

Laval théologique et philosophique



Macbeth : l'engrenage du pouvoir

Pierre Gravel

Volume 51, numéro 3, octobre 1995

Phénoménologies de l'ange

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/400937ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/400937ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

ISSN

0023-9054 (imprimé)

1703-8804 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gravel, P. (1995). Macbeth : l'engrenage du pouvoir. *Laval théologique et philosophique*, 51(3), 497–505. <https://doi.org/10.7202/400937ar>

MACBETH : L'ENGRENAGE DU POUVOIR

Pierre GRAVEL

RÉSUMÉ : *Une tragédie, c'est peut-être là la spécificité de ce genre que nous appelons une tragédie, met en jeu, en scène et en question, la forme même que prend en chaque cas l'État. Macbeth, qui ne déroge pas à ce constat, a lieu sur le fond d'une monarchie constitutionnelle non encore établie, d'où la question nécessairement et violemment ouverte quant à la question de l'occupation du lieu de son pouvoir. Macbeth y prétend, contre, nécessairement, tous les autres. Nous avons voulu tenter un abord possible de la question en privilégiant la thèse aristotélicienne que nous suivrons dans toutes ses conséquences, thèse qui affirme le primat de l'action sur le caractère.*

« Fair is foul, and foul is fair »

Les sorcières.

« So foul and fair a day, I have not seen »

Macbeth, le même jour.

Un peu comme dans *Hamlet* mais après une courte description des enjeux politiques, la pièce s'ouvre sur la présence d'êtres étranges : trois sorcières ! Au lieu de l'apparition du fantôme, le propre père de Hamlet, à deux reprises rendu manifeste, devant les gardes tout d'abord, puis devant son fils auquel il ordonne de le venger, ce qui donne à la pièce le sens de son action, les sorcières, lors de leur première rencontre avec Macbeth, énoncent à tour de rôle un jeu de trois maximes énigmatiques tout d'abord qui devront, on le devine, être résolues, puis, un peu plus tard, un nouveau jeu, cette fois, de quatre figures tout aussi énigmatiques. Tout comme l'ordre donné par le fantôme à Hamlet, ces maximes fournissent l'indication d'une trame, d'un cadre possible, d'un ordre ou d'un sens à l'action. Le fantôme, regardant vers l'arrière, représentait la figure d'une autorité antérieure, les sorcières, unanimes et tournées vers l'avenir, déclinent les éléments d'une énigme à résoudre qui touche la question de l'accès à la royauté. Il est en effet déclaré sans aucune équivoque à

Macbeth qu'il sera roi, chaque fois en le saluant, mais c'est à Banquo, et sans le saluer, qu'elles déclarent qu'il est :

- « Moindre que Macbeth, et plus grand ! »
- « Pas si heureux, bien plus heureux pourtant ! »
- « Rois tu engendreras sans l'être pourtant ! »

Ni Macbeth, ni Banquo n'y entendront bien évidemment quoi que ce soit, ou plutôt, Macbeth y verra miroiter la possibilité de devenir roi, mais cela demeure hors de propos et comme hors d'atteinte, il apprendra toutefois qu'il vient d'être nommé Thane de Cawdor, même si le titulaire vit encore, mais cette nomination renforce en quelque sorte sa position pour exercer la fonction de roi, et cela, sans qu'il n'ait rien fait et qu'il n'ait rien à faire pour y prétendre ! Il fait partie des « happy few », plus que cela, il est deux fois Thane. Une voie d'accès à la fonction royale lui est ainsi ouverte et offerte. Même si rien n'est encore assuré, cette interprétation des termes de l'énigme oriente donc le déroulement de l'action et la compréhension de son sens vers le projet d'une tragédie de la quête et de la conquête du pouvoir, tout comme, pourrait-on dire, l'ordre donné par le fantôme à Hamlet de venger sa mort pouvait déterminer cette tragédie comme une tragédie de la vengeance. Cette pensée — qu'il puisse être roi un jour prochain — ébranle tellement le simple état d'homme de Macbeth « que, nous dit-il, cette fonction est étouffée dans le peut-être, alors que rien n'est que ce qui n'est pas » (I, 3, 141)¹.

Si la première apparition des sorcières laisse beaucoup plus d'obscurité que de clarté pour la compréhension des énigmes, l'indication d'un « peut-être » qui non seulement n'est pas encore, mais dont on ne voit pas du tout comment il pourrait être, lors de leur seconde apparition, par contre, après le tournant de la pièce et avant que l'action ne se précipite, soit au tout début de l'acte IV, les « choses » sont beaucoup plus claires, et scéniquement à tout le moins, beaucoup plus frappantes.

Devant une marmite, en effet, où bouillent les éléments les plus hétéroclites², les sorcières font paraître à tour de rôle trois figures, une tête armée, un enfant ensan-

1. À nouveau, le « *to be or not to be* » sous la forme cette fois du « *nothing is but what is not* ». Le « peut-être » se voit écarté (*smothered in surmise*), et le « *to be* » déterminé par le « *not to be* ». Deux autres variations sur le même thème nous seront offertes plus bas : Macbeth, tout d'abord, avant de recevoir les deux assassins qu'il chargera d'assassiner Banquo, déclarera en 111, 1, 47 : « *To be thus in nothing, but to be safely thus* », « Être ceci en rien, mais l'être en toute sûreté »; et Lady Macbeth, dans le même acte, 111, 2, 7 : « *It's safer to be that which we destroy, than by destruction dwell in doubtful joy* », « Il est plus sûr d'être ce que nous détruisons que, par la destruction, demeurer dans une joie douteuse. » Jules César, par la bouche de Cassius, nous offrira la variante suivante : « *for my single self I had as lief not be as live to be I In awe of such a thing as I myself* » (1, 2, 95-96), « pour mon simple moi, j'aimerais mieux n'être pas que de vivre pour être dans la terreur d'une telle chose que moi moi-même ». Et Roméo et Juliette, 1, 1, 175 : « *Why, then, O brawling love ! O loving hate ! ! O any thing, of nothing first create ! ! O heavy lightness ! serious vanity ! ! Mis-shapen chaos of well-seeming forms ! ! Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health ! ! Still-waking sleep, that is not what it is ! ! This love feel I, that feel no love in this. I Dost thou not laugh ?* » La liste n'est évidemment pas exhaustive puisque d'autres variantes se retrouvent ailleurs, par exemple dans *Othello*, dans la bouche d'Iago, celui pour qui l'amour n'est « qu'un morceau de sang avec une permission de la volonté » (1, 3, 337) : « Je ne suis pas ce que je suis » (1, 1, 66).

2. À lire en effet la liste des éléments qui composent la bouillie que brassent les sorcières, on s'étonne beaucoup moins que Hamlet-père ait été assassiné par un poison versé dans l'oreille par son frère Claudius. Cavell, qui refusait déjà de reconnaître la « réalité » du fantôme de Hamlet-père, il en faisait l'expression d'un fantôme, pourtant déjà vu par cinq personnes (!), refusera également de reconnaître cette forme d'emploi

glanté, et enfin un enfant couronné tenant un arbre à la main, et, devant chacune de ces apparitions, elles prononcent l'interprétation appropriée qui demeure pourtant tout aussi énigmatique.

C'est ainsi que devant l'apparition de la tête armée, on lui recommande de se méfier de Macduff ; devant celle de l'enfant ensanglanté, on lui suggère de ne rien craindre, car, lui prédit-on, « nul né d'une femme, ne portera atteinte à Macbeth » : et, devant celle d'un enfant couronné tenant un arbre à la main, on lui explique que « nul ne vaincra Macbeth tant que le grand bois de Birnam n'aura pas marché contre lui sur les hauteurs de Dunsidane ». Cela semble confirmer Macbeth dans son invincibilité, nul n'a en effet vu d'arbre « arracher sa racine enchaînée à la terre », tout de même qu'on n'a jamais vu d'homme qui se soit pas né du ventre d'une femme, quant au conseil de se méfier de Macduff, c'est un conseil de prudence³ ! Mais voici qu'à la fin, et avant de le quitter, les sorcières font descendre la marmite, et apparaissent alors (les fantômes de) huit rois dont le dernier tient un miroir, huit rois suivis du spectre de Banquo, que Macbeth avait fait tuer peu auparavant ! Un miroir, voilà qui ne peut renvoyer qu'à une image, une image de roi, ou plutôt : une image de fantôme de roi. Si Macbeth s'y voit, il ne peut s'y voir déjà qu'en fantôme. Ce dernier « tableau » n'est pas réjouissant du tout et conforte cette fois Macbeth dans la peur qui est sienne. La pièce se terminera, on le sait, par l'accomplissement ou la réalisation, de manière tout à fait grecque, des trois énigmes, c'est-à-dire : dans un sens contraire à l'égard de ce que Macbeth aurait pu désirer. Une énigme, en effet, au sens grec (tragique) du terme, représente habituellement une alternative que le héros tranche inévitablement en faveur de ce qui lui est favorable, alors que se produit le contraire exact qui l'arrache à la forme même de son désir⁴.

Pour ne prendre que l'une des énigmes prononcées devant Macbeth, la troisième, nul n'a en effet vu de forêt armée s'avancer à la conquête d'un territoire et du palais de son Roi,

sonnement. Voir son *Le déni de savoir* déjà mentionné, p. 285 et suiv. La mort par empoisonnement était à l'époque, et même jusqu'à très récemment, le type de meurtre le plus couramment pratiqué, la raison principale en était qu'à l'époque surtout il ne laissait aucune trace perceptible. L'origine de la composition du type de poison utilisé par Claudius pour assassiner son frère a été découverte et décrite par H. Bradley en 1920. Ce que Shakespeare appelait de l'hébana serait de la jusquiame (en latin : *henbane*), connue depuis au moins Pline qui en décrit les effets lorsque versée dans le conduit auditif. Voir sur cette question E. JONES, *Hamlet et Œdipe* dont nous avons déjà parlé. Pour un homme de l'époque de Shakespeare, pour un spectateur donc, il peut demeurer tout à fait vraisemblable que tous les orifices du corps, comme toute partie de la peau, puissent donner lieu, c'est le cas de le dire, à un mode d'empoisonnement approprié. De nombreux alchimistes et de nombreuses sorcières travaillaient activement à ce qui n'était pas seulement production imaginaire, même si la Vierge Marie avait été effectivement fécondée verbalement par l'oreille !

3. Pour ces trois apparitions, en effet, nous fait remarquer Upton en 1746, l'interprétation nous donne ceci : « la tête armée représente symboliquement la tête de Macbeth tranchée et apportée à Malcolm par Macduff. L'enfant ensanglanté est Macduff arraché avant terme du sein de sa mère. L'enfant couronné tenant un rameau à la main est le futur roi Malcolm qui ordonne à ses soldats de tailler des branches et de les porter devant eux pour camoufler leur marche vers Dunsidane. »
4. Dans les *Trachiniennes* de Sophocle, par exemple, un centaure avait promis à Déjanire que si elle enduisait le manteau de son mari d'un onguent qu'il avait préparé, « jamais plus il ne lui préférerait une autre femme ». Se sentant avec raison menacée, elle enduit de l'onguent ce manteau qu'elle envoie porter à Héraklès qui, dès qu'il s'en vêt, se voit transformé en une plaie pullulante. Le sens de l'oracle est satisfait, mais ce n'était pas dans le sens souhaité du désir de Déjanire. Il n'y a qu'un seul oracle, à notre connaissance, qui ne se joue pas en termes équivoques, et c'est celui qui prédit à Œdipe la forme de son avenir.

mais des soldats peuvent très bien s'y cacher et avancer masqués par une branche d'arbre, ce que Macbeth apprendra trop tard et à ses dépens. L'énigme avait rassuré Macbeth, mais elle lui avait indiqué, en la cachant, la provenance du danger. Il avait interprété l'énigme comme s'adressant à *lui* sans être capable de deviner que par elle pouvait être décrit ce qu'il lui arriverait. Au sens aristotélicien, une énigme, c'est le produit construit de deux séries discursives dont une seule nous est donnée. L'interpréter, ou la comprendre, c'est immédiatement passer dans l'autre. Aussi, le Stagirite peut-il écrire que « l'essence de l'énigme est, tout en disant ce qui existe, de joindre ensemble des choses impossibles » (*Poétique*, 1458 a, 27). C'est ainsi que si l'énigme est le produit d'heureux transports (*métaphora*), le contraire en est le barbarisme. Voir aussi sur le sujet le livre III de la *Rhétorique*.

Les sorcières se manifestent ainsi deux fois, une première fois au tout début de la pièce, et c'est pour indiquer en direction d'un ordre, ou d'un sens à l'action : une accession au lieu du pouvoir par élévation au titre de Roi. Si Macbeth accepte les règles du jeu qui lui est ouvert, il sait ce qu'il lui reste à faire : voir à la disparition du titulaire actuel, et s'organiser pour que le transfert du pouvoir ait lieu, ce qui s'appelle prendre la place de l'autre. Mais les indications fournies par les sorcières sont tout à fait générales et la compréhension qu'en donne Macbeth en est l'infléchissement. Pour s'engager dans le sens désiré de leur compréhension, Macbeth devra se transformer en régicide et dès lors devoir affronter tous les autres prétendants, à commencer d'abord par son ami Banquo. Lors de la seconde apparition des sorcières, au début de l'acte IV, les énigmes sont alors beaucoup plus précises, équivoques, certes, mais beaucoup plus déterminées, elles inclinent toutes vers une compréhension de la précipitation de l'action. Les premières énigmes indiquent un *sens* à l'action qui va se dérouler ou se produire devant nous, les secondes en indiquent le déclin précipité, éclaté. C'est qu'un autre sens est en train de se jouer, et ainsi de se manifester, et qui concerne la dimension politique comme telle : qui peut en effet s'élever de soi-même, pourrait-on dire, au titre de Roi ? Et surtout, en une telle situation, qu'advient-il, que peut-il advenir des autres ?

POLITIQUE

Nous devons à J. Dover Wilson, dans son édition de *Macbeth*⁵, une indication précieuse. Si Macbeth, dans l'Écosse où joue ici Shakespeare, a eu une existence historique connue par les *Chroniques* de Holinshed⁶, la Constitution de l'époque ne connaissait pas la loi de primogéniture qui se serait élaborée lentement au cours des XII^e et XIII^e siècles. Le principe qui régissait la succession à la tête du royaume était que la couronne d'Écosse « passait à la mort d'un roi non pas à son descendant direct, mais au frère, au cousin ou même à un collatéral plus éloigné qui semblait être le personnage le plus important d'un certain groupe familial ». On remarquera la prudence extrême, ici comme toujours, de J. Dover Wilson : la couronne passait à quelqu'un qui « semblait être le personnage le plus important d'un certain groupe familial » !

5. Cambridge University Press, 1947.

6. Voir l'introduction de Pierre LEYRIS à son édition de *Macbeth* dans la collection bilingue, que nous suivons ici, parue à Paris, chez Aubier, en 1977. Sauf exception, la traduction sera toujours de notre fait.

Macbeth et Banquo sont de ce groupe familial, et Macbeth vient d'être nommé par le roi Thane de Cawdor, en d'autres termes, il vient de voir son titre antérieur doublé, puisqu'il était déjà Thane de Glamis.

Nous sommes ici très près de la définition exacte de la « situation » du héros de la tragédie que nous donne Aristote dans sa *Poétique* : quelqu'un qui n'excelle ni par ses qualités personnelles, ni par son sens de la justice, mais qui tombe dans l'immensité du champ du malheur à cause de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise et qui est de ceux qui sont situés à un haut niveau de prospérité et de renommée. Quelqu'un, donc, qui est personnellement, psychologiquement et plastiquement tellement neutre et indéfini que les rets du malheur, pour continuer de jouer de la métaphore du fil de l'action, peuvent librement choir sur lui. Voir la *Poétique* à la page 1450 a, aux lignes 7 et suiv. De même aussi, au chapitre XV, 1454 a, ligne 15 et suiv., les quatre « qualités » qui définissent le héros de la tragédie peuvent toutes servir à caractériser ce que nous nous plaçons à considérer comme l'être même, pensé de surcroît en termes de substance psychologique, de Macbeth. Or, si nous y regardons bien, ces qualités cernent beaucoup moins un être qu'elles ne servent à circonscrire des relations qui font qu'un individu peut devenir socialement ou plastiquement reconnaissable ou théâtralement crédible. Le comédien qui doit camper, comme on le dit, le rôle d'un roi, doit littéralement passer pour ce roi. Les quatre « qualités », qu'Aristote nous demande de respecter dans la construction des personnages, sont en effet que ceux-ci doivent être appropriés (*chrèstos*), convenables (*armottonta*), conformes (*omoion*), et enfin égaux (*omalon*). Il n'y a pas trace de substantialité psychologique, et surtout pas au théâtre où la personne, le fameux caractère des classiques, se voit tout entière construite par les mécanismes qui régissent ce que Duvignaud appelle à bon droit des « ombres collectives ». Personne n'a jamais vu quelqu'un sortir tout fait, armé et casqué, de la cuisse de Jupiter, pas plus que de toute autre partie du corps que ce soit d'ailleurs, sauf celle qui y est évidemment appropriée, mais au théâtre, comme dans le monde de la littérature en général, c'est pourtant la règle. Les personnages qu'on nous présente sortent tout faits de la cuisse de qui l'on veut, et si par hasard l'auteur leur prête les éléments d'une enfance qu'il nous livre par bribes, c'est pour produire un effet discursif qui lie ce qu'ils font à une temporalité antérieure qu'il nous est toujours loisible d'entendre comme cause ou effet rétroactif de l'action qui se poursuit devant nous. C'est pourquoi nous ne pouvons accepter le « principe méthodologique » d'Ernest Jones dans son *Hamlet et Œdipe* déjà cité : considérer les personnages comme des personnes. Cela peut peut-être permettre de leur construire un inconscient, mais c'est aussi oublier que cet inconscient construit est le pur produit d'un effet discursif d'une part, et d'autre part, que donner des éléments d'une enfance à un personnage théâtral, c'est aussi lui donner de l'épaisseur et infléchir le sens de son action⁷.

7. Ce caractère de neutralité substantielle du héros tragique avait été très bien remarqué dès 1944 par Elmer Edgar STOLL, dans le chapitre intitulé « Source and motive in *Macbeth* and *Othello* » de son *From Shakespeare to Joyce*, Doubleday & Co., repris en 1967, dans le *Shakespeare, Modern Essays in Criticism*, London, Oxford University Press, 1967, p. 317 et suiv.

Mais ce qui paraît le plus difficilement compréhensible à Macbeth est qu'au moment même où il apprend, de la bouche du Roi, sa nomination au titre de « Thane of Cawdor » qui, de cousin, peut le faire passer au titre de prétendant, il apprend aussi le vœu du Roi, que son fils aîné Malcolm lui succède :

nous nous proposons de léguer nos pouvoirs à notre aîné Malcolm, lequel nommons ici Prince de Cumberland (1, IV, 38-40).

Voilà un obstacle énorme qui vient d'être posé sur sa route : l'indication ferme et claire de la volonté du roi, ce que Macbeth reconnaît très bien — « Voilà une marche où je trébucherai à moins de la sauter » (1, IV, 50) —, et n'oublions jamais qu'à cette époque on ne peut dire que le titre appartient à la personne, comme si cette dernière pouvait en revendiquer un, ou s'en coller autant qu'elle le peut sur le corps, il faut dire au contraire que la personne, ou ce que l'on peut entendre par là car la notion de personne n'a à cette époque aucun statut légal, la personne, donc, appartient au titre qui lui confère son essence et sa substance, — un « Thane », l'équivalent d'un titre de comte ou de baron, n'est ni Duc, ni Prince, il n'est pas, pour parler comme les Français, de la même « qualité » — mais à côté de lui, il y a une femme, Lady Macbeth, sa compagne d'horreur, celle qu'il saluera dans une lettre du titre de « très chère partenaire dans la grandeur » (*my dearest partner of greatness*) (1, V.).

AFFAIRE DE FEMME

La première rencontre de Macbeth et de sa femme, dans la pièce, est entièrement sexuée, mais étrangement à l'envers, dans le renversement des rôles habituels. Si Lady Macbeth, en effet, demande expressément d'être « désexuée » — « *unsex me here* », déclarera-t-elle en I, V, 40 —, ce sera pour affirmer le côté extrêmement viril de sa féminité, dans les termes de sa féminité, mais, disions-nous, à l'envers. Voilà ce qu'il faut décrire, puisque c'est là ce qui empêchera Macbeth d'être un nouveau Hamlet, puisque c'est là ce qui arrachera Macbeth littéralement à l'idée de tomber dans l'indécision qui semble lui être native.

Si elle demande aux esprits qui « veillent sur les pensées mortelles » (1, V, 40) de la « désexuer ici », c'est en effet, et tout à fait étrangement, pour préciser aussitôt qu'elle désire « être emplie du crâne jusqu'à l'orteil, jusqu'au bord, de la pire des cruautés ». C'est donc sa féminité, ici, qu'elle attise dans la forme (féminine) de son désir. Aussi ne sera-t-il pas étonnant de la voir jouer d'une autre des dimensions de ce désir : « Venez, prenez mes seins de femme et changez-y le lait en fiel ». Et cet usage de ses seins reviendra en termes beaucoup plus crus et réalistes lorsqu'elle voudra empêcher Macbeth littéralement de faiblir ou de s'écrouler sous le poids de son indécision :

J'ai donné la sucée, je sais combien
il est tendre d'aimer le bébé qui tire son lait de moi :
Mais j'aurais aimé, au moment même où il me souriait,
arracher mon téton à ses gencives non formées

et faire jaillir sa cervelle, si j'avais juré
comme tu l'as fait en cette affaire (1, V11, 54 et suiv.)⁸.

Aussi Macbeth ne s'y trompera pas qui lui demandera de ne « composer que des mâles » après l'avoir entendue lui recommander de « planter son courage au bon endroit » (*But screw your courage to the sticking-place*), et c'est en termes sexuels qu'il se rendra tout juste à la fin de l'Acte : « Je suis installé et je vais bander (*bend up*) chaque agent corporel vers ce terrible exploit » (1, V, 11). Les choses sont donc claires : c'est littéralement la femme qui ordonne et l'homme finit par plier en se tendant. Il reste à savoir si l'action sera bien achevée, et quelle forme elle pourra prendre. D'autant que plus tard, et devant une nouvelle apparition du spectre de Banquo que, bien évidemment, elle ne peut voir que comme accès de folie chez Macbeth, elle ne craindra pas de demander à son mari s'il n'est pas complètement « dévirilisé par la folie » (*unmann'd in folly*) (111, 4, 74).

L'ACTION

L'action, dans une tragédie, ne débute jamais par ce que nous nous plaisons à appeler un commencement simple, elle est souvent précédée par ce qui est en vue dans son résultat ou impliquée par ce qui est en jeu dans ses conséquences. De même en est-il de sa fin, celle-ci ne coïncide jamais avec la mort ou la disparition de son auteur, ou de celui que nous nous plaisons à considérer comme son héros principal. L'action forme ainsi un tissu complexe dont tous les fils sont entremêlés, il suffit, semble-t-il, d'en extraire un pour voir tous les autres s'y rattacher, il peut suffire aussi de tirer sur l'un ou l'autre pour voir l'ensemble se déchiqueter. Macbeth, littéralement gonflé par le désir de sa femme, a décidé de mettre fin aux jours de Duncan. Au titre de « Thane de Glamis » s'est ajouté récemment celui de « Thane de Cawdor », conquis par sa vaillance, un pas de plus et il peut, semble-t-il, devenir roi d'Écosse. Mais il y plus : non seulement l'action peut-elle être détachée de la figure de son vecteur principal, mais encore plusieurs des autres vecteurs peuvent être requis pour que l'action soit parfaitement accomplie et puisse donner lieu à la forme d'une question. Tel semble bien être le cas dans ce royaume d'Écosse où joue ici Shakespeare.

PRÉSENCE DE L'ARRIÈRE-PLAN

Duncan a été tué, Macbeth est allé droit au but, précédé par une « dague de l'esprit » sanglante qui sépare et confond tous les sens : il voit ce qui fuit pourtant devant

8. C'est la seule mention, dans toute la pièce, d'une maternité « réelle » de Lady Macbeth qui ne serait peut-être pas nécessairement le fait de Macbeth à qui on serait surtout porté à reprocher son impuissance, ou l'absence de désir sexuel comme c'est à peu près le cas chez la plupart des héros de notre auteur. Ces deux derniers passages que nous avons cités de la bouche même de Lady Macbeth, dont les connotations sexuelles nous paraissent évidentes, le seront également par Marilyn FRENCH dans son essai intitulé *Shakespeare's Division of Experience*, New York, Summit Books, 1981, p. 245. Mme French lit ces textes comme exprimant explicitement une connexion entre le genre (sexuel) et le rôle ou la valeur morale. Ce qu'il aurait été plus intéressant de souligner, c'est que le rôle, qui est une dimension esthétique, détermine la confusion entre le genre sexuel et la valeur morale ou politique.

son toucher⁹. Il est revenu avec les poignards ensanglantés des gardes morts, Lady Macbeth veut aller les porter sur les corps des gardes pour les salir et les tacher de sang, ils n'en seront que plus visiblement coupables du régicide dont on les accusera. On frappe lourdement à la porte. S'amènent à la suite les uns des autres : Macduff et Lennox, deux nobles, qui devaient accompagner le roi, puis Macbeth, qui n'est pas censé avoir vu le corps du roi, mais qui avouera plus tard avoir tué ses deux gardes, éveillant ainsi un soupçon sur son rôle véritable ; suivent Lady Macbeth, qui jouera de sa faiblesse de femme, Banquo, étonné comme tous ses précédesseurs, enfin paraîtront Donalbain et Malcolm, les deux fils du roi. L'aéropage complet de tous ceux qui peuvent prétendre à un titre ou à un autre à la succession de Duncan.

La question est rapidement résolue : les deux fils de Duncan, Donalbain et Malcolm, qui ne sentent pas à l'aise en ces lieux (« il y a des poignards dans les sourires des hommes »), décident de retourner, pour s'y cacher, chacun dans son royaume, l'un en Angleterre, l'autre en Irlande. Ce départ précipité fait retomber sur eux le soupçon de leur pleine responsabilité dans le meurtre de leur père : ils auraient suborné les deux gardes qui l'auraient commis. Conséquence ultime pour les deux derniers nobles de cette scène, Macduff et son fils Ross : « La souveraineté retombera sur Macbeth » (11, IV, 30), lequel est déjà parti pour Scone, ce lieu en Écosse où les rois étaient couronnés, et cela même si, dans la pièce, ce ne sera d'aucune conséquence : on n'entendra, en effet, jamais parler d'un couronnement, alors qu'avec Malcolm, à la toute fin, les invitations seront lancées. Macduff décide de retourner chez lui, son fils ira rejoindre Macbeth. Trois mises à l'écart, une proximité.

PRÉCIPITATION

Le trône est fragile et son occupation malaisée. Sa conquête a été rendue possible par deux meurtres, celui de Duncan tout d'abord, l'ancien titulaire, celui de Banquo, ensuite, auquel les sorcières avaient promis, sans qu'il ne soit jamais roi lui-même, d'engendrer une succession de rois. D'où, pour l'interprétation de la pièce, la compréhension du sens de l'action, une double conséquence : les sorcières participent au sens de l'action, détournant *contre* Macbeth la compréhension qu'il avait donnée de leurs énigmes ; l'erreur, ensuite, des trois meurtriers qui, après avoir éteint malencontreusement leur torche, ont permis la fuite du jeune Fléance, le fils de Banquo. La brèche qui permettra l'ouverture d'une succession de futurs rois est déjà ouverte.

9. Il convient de remarquer, pour caractériser en quelque sorte l'époque, que toutes les métaphores utilisées ici par Shakespeare et mises dans la bouche de Macbeth se retrouveront sous la plume du Descartes des *Méditations* : séparation complète des informations fournies par les cinq sens, évocation possible de la folie au cœur même de cet acte que la pensée est, pour la reconnaissance duquel Descartes utilisera la notion neutre de rhétorique « *res* » — littéralement ce dont on parle, l'objet de la discussion, etc. —, confusion totale dont se nourrit le doute et, devant l'impossibilité de s'entendre sur ce qu'est le morceau de cire dont l'être n'est pas donné dans l'acte de sa perception, intervention d'une « *decisio mentis* », équivalent strict du « poignard de l'esprit » (*dagger of the mind*) dont parlera Macbeth. La stabilité du perçu se voit garantie en quelque sorte par la déclaration et l'énonciation de son être, et c'est aussi l'affirmation de la folie possible.

Le trône est également fragile en ceci d'abord qu'autour de Macbeth, mais à distance, les deux fils du roi Duncan, Malcolm et Donalbain, se sont mis à l'abri pour aller fourbir leurs armes. De même, Macduff apprendra bientôt la mort de tous les siens, femme, enfants et serviteurs, mort ordonnée par Macbeth qui le considérait comme un traître. La mort du jeune fils est particulièrement horrible, violente et tendre tout à la fois, puisque l'enfant voulait apprendre de sa mère la signification du mot « traître ». Il l'apprendra à ses dépens bien entendu, et trop tard pour en tirer une leçon. Tous ces exclus, littéralement mis hors circuit, feront retour accompagnés d'armées, dont celle très importante du vieux Siward, et ce sera pour procéder au massacre et à l'élimination de Macbeth et des siens, dont la femme déjà considérée comme folle, s'était suicidée. Macbeth refusera de « jouer le fou romain et de mourir sur sa propre épée », et, apprenant de la bouche de Macduff qu'il « fut arraché du sein de sa mère avant terme », donc qu'il n'est pas né, comme tout le monde, du sein d'une femme, il entamera découragé son dernier combat avec Macduff. Il a reconnu le caractère équivoque de l'énigme — que jamais plus l'on ne croie ces mots « qui se jouent de nous en un double sens : qui tient élevé le mot de la promesse à notre oreille et le brise à notre espoir » —. On devine que Macduff a peu de peine à le tuer et à le décapiter : littéralement le cœur n'y est plus. Macduff apportera sa tête au bout d'une pique pour mieux saluer la royauté de Malcolm que tous applaudissent. Tout ce qu'avait entrepris Macbeth s'est retourné contre lui, l'Écosse vient de renouer avec une monarchie légitime et reconnue dans ce théâtre qu'*est* l'existence, ce qu'avait découvert Macbeth dans son brouillard désormais parfaitement conquis :

La vie n'est qu'une ombre errante, qu'un pauvre acteur
qui son heure durant se pavane et s'agite,
et puis qu'on n'entend plus : c'est une histoire
racontée par un idiot, remplie de bruits et de fureurs,
qui ne signifie rien (V, 5, 25) ¹⁰.

10. Le texte vient du premier folio de 1623, donc sept ans après la mort de Shakespeare, et figure entre *Jules César* et *Hamlet*. Il aurait été imprimé d'après une copie de souffleur (à cause des nombreuses indications scéniques).