a conçu le retour de la fragilité humaine, comme modalité de la malédiction. Dans le monde de *Macbeth*, redevenir humain est une malédiction. Ce processus a été rendu possible par une utilisation trompeuse du langage que Macbeth appelle « l'équivoque du démon »<sup>23</sup> et qui lie inextricablement vérité et mensonge.

---

<sup>19</sup> Raphael Holinshed, *Chroniques : As Used in Shakespeare's Plays*, London : Everyman's Library, 191978 (1577), p. 210 and 211.

<sup>20</sup> Voir Gamini Salgado, *Eyewitnesses of Shakespeare: First Hand Accounts of Performances 1590-1890*, London: Sussex University Press, 1975, p. 31.

<sup>21</sup> Ma traduction. Andy Mousley, *Re-humanising Shakespeare: Literary Humanism, Wisdom and Modernity*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, p. 105.

<sup>22</sup> « Had he not resembled / My father as he slept, I had done't. »

<sup>23</sup> « The equivocation of the fiend, / That lies like truth. » V,5, 43-4.

## L'équivoque

Si le langage des Sœurs Funestes est ambigu, le monde de *Macbeth* est lui sans équivoque<sup>24</sup> : il se pare d'une noirceur infernale qui masque les actes des amants diaboliques. Dans ce monde poisseux, le poignard assassin ne voit même pas la plaie qu'il ouvre (I,5, 52). L'univers de la *Tempête* – la dernière pièce de Shakespeare, composée en 1612 – est très différent de ce lieu de ténèbres bien que les événements qui ont provoqué l'expulsion de Prospéro, l'ancien Duc de Milan, par son frère, Antonio, puissent être perçus comme particulièrement brutaux : les images utilisées par le magicien lors du récit qu'il effectue pour sa fille Miranda au début de la pièce peuvent même faire penser à un viol. Le duché a en effet été forcé de ployer pour la première fois et « de s'incliner de la façon la plus ignoble qui soit. »<sup>25</sup> La conséquence de cette union forcée du Duché de Milan et du royaume de Naples est l'« extirpation » du magicien et de son « bébé en pleurs » du pays violenté. La fin de l'expérience politique menée par Prospéro à Milan correspond donc à une double naissance tragique : le père et la fille sont ensuite abandonnés sur une barque qui va les emmener sur une île déserte où commence l'histoire de *La Tempête*.

Le monde politique nuageux de Milan cède la place à un monde de plages blondes et de rochers. Le Mal ne semble pas avoir de prise sur ce lieu mais on apprend assez vite (I,2) qu'une sorcière aux yeux bleus,<sup>26</sup> Sycorax, servante du dieu Sétébos, s'était déjà échouée sur ces côtes avec son fils, le monstre Caliban. Ariel, un esprit des vents malicieux qui se trouvait lui aussi sur l'île, avait alors refusé de servir la sorcière venue d'Alger. Celle-ci l'avait alors puni en l'enfermant dans le tronc d'un pin fourchu. Ce sont les gémissements d'Ariel – et donc de l'arbre – qui avaient attiré l'attention du magicien à son arrivée. Prospéro était alors parvenu à rompre le charme que Sycorax elle-même avait été incapable de briser. (I,2, 290-1) Le magicien semble s'imposer comme pratiquant une magie bienfaisante dans la mesure où il annule les malédictions lancées par Sycorax. De plus, Ariel accepte de le servir alors qu'il avait résisté à la créature maléfique. Mais sa soumission au pouvoir de Prospéro est motivée par un sentiment de gratitude vis-à-vis de son sauveur qui parvient ainsi à l'enchaîner sous couvert de bonté. Richard Marienstras appelle ainsi justement le pouvoir de Prospéro un « Machiavélisme du Bien. »<sup>27</sup> Il faut dire que le modèle qui a permis à Shakespeare de composer le personnage du mage est un homme mystérieux qui inspirait à ses contemporains une admiration mêlée de peur. Contrairement à ce que suggère Jan Kott,<sup>28</sup> il ne s'agissait pas de Léonard de Vinci mais plutôt de John Dee, le grand alchimiste et mathématicien anglais contemporain de Shakespeare qui eut comme disciple la reine Elizabeth I elle-même.<sup>29</sup> En ce qui concerne Caliban, le magicien le traite comme son esclave. La blancheur de la magie de Prospéro risque d'être ternie par sa cruauté envers son serviteur et par un autre aspect encore : le début de la pièce représente le naufrage du bateau sur lequel se trouvent son frère Antonio, le roi de Naples et toute sa Cour, ainsi que Gonzalo, un vieux serviteur qui lui était resté fidèle. Le projet initial du mage était de se venger des traîtres qui l'avaient dépossédé du duché auquel il reconnaît toutefois qu'il préférerait la pratique solitaire de la magie. C'est donc d'une vengeance apparemment implacable qu'il est question dans un premier temps et la

<sup>24</sup> On peut noter qu'une certaine équivoque demeure dans le *Dr Faustus* de Marlowe puisque Faust demande à Méphistophélès de dire à Lucifer qu'il lui a donné son âme pour « tuer ses ennemis et aider ses amis ». I,3, 97.

<sup>25</sup> « And bend / The dukedom yet unbowed (alas, poor Milan) / To most ignoble stooping. » J'utilise l'édition Arden Shakespeare dirigée par Virginia Mason Vaughan et Alden T. Vaughan, London: 2003 (1999).

<sup>26</sup> Avoir les yeux bleus était un signe de trahison et de duplicité. Cette croyance était liée à l'idée qu'une personne aux yeux bleus avait un lien direct avec les Vikings qui avaient envahi et dévasté l'Angleterre.

<sup>27</sup> Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain*, Paris : Éditions de Minuit, 1981, p. 264.

<sup>28</sup> Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, p. 269.

<sup>29</sup> À noter qu'un autre mage apparaît dans 1 *Henry IV* de Shakespeare. Pour plus d'informations, voir mon article intitulé « Owen Glendower dans 1 *Henry IV*: hommage parodique », Transversalité 90, avril-juin 2004, Revue de l'Institut Catholique de Paris, pp. 25-40.

première étape en fut la transformation du bateau en antichambre de l'Enfer. Lorsqu'il rend compte des sortilèges qu'il a jetés sur les passagers, Ariel rapporte fièrement les propos de Ferdinand, le jeune fils du roi de Naples, qui se serait écrié : « L'Enfer est vide, et tous les diables sont ici » (I,2, 214-5),<sup>30</sup> avant de sauter par-dessus bord.

Le projet de Prospéro n'est pas bienveillant ! Il entend faire payer les traîtres qui souhaitaient peut-être que le pays ne fût pas géré par un prince indigne pour qui le duché se limitait aux murs de sa bibliothèque (I,2, 109-10). Le portrait que Prospéro fait de lui-même avant son expulsion peut d'ailleurs faire penser à l'attitude de Faust au début de la pièce de Marlowe. Les deux personnages sont en effet des érudits qui excellent dans les arts libéraux (la grammaire, la logique et la rhétorique ; l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie) mais tandis que le premier s'investit pleinement dans ses études, l'autre (Faust) se détourne du savoir livresque qu'il qualifie d'« odieux et obscur » pour se tourner vers les forces du Mal. Prospéro est déterminé à châtier ses ennemis qu'il disperse sur l'île et il confie à Ariel le soin de les attirer dans son piège. Deux événements le poussent à changer d'attitude. Il y a tout d'abord la présence du jeune fils du roi de Naples à bord du vaisseau, jeune homme dont Miranda va tomber éperdument amoureuse. Le second facteur d'apaisement est lié à Ariel, l'esprit dont il a acquis l'amour. En effet, alors que l'heure du châtement approche (V,1), Ariel rend compte de ses dernières initiatives à son maître. À la fin de ce récit, un court échange entre les deux personnages change radicalement et durablement les desseins du mage (17-32) :

ARIEL

Votre charme a une telle emprise sur eux  
Que, si vous les voyiez en ce moment, le  
Spectacle vous attendrirait.

PROSPERO

Tu crois, esprit ?

ARIEL

Moi je serais touché, monsieur, si j'étais humain.

PROSPERO

Alors je le serai.

Si toi, qui n'es qu'un souffle d'air, tu ressens et partages  
Leur détresse, comment pourrais-je ne pas en faire autant  
(Moi qui suis de leur espèce et que la passion enflamme comme eux),  
Voire être plus sensible que toi à leur malheur ?  
Bien que le mal qu'ils m'ont fait m'ait meurtri au plus haut point  
Je vais me laisser guider par la raison et non par la rage.  
Le chemin le plus noble est celui de la vertu  
Pas celui de la vengeance. Comme ils se repentent,  
Le cours de mon projet n'ira pas au-delà des menaces  
Déjà proférées. Allez, libère-les, Ariel.  
Je vais rompre mes charmes ; qu'ils recouvrent leurs esprits,  
Et qu'ainsi ils soient à nouveau eux-mêmes.<sup>31</sup>

La leçon d'humanité est paradoxalement effectuée par un être surnaturel qui imagine les sentiments qu'il ressentirait s'il était humain. Cette démonstration de compassion émeut le

<sup>30</sup> « Hell is empty, / And all the devils are here. »

<sup>31</sup> ARIEL: Your charm so strongly works'em / That, if you now beheld them, your affections / Would become tender.

PROSPERO: Dost thou think so, spirit ?

ARIEL: Mine would, sir, were I human.

PROSPERO: And mine shall, / Hast thou, which is but air, a touch, a feeling / Of their afflictions, and shall not myself / (One of their kind, that relish all as sharply, / Passion as they) be kindlier moved than thou art? / Though with their high wrongs I am struck to / th'quick, / Yet my nobler reason 'gainst my fury / Do I take part. The rare action is / In virtue not in vengeance. They being penitent, / The sole drift of my purpose doth extend / Not a frown further. Go, release / them, Ariel. / My charms I'll break; / their senses I'll restore; / And they shall be themselves.

magicien qui prend la mesure de sa propre inhumanité. C'est donc Ariel qui provoque la métamorphose du magicien ; c'est lui qui fait basculer la pièce du registre de la quête de vengeance vers celui de la réconciliation et du pardon. Cette conversion entraîne une rectification de l'utilisation de la magie et prépare au renoncement aux pouvoirs qu'elle accorde. Prospéro déclare peu après l'échange avec Ariel (50-57) :

Mais cette magie brutale,  
Je l'abjure maintenant ; et quand j'aurai convoqué  
Une musique céleste (ce que je fais en ce moment)  
Pour imprimer ma volonté à leurs sens auxquels je destine  
Ce charme aérien, je briserai mon bâton,  
Et l'ensevelirai à plusieurs coudées sous la terre  
Et à des profondeurs jamais atteintes  
Je noierai mon livre.<sup>32</sup>

La « magie brutale » qu'il évoque pourrait être rattachée à la magie noire car elle seule est censée s'accompagner d'une forme de brutalité. D'ailleurs la description qu'il fait de ses pouvoirs avant d'y renoncer peut faire penser à ceux dont jouit le Dr Faust (V,1, 41-50) :

J'ai adouci  
L'ardeur du soleil de midi, convoqué les vents mutins,  
Et entre l'étendue verte de la mer et la voûte azurée  
Fait s'élever des hurlements guerriers. J'ai donné le feu  
Au redoutable tonnerre qui gronde, et d'un éclair j'ai fendu  
Le tronc épais du chêne de Jupiter : j'ai fait chanceler  
Le promontoire à la base solide et soulevé par la racine  
Le pin et le cèdre ; sur mon ordre, les tombes ont réveillé  
Leurs hôtes endormis et se sont ouvertes pour les laisser sortir,  
Ma magie est assez puissante pour faire tout cela.<sup>33</sup>

C'est finalement par le renoncement à la magie que le magicien s'élève et quitte le plan stérile de la vengeance programmée. Tous les adversaires bénéficient du pardon de Prospéro, même Antonio, son frère maudit qui n'a jamais demandé à être pardonné et qui, jusqu'au bout, fait preuve de mauvaise volonté. Le pardon accordé par Prospéro est d'ailleurs un pardon sévère et menaçant<sup>34</sup> (V,1, 130-4) :

Pour toi, le plus vicieux des hommes, qu'appeler frère  
Infesterait ma bouche, je te pardonne  
Ta faute la plus grave – toutes tes fautes ; et j'exige  
Que tu me rendes mon Duché, que je sais que je peux  
Prendre par la force.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> But this rough magic / I here abjure ; and, when I have requir'd / Some heavenly music (which even now I do) / To work mine end upon their senses that / this airy charm is for, / I'll break my staff, / Bury it some fathoms in the earth, / And deeper than did ever plummet sound / I'll drown my book.

<sup>33</sup> I have bedimmed / The noontide sun, called forth the mutinous winds, / And 'twixt the green sea and the azured vault / Set roaring war ; to the dread-rattling thunder / Have given fire and rifted Jove's stout oak / With his own bolt : the strong-based promontory / Have I made shake, and by the spurs plucked up / The pine and cedar ; grave at my command / Have Wake dtheir sleepers, ope'd and let 'em forth / By my potent art.

<sup>34</sup> Mais tout pardon véritable n'est-il pas nécessairement sévère, comme l'affirme Vladimir Jankélévitch dans *Le Pardon*, 1967 ? : « D'avoir condamné la faute n'empêche nullement le pardon, bien au contraire. Le pardon n'est pas indulgent, loin de là: il est plutôt sévère. »

<sup>35</sup> "For you, most wicked sir, whom to call Brother / Would infect my mouth, I do forgive / Thy rankest fault – all of them; and require / My dukedom of thee, which perforce I know / Thou must restore." (La fin de cette phrase est ambiguë : « perforce » peu impliquer que le Duché peut être repris par la force ou qu'Antonio peut se sentir obligé de le rendre. J'ai opté pour la première possibilité.)

Même la phase ultime et *a priori* la plus bienveillante dans la conversion de Prospéro semble teintée d'une certaine ambiguïté. Sébastian, le frère du roi de Naples qui a comploté avec Antonio et qui entend jeter le discrédit sur le magicien, affirme d'ailleurs que « Le diable parle en lui. » (V,1, 129)<sup>36</sup> À propos de Caliban, qu'il traite en esclave jusqu'au bout, Prospéro affirme (V,1, 275-6) : « Je reconnais comme mienne cette chose des ténèbres. »<sup>37</sup> L'acceptation de sa part de ténèbres semble faire partie du processus d'humanisation du magicien. Cette exigence peut faire penser à une déclaration fulgurante d'un seigneur qui, dans *Tout est Bien qui Finit Bien*, souligne la nécessité d'accepter un peu de Mal dans le Bien afin d'atteindre une forme de perfection qui tient compte des contingences humaines (IV,3, 68-71) :

Le tissu de notre vie est fait de fils mêlés, tour à tour bons et mauvais ; nos vertus seraient fières si nos vices ne les fouettaient pas et nos méfaits seraient frappés de désespoir si nos vertus ne les chérissaient pas.<sup>38</sup>

La fin de *La Tempête* conduit, comme la *Tragédie de Macbeth*, à la reconnaissance des limites de l'humain que la magie avait estompées. Mais le processus dramatique mis en place dans la dernière pièce de Shakespeare rend compte également d'une forme de magie que *Macbeth* place aussi au cœur du drame : cette magie s'appelle l'Amour.

### **Le pouvoir de l'amour.**

L'équivoque se niche au cœur de l'amour dont Troilus souligne la monstruosité dans *Troilus et Cressida* :

TROILUS

O que mon aimée ne ressente aucune peur : il n'y a aucun monstre dans les cérémonies de Cupidon.

CRESSIDA

Ni rien de monstrueux non plus ?

TROILUS

Rien mis à part ce que nous entreprenons quand nous faisons serment de verser des océans de larmes, de vivre dans un brasier, de manger des rochers, d'appivoiser des tigres ; quand nous pensons que notre aimée aura plus de mal à imaginer une épreuve que nous en aurons à la surmonter. Voilà la monstruosité de l'amour, madame : croire que la volonté est infinie et l'exécution limitée, que le désir est sans bornes et que l'acte est l'esclave de la limite.<sup>39</sup>

La monstruosité de l'amour est au cœur de *Macbeth* et de *La Tempête*. Il peut sembler surprenant de placer ce sentiment au cœur de la tragédie Écossaise mais c'est pourtant bien lui qui pousse Lady Macbeth à se donner au démon. Nombre de commentateurs disent encore que ce personnage est mu par une puissante ambition personnelle. Pourtant il suffit de bien lire le texte de Shakespeare et de le comparer à sa source première pour être convaincu du

<sup>36</sup> "The devil speaks in him."

<sup>37</sup> "This thing of darkness I / Acknowledge mine."

<sup>38</sup> "The web of our life is of a mingled yarn, good and ill together; our virtues would be proud if our faults whipp'd them not, and our crimes would despair if they were not cherish'd by our virtues."

<sup>39</sup> Troilus : "O let my lady apprehend no fear : in all Cupid's pageant there is presented no monster."

Cressida: "Nor nothing monstrous neither?"

Troilus: "Nothing but our undertakings, when we vow to weep seas, live in fire, eat rocks, tame tigers; thinking harder for our mistress to devise imposition enough than for us to undergo any difficulty imposed. This is the monstrosity in love, lady: that the will is infinite, and the execution confined: that the desire is boundless, and the act a slave to limit."

contraire. En effet, dans les *Chronique* de Holinshed, Lady Macbeth est présentée comme étant « très ambitieuse et brûlant d'un désir irrépressible de porter le nom de reine. »<sup>40</sup> Rien de tel n'apparaît dans la pièce de Shakespeare où l'ambition de l'épouse de Macbeth n'est jamais mentionnée. Shakespeare a donc délibérément décidé de ne pas inclure ce trait dans la composition de son personnage. Par contre Macbeth fait allusion à sa propre « ambition excessive qui veut se mettre en selle mais tombe de l'autre côté du cheval. »<sup>41</sup> Il est difficile de déterminer les raisons pour lesquelles ce choix a été opéré mais il semble clair que le dramaturge a préféré faire de son héroïne le prolongement de l'ambition malade de son mari. En d'autres termes, si Lady Macbeth donne son âme aux forces obscures et si son époux prend son relais en s'abandonnant au diable c'est que les deux personnages tiennent plus l'un à l'autre qu'à leur propre destinée. Ainsi, alors que Roméo et Juliette donnent leur vie l'un pour l'autre sans hésiter, Macbeth et Lady Macbeth donnent leur âme l'un pour l'autre sans hésiter non plus. Ils vont plus loin encore dans la démarche auto-sacrificielle que les jeunes amoureux de Vérone.

L'amour que se portent Macbeth et son épouse est perceptible tout au long de la pièce. Le Général de l'armée d'Écosse adresse des mots doux à son épouse. Il l'appelle : « Chère épouse »<sup>42</sup> (III,2, 36), « mon adorée » (III,2, 45) et il fait en sorte de la protéger : « Reste à l'écart de la confidence, »<sup>43</sup> lui dit-il. Quant à elle, elle lui fait comprendre que l'exécution de ce projet sanglant le grandira à ses yeux d'épouse. Lorsqu'il revient de la chambre du roi, les mains rouges du sang versé par le vieil homme, elle l'appelle d'ailleurs : « Mon mari ! »,<sup>44</sup> comme si l'acte avait scellé leur union. Le meurtre du roi peut être perçu comme une preuve d'amour monstrueuse. Tuer le roi qu'il aime sincèrement pour ne pas décevoir son épouse qu'il aime sincèrement, tuer une forme d'amour au nom d'une autre, telle est l'épreuve ultime que doit surmonter Macbeth. Pour le convaincre de commettre cet acte sans nom – « J'ai commis l'acte » dit-il simplement (II,2, 14) en revenant vers elle après le meurtre – Lady Macbeth n'hésite pas à établir un lien direct entre l'acte sexuel et le meurtre qui peut agir comme un tribunal de l'impuissance.<sup>45</sup> À son époux qui vient lui dire sa volonté de ne pas aller plus loin dans ce projet en I,7 (31-5), elle déclare :

Désormais,  
Je sais quoi penser de ton amour. As-tu peur  
D'être aussi inconstant dans les actes et la valeur  
Que tu l'es dans le désir ?<sup>46</sup>

Cette question pourrait impliquer que Macbeth n'est pas un amant très performant et que l'acte sans nom lui permettrait de se racheter aux yeux de son épouse. Mais la psychologie est un outil analytique difficile à manier car un personnage de théâtre répond avant tout à des exigences dramatiques.<sup>47</sup> Toutefois, quelques indices peuvent faire naître un malaise à

<sup>40</sup> « She was verie ambitious, burning with unquenchable desire to beare the name of queene. »

<sup>41</sup> « I have no spur / To prick the sides of my intent, but only / Vaulting ambition, which o'erleaps itself / And falls on th'other. » (I,7, 25-8)

<sup>42</sup> « Dear wife. »

<sup>43</sup> « Be innocent of the knowledge. »

<sup>44</sup> « My husband. »

<sup>45</sup> Voir l'ouvrage de Pierre Darmon, *Le Tribunal de l'impuissance: virilité et défaillance conjugale dans la France de l'Ancien Régime*, Paris : Seuil, 1979.

<sup>46</sup> « From this time / Such I account thy love. Art thou afeard / To be the same in thine own act and valour / As thou art in desire? »

<sup>47</sup> L'analyse du parcours dramatique des personnages de théâtre aux époques élisabéthaine et jacobéenne permet de prendre la mesure de leur résilience : certains doivent renoncer à leur projet ou décider de se marier contre toute attente car la fin de la pièce approche, d'autres disparaissent car ils n'ont plus de rôle à jouer ou car l'acteur qui les interprète incarne plusieurs personnages, d'autres enfin n'existent qu'en tant que double inversé d'un autre personnage, comme repoussoir, chœur ou instrument d'un intermède comique. Tout est mis en place pour canaliser et façonner les émotions du public. Ici c'est la fragilité paradoxale du héros écossais qui est composée.

l'endroit d'un personnage. Celui que suscite Macbeth est profond. Il semble même bouleverser Lady Macbeth qui entend, sous les mots que son époux adresse à l'ensemble des personnages réunis après la mort du roi, une déclaration d'amour subliminale dont la sincérité la fait s'évanouir. En effet, en II,2, alors que les partisans du roi sont rassemblés, Macbeth explique pourquoi il a tué les gardes qui protégeaient le souverain:

Qui peut être sage, stupéfait, modéré et furieux,  
Loyal et neutre en même temps ? Aucun homme :  
La manifestation de la violence de mon amour  
A devancé son frein : la raison.

Puis il décrit le cadavre ensanglanté du roi Duncan avant de conclure :

Qui aurait pu se retenir,  
Avec un cœur pour aimer et dans ce cœur  
Assez de courage pour faire connaître son amour ?<sup>48</sup>

Les personnages rassemblés entendent la déclaration d'amour d'un vassal pour son roi. Mais Lady Macbeth est la seule sur scène à entendre – le public peut l'entendre aussi si Macbeth dit ces mots en regardant ostensiblement son épouse – une déclaration d'amour pour elle ; d'où son évanouissement, qui ne serait, dans ce cas, pas simulé.<sup>49</sup> Cette scène est à mes yeux la déclaration d'amour la plus émouvante et la plus terrifiante de l'histoire du théâtre.

De l'horreur du sacrifice de Duncan va naître un souffle puissant qui va porter le héros tragique jusqu'à des sommets de sensibilité poétique. Ces 'fleurs du Mal' vont s'épanouir justement après l'annonce de la mort de Lady Macbeth à l'acte V scène 5 (19-28) :

Demain, et demain, et demain,  
S'avancent à petits pas, jour après jour,  
Jusqu'à la dernière syllabe du registre des temps :  
Et tous nos hiers ont éclairé les fous  
Qui s'acheminent vers la mort poussiéreuse. Éteins-toi, éteins-toi, éphémère bougie.  
La vie est une ombre qui marche ; un mauvais acteur,  
Qui s'agite et se pavane une heure sur la scène,  
Puis qui se tait à jamais: c'est une histoire  
Racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur  
Qui ne signifie rien.<sup>50</sup>

Dans *Macbeth*, l'amour est la cause. Le drame est la conséquence de cette ardeur première que la pénombre corrompt. Dans *La Tempête*, l'amour est la ligne de partage entre magie et limites humaines. En effet, Prospero insiste bien sur la nécessité de ne pas laisser le filtre de la magie se glisser entre sa fille et lui. Dès le début de la pièce, il demande même à son enfant de lui enlever son manteau magique avant de lui raconter leur histoire (I,2, 24-5): « Donne-moi ta main / Et enlève-moi mes habits de magicien. Voilà, / Demeure là, mon art. »<sup>51</sup> C'est en tant que père – pas en tant que magicien – que Prospero souhaite s'adresser à elle. C'est encore à la nature qu'il donne la priorité lors de la rencontre de Ferdinand et Miranda. Lui qui aurait pu faire tomber les jeunes gens amoureux l'un de l'autre d'un

<sup>48</sup> "Who can be wise, amaz'd, temperate and furious, / Loyal and neutral, in a moment? No man: / Th'expedition of my violent love / Outrun the pauser, reason." (...) "Who could refrain, / That had a heart to love, and in that heart / Courage, to mak'st love know?"

<sup>49</sup> Contrairement à ce qui est communément affirmé.

<sup>50</sup> "Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow, / Creeps in this Petty pace from day to day, / To the last syllable of recorded time; / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle! / Life's but a walking shadow; a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury / Signifying nothing."

<sup>51</sup> "Lend thy hand / And pluck my magic garment from me. So, / Lie there mine art."

claquement de doigts laisse opérer la magie naturelle de l'amour. L'intervention d'Ariel se limite à les faire se rencontrer. Une fois cette phase décisive passée, Prospéro se tourne vers le public et dit (I,2, 420-1) : « Tout se passe, je vois, / Comme mon âme l'a souhaité. »<sup>52</sup> Un peu plus tard, il ajoute (440-1) : « Le Duc de Milan / Et sa fille non moins courageuse pourraient te contrôler / Maintenant si le moment était opportun. »<sup>53</sup> Mais la magie serait inopportune et Prospéro semble attaché à l'authenticité des sentiments qui vont unir les deux enfants.

Il est vrai que Ferdinand et Miranda sont encore des enfants. La jeune fille a 14 ans à peine<sup>54</sup> et, même si à cet âge les filles étaient alors susceptibles de devenir mères, Prospéro est déterminé à faire de sa fille une femme. De même, il veut faire de Ferdinand un homme. Cette métamorphose est au cœur de *La Tempête*, pièce qui peut être interprétée comme un rite d'initiation.<sup>55</sup> Il est même possible d'affirmer que la pièce démontre que c'est là la seule magie qui compte, la seule qui marque durablement les êtres et qui s'avère être la plus difficile à maîtriser. Ainsi, une fois la magie naturelle de l'amour à l'œuvre entre les deux jeunes gens, Prospéro les sépare cruellement et impose à Ferdinand un traitement qui rappelle celui qu'il inflige quotidiennement à Caliban. Le magicien prend la peine d'expliquer son comportement au public (I,2, 451-3) : « Ils sont sous le charme l'un de l'autre, mais cette affaire / si facile, je dois la rendre difficile, de peur qu'une conquête trop aisée / ôte sa valeur à la prise. »<sup>56</sup> Ainsi, Prospéro va priver Ferdinand de sa liberté et interdire à Miranda de rendre visite à son nouvel esclave, la menaçant même de lui ôter son amour de père si elle lui désobéit (I,2, 477). La stratégie du magicien consiste à pousser les jeunes gens à se rebeller contre lui, à lui désobéir en somme. À ses yeux, seule la désobéissance fera la preuve de leur nouveau statut d'adulte. Lorsque les amoureux se retrouvent en secret en III,1, le magicien qui assiste, invisible, à leur ballet amoureux ne peut cacher son bonheur (92-4) : « Ma joie ne peut égaler la leur, eux que l'amour surprend, mais rien ne pourrait me rendre plus heureux. »<sup>57</sup> Jamais père ne fut aussi heureux qu'on lui désobéisse : sa fille a offert sa vie sous ses yeux à l'homme qu'elle aime, affirmant que même s'il ne veut pas d'elle comme épouse, elle le servira tout de même à jamais (III,1, 84-6) ; Ferdinand a compris que vivre libre sans Miranda serait pire qu'habiter un cachot près d'elle le reste de sa vie. Il dit enfin désirer les liens de l'amour plus ardemment que l'esclave désire la liberté.<sup>58</sup> L'amour s'impose dans *La Tempête* comme une forme supérieure de liberté qui fait du lien amoureux la garantie d'un bonheur qui transcende la notion même de liberté. À quoi bon être libre si l'on n'aime pas ? demande Shakespeare à travers ses personnages. La seule véritable liberté est dans la soumission aux délices de l'amour. Cette affirmation n'est pas vraiment originale, elle peut même paraître convenue et artificielle, mais *La Tempête* parvient à lui donner une profondeur émotionnelle intense : Prospéro donne par amour son unique fille à laquelle il joue la comédie de la haine et son apparente cruauté n'est alors que le manteau dont se vêt l'amour d'un père bienveillant. Le processus dramatique que met en lumière *La tempête* consiste à placer au cœur de sa vie ce dont on va se délier. Aucune magie ne peut rendre cela plus facile.

<sup>52</sup> « It goes on, I see, / As my soul prompts it. »

<sup>53</sup> « The Duke of Milan / And his more braver daughter could control thee / If now 'twere fit to do't. »

<sup>54</sup> Comme Juliette dans *Roméo et Juliette*.

<sup>55</sup> Conformément à ce que démontre Mircea Eliade, par exemple, dans *Initiation, rites, sociétés secrètes* (Paris : Folio, 1959, p. 12 et 16), *La Tempête* commence par la mort symbolique de personnages qui vont être régénérés par leur parcours dramatique.

<sup>56</sup> « They are in either's powers, but this Swift business / I must uneasy make, lest too light winning / Make the prize light. »

<sup>57</sup> « So glad of this as they I cannot be, / Who are surprised withal, but my rejoicing / At nothing can be more. »

<sup>58</sup> « Ay, with a heart willing / As bondage e'er of freedom. »

*Macbeth* et *La Tempête* de Shakespeare mettent en scène la subtile alchimie qui lie la magie et l'amour. Il faut dire que d'après Plotin, dont Pierre Hadot paraphrase le propos dans *Le Voile d'Isis*, « le premier magicien, c'est l'Amour qui attire les êtres les uns vers les autres. »<sup>59</sup> Une profonde intimité lie les deux phénomènes dont le dramaturge élisabéthain a si souvent décrit les entrelacs. La magie prend les hommes et les enivre : elle les fait se rapprocher des pouvoirs que seul Dieu possède et leur fait oublier les limites de l'humain. Jusqu'à ce que l'amour les ramène à la raison et leur rappelle que le pouvoir du magicien est un leurre. C'est l'amour aussi qui les broie une fois que le Mal s'est emparé d'eux : ainsi Lady Macbeth est condamnée à ressentir à nouveau les tourments d'une sensibilité qu'elle pensait avoir reléguée aux confins de sa conscience. Macbeth sait quant à lui qu'il a sacrifié ce qui lui était le plus cher après la femme qu'il aime : son roi bien aimé. L'amour a donc toujours le dernier mot, qu'il récompense la vertu ou qu'il châtie la corruption de l'âme. Il s'impose comme moteur dramatique et comme source d'une réflexion qui, au théâtre, s'enracine toujours dans la visibilité. En effet, le théâtre 'montre' et cette monstration, rendue possible par la mise à distance, contribue à faire comprendre et, par là même, à faire mieux aimer la vie au public. Comme le dit Vladimir Jankelevitch dans *Le Pardon*, "L'amour, à force d'aimer, finit par comprendre, et la compréhension, à force de comprendre, finit par aimer."<sup>60</sup> Prospéro, le Duc de Milan qui se détourne de son devoir et se laisse ensevelir par les sables mouvants de la magie, est chacun d'entre nous : comme lui, et comme l'alouette chère à René Char, nous nous laissons tuer par l'émerveillement. Nous sommes aussi Macbeth et son épouse qui, par amour, détruisent ce qu'ils aiment le plus. Ce monde de paradoxes tend un miroir à la vie :<sup>61</sup> le théâtre de Shakespeare est un reflet implacable qui nous renvoie l'image de nos peurs, de nos désirs et de nos contradictions. Même s'il est bien enraciné dans son temps, le dramaturge élisabéthain demeure le contemporain de chacun des spectateurs qui, génération après génération, puise dans le mensonge de la représentation une vérité universelle. C'est par la magie atemporelle de l'instant de la représentation que le théâtre de Shakespeare continue de nous apprendre à vivre et à aimer. Car après tout, la vie n'est pas plus solide que le rêve de la représentation théâtrale. Les hommes font leur entrée sur la scène du monde pour jouer un rôle qu'ils apprennent tout en le jouant et rien ne compte, après qu'ils sont sortis de scène, que le souvenir de leurs amours. Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire, tout dise : ils ont aimé.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis*, Paris : Folio, 2004, p. 154.

<sup>60</sup> Vladimir Jankelevitch, *Philosophie morale : Le Pardon*, Paris, Flammarion, 1988, p. 1078.

<sup>61</sup> La fonction de l'acteur est, dit Hamlet, de tendre un miroir à la vie. « To hold a mirror up to nature. » (*Hamlet*, III,2, 22)

<sup>62</sup> Ce sont les derniers mots du *Lac* de Lamartine.