



HAL
open science

**“ Qui est là ? ” enquête sur l’identification et l’identité
des personnages anonymes dans le théâtre de William
Shakespeare**

Oriane Littardi

► **To cite this version:**

Oriane Littardi. “ Qui est là ? ” enquête sur l’identification et l’identité des personnages anonymes dans le théâtre de William Shakespeare. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Sorbonne Paris Cité, 2019. Français. NNT : 2019USPCA005 . tel-02166127

HAL Id: tel-02166127

<https://theses.hal.science/tel-02166127v1>

Submitted on 26 Jun 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.

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 267 : École doctorale Arts & Médias
EA 3959 - IRET : Institut de Recherche en Études Théâtrales

Thèse de doctorat en Études Théâtrales

Oriane LITTARDI

« QUI EST LÀ ? »

*Enquête sur l'identification et l'identité des personnages anonymes
dans le théâtre de William Shakespeare*

Thèse dirigée par Mme le Professeur Catherine TREILHOU-BALAUDÉ

Soutenue le 25 janvier 2019

Jury :

M. Yan BRAILOWSKY (Maître de conférences HDR à l'Université Paris Nanterre - Paris 10)

M. le Professeur Gilles DECLERCQ (Université Sorbonne-Nouvelle - Paris 3)

M^{me} le Professeur Marielle SILHOUETTE (Université Paris Nanterre - Paris 10)

M^{me} le Professeur Catherine TREILHOU-BALAUDÉ (Université Sorbonne-Nouvelle - Paris 3)

M^{me} le Professeur Nathalie VIENNE-GUERRIN (Université Paul-Valéry - Montpellier 3)

« QUI EST LÀ ? »

*Enquête sur l'identification et l'identité des personnages anonymes
dans le théâtre de William Shakespeare.*

Résumé

Dans les pièces de William Shakespeare, les personnages sont souvent désignés par un nom commun, qui peut indiquer leur statut social (« Le Gentilhomme »), leur métier (« Le Jardinier »), leur origine géographique (« L'Égyptien ») ou encore leurs liens relationnels (« Le Père »). Ces désignations anonymes, c'est-à-dire qui n'attribuent pas de nom propre aux personnages, montrent que Shakespeare favorise une inscription de ces rôles dans une société hiérarchisée et étendue, à l'image du public qui assiste aux spectacles, lui-même composé d'un large spectre social. L'étude de leur identité formelle, à partir de tous les signes identificatoires qui permettent la fabrique des personnages — didascalies, costumes, accessoires, corps et parole —, confirme une conception des personnages anonymes ancrée dans l'identité sociale, au détriment de leur identité personnelle. La généricité du personnage anonyme lui permet alors le plus souvent de se mettre au service des héros nommés ou du groupe social auquel il appartient, suivant le principe de *self-effacement*, « effacement de soi », pour reprendre les termes de Molly Mahood et de Florence Yoon. Toutefois, le mouvement poétique de Shakespeare le conduit parfois à développer ces rôles qui semblent au premier abord mineurs, en travaillant une tension entre fonctionnalisation et individualisation. Leur rapport à l'altérité leur confère alors une identité interactive, socialement et théâtralement, qui façonne leur raison d'être sur la scène de théâtre. D'un anonymat générique, les personnages peuvent alors s'élever vers la sphère de l'universalité.

Mots clés : *anonymat, études théâtrales, identification, identité, individualité, personnage anonyme, société, William Shakespeare.*

“WHO’S THERE?”

A Study of the Identification and the Identity of Anonymous Characters in William Shakespeare’s Plays.

Abstract

In William Shakespeare’s plays, characters are often called by common nouns, which can indicate social status (“Gentleman”), occupation (“Gardener”), geographic origin (“Egyptian”) or relationship (“Father”). This anonymous way of naming, which does not assign personal names to the characters, shows that Shakespeare stresses these parts’ affiliation to a ranked and extensive society, mirroring the audience attending the performance, which itself forms a large social spectrum. The study of their identification, based on all the signs which shape the characters — speech headings, costume, props, body, speech —, reasserts a conception of anonymous characters which highlights their social identity to the detriment of their personal identity. Thus, the genericity of the anonymous characters mainly allow them to support named heroes or their social group, according to the self-effacement principle, as Molly Mahood and Florence Yoon define it. However, Shakespeare’s poetical process leads him to develop parts, that may seem minor at first, by working the tension between their function and their individuality. Their relation to otherness gives them an interactive identity, socially and theatrically, which shapes their *raison d’être*. From generical anonymity, characters can thus rise up to the realm of universality.

Keywords: *anonymity, anonymous character, identification, identity, individuality, society, theatrical studies, William Shakespeare.*

Remerciements

Je remercie tout d'abord chaleureusement ma directrice de recherche, Madame le Professeur Catherine Treilhou-Balaudé, pour son soutien infaillible tout au long de mon master, puis de ce doctorat. Nos échanges ont été pour moi l'occasion de partager mes idées et mes inquiétudes et j'en ressortais toujours plus motivée. Ses relectures et ses conseils ont été précieux afin de pouvoir améliorer mon travail, affiner mes analyses au fur et à mesure que ma recherche progressait. Je la remercie plus particulièrement de m'avoir proposé de collaborer avec elle et la directrice de la Théâtrothèque Gaston Baty, Madame Céline Hersant, pour l'écriture d'un numéro spécial de la revue *Registres* afin de promouvoir les Études Théâtrales. Je suis effectivement très attachée à ce département de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et à son histoire, car il m'a aidée à me construire depuis mes dix-sept ans.

Ma gratitude va également à Monsieur le Professeur Gilles Declercq qui m'a permis de partager mon travail avec le Centre de Recherche sur la Théorie et l'Histoire du Théâtre. Ces rencontres me donnaient la possibilité de confronter mon travail à d'autres chercheurs. Je le remercie également de m'avoir suggéré une traduction élégante pour l'expression anglaise *speech headings*, « en-têtes oratoires ».

Ma reconnaissance s'adresse plus globalement à l'ensemble du département des Études Théâtrales de la Sorbonne-Nouvelle qui m'a fait confiance non seulement pour mener à bien ce projet, mais également pour enseigner auprès des étudiants de l'Université Paris 3. Cette expérience a été particulièrement enrichissante pour moi, car le métier de professeur m'a toujours captivée par son double mouvement intellectuel et physique : porter la voix, varier les tonalités, être bien dans son corps, bien ancré dans le sol pour développer sa présence physique. Un professeur, ce n'est pas qu'un intellect, c'est aussi un corps physique en spectacle. Il a été inestimable et inespéré pour moi de suivre les traces des Professeurs Martine de Rougemont, Catherine Treilhou-Balaudé, Gilles Declercq, Daniel Lemahieu, Jean-Pierre Ryngaert et tous ceux qui m'ont tant appris durant mon parcours universitaire.

Je tiens à remercier sincèrement Yan Brailowsky de m'avoir fait participer aux événements organisés par la Société Française Shakespeare, notamment lors du 450ème anniversaire de sa naissance en 2014, ce qui m'a permis d'avoir un point d'ancrage en dehors des études théâtrales, ainsi que des échanges passionnants avec les plus grands spécialistes shakespeariens du monde entier.

Je remercie également Madame le Professeur Nathalie Vienne-Guerrin qui m'a donné des conseils éclairés et éclairants lors des Doctorales de la Société Française Shakespeare organisées par Madame le Professeur Pascale Drouet et Wael Ellouz à l'Université de Poitiers, que je remercie également, tout comme leurs collègues les Professeurs Sarah Hatchuel et Catherine Lisak.

Ma reconnaissance va bien sûr spécialement à Madame le Professeur Marielle Silhouette pour avoir accepté de lire cette thèse et de participer au jury de soutenance.

Enfin, je remercie mes amis et toute ma famille de m'avoir soutenue tout au long de ce parcours qui a pu sembler parfois infini. Merci en particulier à Cécilia Laurin, pour son humour

d'abord, mais plus généralement pour son amitié dans les moments difficiles de remise en question comme dans les moments heureux où tout semblait enfin se mettre en place. Merci à elle d'avoir relu chacun de mes mots, m'en proposer d'autres lorsque c'était nécessaire ou les applaudir quand j'en avais besoin. Sans elle, ce doctorat n'aurait pas été envisagé, c'est elle qui m'a donné la confiance nécessaire. Nos discussions avec notre ami et collègue, Sélim Ammouche, sur les obstacles rencontrés pendant la thèse et sur le monde ont été des moments de respirations dans ce marathon universitaire.

Je remercie par-dessus tout mon compagnon Hervé Rindzunski, pour son affection bien sûr, mais surtout pour tout son travail informatique, la présentation de la thèse, la conception des tableaux et des annexes, pour avoir trouvé des solutions afin de compter chaque mot prononcé par mes personnages anonymes. Rien de tout cela n'aurait été possible s'il n'avait partagé avec moi tout son savoir-faire et sa connaissance des outils informatiques.

Ma gratitude va également vers mon père, qui m'a envoyé des messages régulièrement pour me dire qu'il voyait de l'anonymat et du Shakespeare partout, donnant ainsi un relief universel à mes préoccupations personnelles, et surtout je lui suis infiniment reconnaissante d'avoir relu l'intégralité de ma thèse et d'avoir fait preuve d'une connaissance pointue en matière de grammaire française. Ma reconnaissance va également vers ma mère qui, en plus de son soutien indéfectible, m'a inlassablement invitée et accompagnée au théâtre pour voir toutes les mises en scène de Shakespeare. Je remercie également Marion Mercier pour son amitié, sa cuisine, pour toutes nos conversations où nous refaisons le monde, pour notre duo comique où nous jouons la lutte des classes tels deux *Clowns* shakespeariens dans le cimetière d'Elseur. Un dernier mais non moindre merci à ma grand-mère, pour laquelle j'ai la plus grande admiration, infatigable féministe qui a lutté autrefois pour mes droits et ceux de toutes les femmes, pour que je puisse faire cette thèse aujourd'hui.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE	8
1. Shakespeare ou la multiplicité du « je ».....	8
2. Le personnage : entre fonction et individualité.....	14
3. Pouvoir du nom et ignominie	19
4. Traditions de nomination et nomination dans la fiction.....	27
5. Le personnage anonyme : identification et identité.....	33
PREMIÈRE PARTIE : IDENTIFIER, S'IDENTIFIER.....	43
CHAPITRE 1. L'IDENTIFICATION PAR LES DIDASCALIES.....	46
1.1. Les <i>speech headings</i> : variations et variété.....	46
1.2. Les catégories de désignations : convention et intention.....	54
1.3. Désignations sociales et dramatiques : le <i>Clown</i> , le <i>Messageur</i> et le <i>Serviteur</i>	62
1.4. Désignations singulières et plurielles : l'individu et le groupe.....	74
CHAPITRE 2. L'IDENTIFICATION VISUELLE.....	82
2.1. Les signes visuels : un double mouvement d'identification	82
2.2. Costume et déguisement : identification ostentatoire et mobilité identitaire.....	89
2.3. Singularité et uniformité du costume	99
2.4. La fonction caractéristique de l'accessoire	106
2.5. De la fonction de l'accessoire au personnage-accessoire	117
CHAPITRE 3. L'IDENTIFICATION CORPORELLE	136
3.1. Le corps et l'expression corporelle : extériorité et intériorité.....	136
3.2. Le corps comme objet social.....	142
3.3. Les signes corporels individuels	151
3.4. Le corps anonyme : une entité universelle.....	163
CHAPITRE 4. L'IDENTIFICATION PAR LA PAROLE	176
4.1. Le double statut de la parole : corporalité et spiritualité.....	176
4.2. Titres et autres adresses génériques : matérialiser le réseau interpersonnages	183
4.3. Désignations sociales et dramatiques : identifier le rôle du personnage.....	196
4.4. L'adresse injurieuse : identification et déformation	210
4.5. La parole : signe verbal d'identification	222
4.6. « Le “je” des autres » : parole individualisée et parole groupée.....	249
DEUXIÈME PARTIE : IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ.....	270
CHAPITRE 5. L'IDENTITÉ D'AUTRUI	273
5.1. Le nomenclateur : la fonction identificatoire du personnage anonyme.....	273
5.2. Erreur de nomination, échec d'identification.....	290
5.3. La fabrique des personnages nommés : refléter l'identité d'autrui.....	311
5.4. Les contrepoints : construire une altérité contrastée.....	335
5.5. Sphère publique et sphère privée	348

CHAPITRE 6. L'IDENTITÉ DU MÉDIATEUR	370
6.1. Le rôle du médiateur : organiser l'espace interpersonnages	370
6.2. L'ordonnateur anonyme : identité et jugement	384
6.3. Le corps anonyme comme porte-parole : désindividualisation et incarnation	411
6.4. De l'émetteur au récepteur : neutralité et fiabilité du médiateur	434
6.5. Le prophète : une parole divine dans un corps humain.....	459
CHAPITRE 7. L'IDENTITÉ COLLECTIVE	500
7.1. Les agents du pouvoir : obéissance et rébellion.....	500
7.2. Le peuple : individualisation et généralisation	518
7.3. Théâtre du monde et monde du théâtre : être et paraître en société.....	541
7.4. « We were born to die » : mourir dans l'anonymat	559
CONCLUSION.....	589
1. L'identification hiérarchisée des êtres.....	589
2. Allocentrisme du « je » anonyme.....	593
3. Nommer <i>le</i> personnage, nommer <i>des</i> personnages	596
BIBLIOGRAPHIE	604
ANNEXES.....	622
ANNEXE 1. TABLEAU DES PIÈCES	623
1.1. Les Tragédies	625
1.2. Les Histoires	673
1.3. Les Comédies	699
ANNEXE 2. ILLUSTRATIONS	745
2.1. Table des Illustrations	745
ANNEXE 3. LISTE DES PERSONNAGES ANONYMES	761
TABLE DES MATIÈRES	779
INDEX DES PIÈCES.....	784

INTRODUCTION GÉNÉRALE

1. Shakespeare ou la multiplicité du « je »

En 1863, Charles Cowden Clarke s'interroge, dans son ouvrage *Shakespeare-Characters*, sur une nouvelle façon d'aborder « le génie de Shakespeare » :

When I first proposed to myself the undertaking of a Course of Lectures upon the Genius of Shakespeare, my first feeling was, that I could scarcely hope to originate any new theory upon the *principal* characters in his dramas; for they have been subjected to and have passed the ordeal of the most acute critical intellects of the most civilised nations of the world during more than a century past; and therefore for a while I suspended my intention¹.

Plus d'un siècle et demi plus tard, ce sentiment, que toute l'œuvre de Shakespeare a déjà été passée en revue, par les esprits savants les plus acérés du monde entier, est nécessairement d'autant plus fort. Cependant, ce serait négliger l'inépuisable richesse de l'œuvre de Shakespeare que de cesser d'en faire l'étude. Au demeurant, Clarke contourne rapidement le problème de l'originalité de son propos, en se dirigeant vers les personnages secondaires — « chiefly those subordinate » (littéralement : « principalement ces subordonnés ») — négligés par la critique selon lui, à l'époque où il écrit ce livre. Il entend alors démontrer que ces personnages, trop souvent considérés comme subsidiaires, ont en réalité une place importante dans la création de la fiction. À son sens, la construction dramatique, telle que la pratique Shakespeare, peut être comparée à un mouvement harmonique qui se joue d'une simultanéité de deux mouvements mélodiques. Les personnages secondaires seraient donc des contrepoints, par rapport aux personnages principaux, qui viendraient enrichir l'effet dramatique général des pièces. Clarke se confronte à des opinions radicales, qui considèrent avec mépris les rôles subalternes, comme celui du Palefrenier² dans *Richard II* : « Stevens calls this scene “a silly one!” From what has transpired of Steven's moral and social character, we may accurately conclude that he possessed just so little feeling and good taste as to make such a comment »³. Il réhabilite ainsi, avec une passion et un engagement non-dissimulés, un personnage qui

¹ Charles Cowden Clarke, *Shakespeare-Characters, Chiefly Those Subordinate*, London, Elibron Classics, 2005 [1863], p. 3.

² Précisons que j'écris les désignations des personnages anonymes avec une majuscule, alors qu'il s'agit de noms communs, en raison de l'usage, d'une part, et pour différencier le personnage de la fonction, d'autre part (par exemple, le personnage du Messager ou la fonction de messenger d'un personnage qui n'est pas nécessairement désigné par cette fonction). Cependant, on notera l'ironie du sort : en mettant une majuscule, je donne à leurs désignations une valeur de nom propre, par une sorte d'antonomase, alors que tout mon propos réside dans le fait qu'ils ne sont pas désignés par un nom propre mais par des noms communs.

³ Charles Cowden Clarke, *Shakespeare-Characters, Chiefly Those Subordinate*, London, Elibron Classics, 2005 [1863], p. 383.

participe de la force émotionnelle de cette tragédie. Aujourd'hui, bien qu'évoluant dans les zones périphériques d'une œuvre (du point de vue de la structure dramatique, de la présence scénique, du nombre de répliques, de la mémoire culturelle, etc.), la dimension capitale des interventions des personnages secondaires dans les pièces de Shakespeare n'est, de manière générale, plus un sujet de débat, et de nombreuses études ont succédé à celle de Clarke.

Plus récemment, Molly Mahood s'est intéressée à des personnages encore moins notables de l'œuvre de Shakespeare, qui parfois ne prononcent qu'un seul mot dans toute la pièce ou qui sont de simples figurants. La terminologie qu'elle emploie est d'ailleurs représentative de l'approche originale de sa recherche. Quand Clarke emploie encore le terme de « character » (« personnage ») — ou d'autres, comme Dennis Preston, dans son article « The Minor Characters in *Twelfth Night* », daté de 1970 — Molly Mahood utilise l'expression « bit parts », qui signifie « rôles minimes »⁴. Cette expression a l'avantage de souligner l'apparition très brève de ces personnages et elle insiste, d'ailleurs, sur la distinction entre un rôle « mineur » et un rôle véritablement « minime ». Le terme de « rôle », quant à lui, permet de ramener Shakespeare plus concrètement dans le champ de la pratique théâtrale, en insistant sur le lien entre le personnage et sa représentation scénique. Les critères retenus par Molly Mahood, pour pouvoir qualifier un personnage de principal ou de secondaire (au sens large du terme), sont les suivants : nombre de mots prononcés, nombre d'apparitions, statut social, degré de marginalité par rapport à l'action principale, ainsi que la façon dont le personnage est désigné qui détermine souvent son degré d'individualisation. Ce dernier critère est celui qui retiendra plus particulièrement mon attention dans cette étude. On peut en effet noter que la plupart des personnages secondaires demeurent anonymes dans les pièces de Shakespeare : sur les quelques huit cents rôles étudiés par Molly Mahood (nombre approximatif qui comprend les rôles de figurants), seulement un quart d'entre eux environ disposent d'un nom propre. Shakespeare leur préfère une désignation qui met en valeur leur fonction, leur statut social ou parfois leur provenance. Parallèlement, force est de constater qu'aucun héros shakespearien n'est anonyme, à l'exception peut-être de la Princesse de France dans *Peines d'amours perdues*, qui est la seule parmi le groupe des amoureux à ne pas avoir de prénom ; mais il faut préciser qu'elle ne monopolise pas le dialogue à la façon d'un Hamlet. Toujours est-il qu'aucune règle complètement satisfaisante ne peut être appliquée en ce qui concerne la dénomination des personnages dans l'œuvre théâtrale de Shakespeare : l'anonymat, s'il concerne très largement des rôles mineurs, se situe parfois au carrefour de différents types de personnages. Certains, qui

⁴ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992].

sont pourtant au cœur de l'action pendant une grande partie de la pièce, comme le Fou dans *Le Roi Lear*, ne seront jamais nommés, tandis qu'un Matthew Gough, dans *2 Henry VI*, n'aura pas le temps de prononcer un mot avant d'être tué. Il me semble donc intéressant d'explorer la piste de l'anonymat chez les personnages de Shakespeare et de tenter d'en comprendre les modalités et les enjeux. En effet, si des ouvrages — tels ceux cités précédemment — ont analysé ces types de rôles à travers une perspective qui les inscrivaient dans leur aspect secondaire ou fonctionnel — tel que l'ouvrage de Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*⁵, qui étudie spécifiquement la fonction de serviteur, que les rôles soient nommés ou non —, aucune étude n'a encore choisi de prendre de façon systématique le point de vue de l'anonymat, qui pose d'emblée la question de leur identification et de leur identité : « Qui est là ? », demandent sans cesse les personnages dans les pièces de Shakespeare. Je souhaite donc répondre à cette question en me demandant, d'une part, quels éléments identificatoires suppléent l'absence de nom et, d'autre part, quelles sont les conséquences de l'anonymat sur la construction de l'identité du personnage.

Tout d'abord, il faut préciser qu'il est impossible de compter précisément le nombre de rôles anonymes que William Shakespeare a créés et mis en œuvre sur la scène. Certains rôles de messagers ou de serviteurs peuvent avoir été conçus comme étant identiques d'une scène à l'autre, sans qu'il y ait de traces d'identification manifeste du personnage. À titre d'exemple, comment savoir si le Gentilhomme qui annonce à Lear que ses chevaux sont prêts à l'acte I, scène 5, est le même que celui qui l'informe au sujet de Cornouailles et de sa fille Régane à l'acte II, scène 2 ? De plus, les textes dont nous disposons ne sont malheureusement pas toujours d'une fiabilité indiscutable, les noms des locuteurs rarement uniformes tout au long d'une pièce et des erreurs dans l'attribution des répliques ont pu être constatées par les éditeurs. Line Cottagnies, dans son article consacré au « Personnage shakespearien : du texte à la scène », explique, à ce sujet, les difficultés textuelles que l'on peut rencontrer :

La notion de « personnage » dans le théâtre de Shakespeare ne va pas de soi : en effet, on a affaire à un texte largement imparfait — à bien des égards archaïque, parfois même corrompu —, qui nécessite un nombre d'interventions éditoriales plus ou moins important afin de pouvoir être lu aujourd'hui. Le personnage, en théorie, se définit d'abord par tout l'appareil textuel ou « paratexte » qui existe autour du texte des dialogues (et les truffe, dans le cas, limite, des didascalies) : son nom, s'il en porte un, par contraste avec les personnages définis d'emblée par leur fonction sociale et qui portent un nom générique (comme « Bouffon », « Serviteur », *etc.*) peut apparaître dans le titre de la pièce et / ou dans le résumé (ou dispositif publicitaire) qui figure parfois sur la page de titre. Ce nom est mentionné dans le « *Dramatis Personae* » (liste des personnages), qui précise parfois son

⁵ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005.

identité sociale. Le personnage est aussi nommé dans les attributions de répliques (« speech headings ») ; son apparence et son comportement sont décrits de manière plus ou moins détaillée au cours de la pièce dans les didascalies. En outre, il existe dans et par les répliques des autres personnages, en tant que sujet de l'énoncé ou interlocuteur dans le processus d'énonciation. Pour finir, il est aussi défini comme sujet de l'énonciation, à travers ses propres répliques. Or chacun de ces éléments pose problème, dans un texte troué de lacunes et d'incertitudes⁶.

Line Cottegnies montre bien ici que la définition même de « personnage » devient floue, lorsque le texte ne peut être établi avec certitude, et que des problèmes peuvent intervenir à tous les niveaux textuels : la liste des personnages, les didascalies fonctionnelles et le dialogue. Ces incertitudes sont d'autant plus problématiques lorsqu'on se confronte aux rôles anonymes, qui ne bénéficient que de très peu d'indications et qui sont donc souvent difficiles à distinguer les uns des autres, notamment lorsque leur fonction sociale intervient très fréquemment dans les pièces (les Messagers, les Serviteurs). Aujourd'hui, il revient évidemment au metteur en scène de prendre des décisions, de choisir ou non de fusionner certains personnages et de distribuer les répliques en fonction du nombre d'acteurs. Impossible de savoir avec certitude comment Shakespeare avait finalement réparti les rôles entre les différents comédiens de sa troupe. Cependant, s'il faut donner une estimation chiffrée, nous pouvons considérer que l'on trouve, sur l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Shakespeare, autour de cinq cents personnages anonymes parlants. Pour les répertorier, j'ai créé cinq cent soixante-dix-neuf entrées dans mon tableau⁷ et j'ai compté cent trente-deux façons différentes de les désigner, et plus encore, si l'on ajoute à cela la variété des qualificatifs qui précisent l'ordre d'apparition, la provenance du personnage, son âge ou sa relation avec un autre rôle de la pièce. À ce titre, on peut estimer que Shakespeare ne pouvait pas tous les considérer avec la même attention et il serait facile de dire que, parmi tous les rôles qu'il a inventés, il portait le moins d'intérêt à ceux qu'il n'a pas pris la peine de nommer. Cependant, cette règle n'en est pas une, ou du moins, n'est pas absolue, comme je chercherai à le démontrer tout au long de cette étude.

Dans son ouvrage *Shakespeare, le poète au théâtre*, Michael Edwards analyse une partie de l'œuvre théâtrale de Shakespeare ainsi que ses sonnets, afin de mettre en évidence le lien entre les deux aspects de son travail, celui de poète et celui de dramaturge. Il retient l'idée qu'à

⁶ Line Cottegnies, « Le Personnage shakespearien du texte à la scène : l'ombre du prince Hamlet », in *Le Personnage*, Anne Bouvier Cavoret [dir.], Paris, Éditions Ophrys, 2004, p. 129.

⁷ Ce nombre ne reflète pas nécessairement le nombre réel de personnages anonymes, étant donné qu'il est impossible de déterminer avec certitude ceux qui interviennent à plusieurs reprises et ceux qui n'interviennent qu'une seule fois. J'ai opéré certaines fusions lorsqu'elles semblaient cohérentes, ou au contraire, créé plusieurs entrées pour des personnages qui sont peut-être un seul et même rôle. Ces choix sont explicités en annexe pour chaque pièce.

travers le théâtre, le travail du poète s'est ouvert à la multiplicité des points de vue et que Shakespeare développe l'« âme » de chacun de ses personnages, jusqu'aux rôles les plus mineurs :

Le théâtre peut être aussi l'occasion pour le poète de renoncer au lyrisme du moi et de s'aventurer dans le *je* des autres, de chercher, en s'obligeant à voir la réalité avec les yeux de toute une assemblée de personnages, une vérité *transpersonnelle*. Shakespeare saisit à pleines mains ce don inestimable du théâtre, en entrant dans la conscience des personnages secondaires et même entièrement subalternes et passagers, afin, me semble-t-il, d'écouter le chœur dissonant des voix humaines, de donner libre cours à la complication de toute vérité, de croyance et d'action, et de transformer notre perception du monde à partir de l'être et de la vision d'autrui. C'est merveilleux un personnage. Et en s'intéressant aux siens, en voulant se trouver en leur âme, dans une multiplicité de *je* avec leurs façons d'habiter les mondes jumeaux de l'esprit et du corps, le poète en Shakespeare se passionne surtout pour leur être⁸.

Si Michael Edwards semble persuadé que Shakespeare se passionnait pour l'« être » de chacun de ses personnages, nous savons que cette opinion n'a pas toujours été partagée, aussi bien du point de vue théorique — à travers les ouvrages critiques — que du point de vue pratique — l'histoire de la mise en scène révélant que nombre de personnages secondaires ont été coupés lors de représentations scéniques. Pourtant, une étude comme celle de Molly Mahood démontre que le processus créateur de Shakespeare le conduit souvent à développer des personnages secondaires — voire même tertiaires — au fur et à mesure de son écriture : « The fluidity of Shakespeare's writing method means that sometimes a character grows and blossoms under his pen until he or she becomes much more prominent than at first intended »⁹. Cette constatation, d'un véritable mouvement poétique qui guiderait l'écriture de Shakespeare, rejoint celle de Michael Edwards, et tous deux considèrent ce mouvement comme étant directement responsable de la richesse de ses personnages secondaires. De plus, on peut supposer que cette richesse pouvait encore être alimentée par les performances des acteurs qui leur donnaient un corps et une voix, le temps de la représentation scénique. Si le champ des études shakespeariennes a pu regagner de l'intérêt pour ces personnages mineurs, la mise en scène ne les réintègre pas toujours, pour des raisons économiques, esthétiques ou usuelles. La profusion de rôles minimes implique généralement la présence sur la scène d'un grand nombre d'acteurs, ce qui pose par exemple la question du « doubling » — pour reprendre le terme employé par Molly Mahood, littéralement le « dédoublement » d'un acteur qui joue plusieurs rôles. En effet, à l'ère élisabéthaine, les acteurs se « dédoublaient » régulièrement pour limiter leur nombre : « Doubling [...] was the accepted practice of Elizabethan companies, and examples abound in

⁸ Michael Edwards, *Shakespeare, le poète au théâtre*, Paris, Fayard, 2009, p. 9-10.

⁹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 7.

dramatic records of actors playing four, five, or more roles in a single play »¹⁰. Et si cette pratique disparaît parfois au profit de coupures, Molly Mahood explique que le « doubling » a pu être proposé par les spécialistes de Shakespeare afin de redonner de l'importance aux rôles subalternes : « Today, when theatre programmes flaunt the versatility of those who play small supporting roles, critics have begun to explore the potentialities of doubling as a dramatic technique »¹¹. La fusion entre un rôle nommé et un rôle anonyme ne serait alors pas uniquement pensée dans un but économique ; il s'agirait de signifier intentionnellement au spectateur qu'il est en présence du même acteur, afin de provoquer des émotions et de mettre en valeur une certaine interprétation de la pièce. Molly Mahood explore les différentes options choisies par les metteurs en scène, suggérées par les critiques, ou fait parfois appel à sa propre imagination, afin de démontrer que le jeu de scène d'un acteur peut apporter une grande importance à des rôles qui ont peu de dialogue. Certains personnages anonymes sont d'ailleurs considérés de nos jours, par les praticiens du théâtre, comme étant des rôles phares, et il ne viendrait plus à l'idée d'un grand metteur en scène contemporain de couper les rôles du Portier dans *Macbeth* ou du Palefrenier dans *Richard II*.

Malgré tout, Molly Mahood se confronte à la possible indifférence de Shakespeare pour certains de ses personnages mineurs et cette impression est encore renforcée lorsqu'il s'agit de rôles qui ne sont pas nommés. Plus fantoches encore, les personnages anonymes de classe sociale inférieure, qui ne suscitent clairement pas la même attention que les héros issus de la noblesse et dont les noms résonnent avec une puissance évocatrice. Certains n'ont même pas l'opportunité d'utiliser la première personne du singulier pour s'exprimer : ce « je », dont Michael Edwards parle, est parfois inexistant. Cependant, nous constatons que la variété des personnages anonymes, dans le théâtre de Shakespeare, est tout aussi considérable que leur quantité. Ils appartiennent à tout type de classe sociale, et si certains peuvent être considérés comme de petits rôles, d'autres sont des personnages majeurs dans l'univers fictionnel. Au demeurant, quand Michael Edwards affirme que le théâtre permet au poète de multiplier les *je*, il montre également que Shakespeare a écrit ses pièces en amplifiant, presque à l'extrême, cette diversité — ce que nous pouvons observer notamment à travers l'étude de l'anonymat. C'est d'ailleurs par l'exemple d'un personnage anonyme, le Premier Meurtrier de *Macbeth*, que Michael Edwards débute son premier chapitre. À la suite de ces deux critiques shakespeariens — Michael Edwards et Molly Mahood —, qui ont respectivement inspiré et guidé cette étude,

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

je m'interrogerai sur la façon dont Shakespeare développe l'*être* de ces personnages anonymes, sachant que, bien que le nom ne constitue pas l'*être* d'une personne, il semble qu'il n'en demeure pas moins une partie importante de son identité.

2. Le personnage : entre fonction et individualité

Nous avons constaté, à la suite de Line Cottegnies, que la notion de « personnage » dans le théâtre de Shakespeare n'est pas évidente, en raison notamment des failles des textes qui nous ont été transmis. De plus, l'utilisation du terme « personnage » peut sembler problématique lorsqu'il s'agit de parler, pour la grande majorité d'entre eux, de rôles qui n'interviennent que brièvement dans une pièce et qui semblent, à première vue du moins, ne présenter aucune intériorité. En effet, la notion de personnage, de nos jours, semble être rattachée à l'idée qu'un contenu avec une psychologie développée doit nécessairement résider au sein de cette forme spectaculaire. Il faut donc préciser que j'emploierai ce terme ici dans son acception la plus large, selon l'idée très aristotélicienne que le personnage est avant tout une fonction au service de l'action dramatique. Par conséquent, afin de mieux définir cette notion, nous nous intéresserons dans un premier temps aux principales composantes du personnage, tel qu'il était conçu dans l'Antiquité grecque.

Dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached commence par aborder cette notion suivant une approche transversale, et rappelle que dans l'Antiquité grecque, aucun substantif n'est choisi pour définir la notion de personnage. Aristote utilise donc, dans sa *Poétique*, des verbes, sous la forme de participes présents, pour parler du personnage. À la suite de Robert Abirached, nous pouvons constater que le terme *prattontes* (« actants ») « revient à ne point distinguer entre le rôle et sa mise en jeu »¹². Cette absence de distinction entre l'acteur et le personnage, ainsi que l'utilisation d'un verbe d'action pour les définir, mettent en valeur une pratique théâtrale qui s'ancre dans l'aspect actuel du spectacle. Dans cette perspective, il ne semble pas nécessaire d'avoir recours à un terme qui séparerait le corps en scène de l'être imaginé et écrit par le poète. Joseph Danan, dans sa présentation d'un dossier consacré aux « Mutations de l'action », constate également cette absence de distinction :

Nous avons eu tendance à oublier que chez les Grecs, l'acte théâtral, ce que nous appellerions aujourd'hui « performance », primait peut-être sur le drame, et que, dans le théâtre grec, le même mot, *prattontes* (littéralement : « êtres en action »), pouvait être

¹² Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994 [Grasset, 1978], p. 10.

amené à désigner ceux que l'on n'appelait pas encore personnages, censés agir dans la fiction, et les acteurs, agissant sur la scène¹³.

Deux aspects peuvent donc être soulignés à travers cette utilisation de l'expression « êtres en action ». Tout d'abord, cela permet de rappeler que, pour Aristote, le *caractère* est relégué au second plan et n'arrive qu'après la fable dans son énumération des caractéristiques de la tragédie. Parler d'« êtres en action », c'est donc bien souligner que le personnage est avant tout un vecteur de l'action, une fonction au service de la fable. Puis, Joseph Danan attire notre attention sur l'idée de « performance », terme d'origine anglo-saxonne, qui offre l'avantage de mettre l'accent sur « l'activité spectaculaire et concrète d'un artiste de la scène »¹⁴, pour reprendre la définition qu'en donne Anne Ubersfeld, dans son ouvrage *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*. L'idée du corps de l'acteur en action est donc bien indissociable de la notion de personnage. Pour souligner encore cette importance de l'action, on peut constater également une façon binaire de nommer les personnages chez les poètes grecs : soit en reprenant les grands noms de la mythologie ou de l'histoire — qui portent en eux une fable constituée d'actions —, soit en les désignant anonymement par leur métier — ce qui a pour conséquence de mettre en valeur les actions du quotidien qui les détermineraient. Quoi qu'il arrive, c'est bien l'action qui est au centre de la conception des personnages chez les dramaturges grecs et cela transparaît à travers leur dénomination : Œdipe ou Médée sont des noms qui évoquent immédiatement une histoire particulière, tandis que le Précepteur ou la Nourrice sont des appellations qui accentuent la fonction générale du personnage au détriment de son identité personnelle. Florence Yoon, qui a conduit une étude sur l'utilisation des personnages anonymes dans la tragédie grecque, constate cependant qu'il existe une différence significative entre ces deux types de personnages :

Anonymous characters, however, are not recorded by mythological and historical tradition, so that the tragedian does not routinely inherit them as he does the heroes. Instead, nameless characters in tragedy are almost always invented by the poet who is unrestricted in this by conventional precedents of either action or characterization¹⁵.

Elle souligne ainsi que les personnages nommés sont presque toujours prédéterminés par la tradition mythologique ou historique, même si le dramaturge choisit de faire une interprétation qui va à l'encontre de cette tradition ; tandis que les personnages anonymes sont

¹³ Joseph Danan, « Mutations de l'action. Présentation », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 9.

¹⁴ Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 64.

¹⁵ Florence Yoon, *The Use of Anonymous Characters in Greek Tragedy : The Shaping of Heroes*, Boston, Brill, 2012, p. 3.

systématiquement et entièrement, une invention de l'auteur¹⁶. Selon Florence Yoon, le personnage anonyme serait donc le biais par lequel le dramaturge trouverait toute sa liberté de création et d'interprétation personnelle des mythes, sans pour autant détourner l'attention du spectateur de l'action principale. En effet, elle explique que leurs interventions, si elles relèvent exclusivement de la création du poète, n'existent que pour construire une vision personnelle et originale des héros mythiques. L'utilisation du terme anglais « *shaping* », dans le titre de son ouvrage, est intéressant par rapport à l'idée que l'on se fait de la fabrique d'un personnage : il s'agit de lui donner une forme, que le spectateur appréhende, en premier lieu, de l'extérieur. Les « êtres en action » sont effectivement tous présents sur la scène pour s'exposer au regard des spectateurs, qu'ils soient nommés ou non, et ce dispositif est l'essence même de la théâtralité. Mais le personnage anonyme, dans la tragédie grecque, contribue à la construction d'un regard porté sur le héros plutôt que sur lui-même ; il incite le spectateur à regarder le héros à travers ce que Florence Yoon appelle *self-effacement*, « un effacement de soi-même »¹⁷. Il dispose pourtant du même appareil que le héros, à savoir le masque placé sur le visage. Le masque, d'après Paulette Ghiron-Bistagne, est « l'instrument d'une relation qui s'établit par l'échange des regards »¹⁸. En effet, le masque se dit *prosopon* en grec, dont la racine *opsis* (« vision ») met en évidence l'aspect ostensible ; le *prosopon* est « ce qui est contre la face du sujet, ce qu'il donne à voir »¹⁹. Dès lors que le personnage anonyme est représenté par un acteur masqué, il y a une volonté de créer une interaction optique avec le spectateur, bien qu'il dévie finalement cet « échange des regards » en s'effaçant derrière le héros. De plus, le terme *prosopon* possède une pluralité sémantique qui attire encore une fois l'attention sur le siège du regard : il peut désigner aussi bien le masque, le personnage de théâtre, la personne, et le visage — où les yeux élisent domicile. Le masque est donc paradoxal dans sa volonté de focaliser le regard du spectateur sur le visage de l'acteur, tout en le dissimulant. Dans cette perspective, on peut envisager que le personnage anonyme se joue de cette ambivalence du masque pour construire un regard sur lui-même défléchi. Finalement, le masque met en valeur la partie du corps qui est la plus susceptible de créer l'interaction avec autrui. Michel Bernard explique, en effet, que le visage possède plusieurs atouts : « celui de l'impérialisme de la vision ou de la

¹⁶ Florence Yoon nuance ce propos, en expliquant que certains personnages nommés pourraient être une invention du dramaturge grec, mais sans qu'on puisse avoir la même certitude que dans les cas d'anonymes. Elle explique également que certains critiques proposent d'identifier des personnages anonymes à des personnages nommés dans la tradition mythologique. Mais elle considère que ces identifications sont problématiques.

¹⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹⁸ Paulette Ghiron-Bistagne, « Le masque grec », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 1071.

¹⁹ *Ibid.*

prééminence du regard » et « celui [...] de son pouvoir d'émission vocale et verbale, c'est-à-dire de production et expression sonore et d'énonciation signifiante »²⁰. Le visage de l'homme est donc à la fois le siège du regard et le siège de la parole, qui est émise à travers la bouche, exprimant sa nature d'animal parlant doué de *logos*.

Comme la présence du masque le suggère, la construction du personnage passe également par cet élément essentiel de la dramaturgie qu'est la parole. Lucie Thévenet rappelle à ce propos, dans son ouvrage, *Le Personnage : du mythe au théâtre*, que « la désignation de *prattontes* peut renvoyer au personnage épique comme au personnage théâtral, en tant qu'être fictionnel, être agissant dans la fiction », et se propose donc de rechercher la caractéristique propre au personnage de théâtre dans sa parole :

[...] peut-être faudrait-il chercher la spécificité du personnage théâtral dans la désignation de *parlant*, et définir les personnages comme des [...] *legontes*, des *parlants*, sans passer par la médiation narrative propre à l'épopée, puisqu'ils font entendre directement la voix du personnage représenté²¹.

Tout en ayant un statut de vecteur de l'action, le personnage parle, il s'exprime, notamment à travers l'utilisation de la première personne du singulier — ce « je », qui met en valeur un point de vue personnel. Platon distingue d'ailleurs, au livre III de *La République*, le régime de la parole narratrice à la troisième personne (« le poète parle en son nom ») de la parole imitative à la première personne (« il [le poète] parle sous le nom d'un autre »²²). Il existe donc une tension au sein de la notion de personnage, qui, conjointement à la fonction qu'il exerce au sein de la fable, « donn[e] l'illusion de son existence »²³ — pour reprendre la formule de Lucie Thévenet — à travers l'expression d'un « je ». Le regard du spectateur n'est donc pas seulement dirigé vers sa forme extérieure : la parole du personnage laisse entrevoir quelque chose qui n'est pas palpable, caché derrière ou dans le masque, lui-même objet de tension entre ostentation et dissimulation. Le masque est à la fois un objet d'apparence qui vient sculpter une forme figée sur le visage de l'acteur et un objet transcendé par une présence intangible qui a un pouvoir d'expression. De même, le personnage se situe au carrefour entre la forme inanimée et le « je » agissant. Cependant, si l'on considère cette dimension mystique du masque — comme le

²⁰ Michel Bernard, « Masque », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 1069.

²¹ Lucie Thévenet, *Le Personnage : du mythe au théâtre, la question de l'identité dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 12.

²² Platon, *La République*, Robert Baccou [trad.], Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 144-145.

²³ Lucie Thévenet, *Le Personnage : du mythe au théâtre, la question de l'identité dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 12.

suggère l'étymologie de ce terme, du latin *masca* signifiant « sorcière », « force malicieuse, rusée, qui peut s'emparer d'autrui, le posséder »²⁴ —, on peut se demander avec quelle force la présence étrangère d'un « je » anonyme peut se surimposer à l'acteur, dans la mesure où le masque n'a pas de nom propre qui lui est associé. Par ailleurs, le « je » n'est pas seulement une façon de rendre perceptible une certaine intériorité du personnage ; il est également l'empreinte d'une individualité qui se démarque de la communauté à laquelle il est rattaché, à travers l'énonciation d'une parole qui lui appartient et qui est singulière. L'individualité est ce qui constitue l'individu, du latin *individus*, « indivisible », dans lequel on retrouve le verbe *dividere*, « diviser »²⁵. L'individualité est donc une caractéristique qui permet à un personnage de se concevoir en tant qu'unité indépendante, et qui ne peut être divisée sans être anéantie. On peut alors se demander, si la parole d'un anonyme peut exprimer un « je » individuel, dans la mesure où il doit essentiellement refléter ou construire l'identité du héros. Le personnage anonyme ne semble attirer l'attention ni sur sa propre extériorité, ni sur sa propre intériorité. Son « je » est peut-être alors un « il » masqué, qui crée une convergence des regards en direction du héros. De la même façon, le chœur — anonyme également — utilise la première personne du singulier pour s'exprimer. Cependant, les enjeux sont très différents : le « je » du chœur représente l'harmonie qui règne au sein de cette entité et il a la valeur d'un « nous » cohésif. En revanche, le personnage anonyme, bien qu'il soit représentatif d'un groupe, de par sa désignation générique, se présente toujours sous une forme individuelle, et non collective. Son « je » n'est donc ni celui d'un narrateur — car il s'agit bien d'un personnage théâtral en action —, ni un « nous » qui représenterait le groupe auquel il appartient ; il est un « je » qui se projette en direction d'un autre « je ». Mais il est important de souligner, qu'au-delà de la question de la parole, dans laquelle Lucie Thévenet recherchait la spécificité du personnage théâtral, c'est la relation triangulaire dans laquelle il s'inscrit qui le démarque du personnage strictement littéraire. En effet, Robert Abirached explique que, dans un roman, une relation duelle s'installe entre le personnage et le lecteur, tandis que le théâtre enjoint la présence d'un médiateur qui opère entre le personnage et le spectateur, à savoir l'acteur : « le théâtre se définit par la relation triangulaire qu'il met en œuvre entre le personnage, l'acteur et le spectateur »²⁶. En ce sens, aussi inconsistant que puisse nous paraître un personnage de théâtre à la lecture, il ne faut pas négliger la présence physique de l'acteur en scène. C'est pourquoi Lucie Thévenet — qui

²⁴ Michel Bernard, « Masque », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 1069.

²⁵ Article « Deviser », in *Dictionnaire d'étymologie du français*, Paris, Le Robert, 2015.

²⁶ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994 [Grasset, 1978], p. 8.

cherche à reconstituer « la carte d'identité » des héros de la tragédie grecque — constate qu'« une donnée [est] absente au théâtre : il manque le signalement », et ajoute que « le portrait en tant que tel n'a pas lieu d'exister, puisque le personnage se tient devant nous, en chair et en os »²⁷. Nous pourrions donc nous interroger sur cette matérialité du corps de l'acteur qui vient se surimposer au personnage et essayer de déterminer s'il offre des éléments de réponse quant à l'identité des anonymes. Le paradoxe d'une identité générique, sous une forme individuelle, trouvera peut-être des réponses dans le corps de l'acteur, qui soumet son unicité au personnage.

3. Pouvoir du nom et ignominie

La notion d'anonymat nécessite une approche définitionnelle en creux, car il s'agit littéralement d'une absence de nom : du grec *anônumos*, « sans nom ». Cependant, cette absence est plutôt de l'ordre de la perception subjective lorsqu'on parle d'une personne : l'anonymat souligne alors une absence de connaissance, l'impossibilité d'attribuer un nom, mais ne signifie pas pour autant une absence objective et absolue de tout nom. En effet, à la suite de Lucie Thévenet, nous pouvons affirmer que « Personne n'est anonyme [...], et personne ne s'affranchit du lien créé par le nom entre parents (le père surtout) et enfant »²⁸. Elle cite, à ce propos, un passage de l'*Odyssee* où Alkinoos tient les propos suivants à Ulysse :

Il n'est personne au monde, de méchante condition, ni bien sûr de noble origine, qui n'ait reçu absolument aucun nom, dès le moment de sa naissance. Les parents en imposent un à tous les enfants qu'ils mettent au monde. (*Odyssee*, VIII, v. 552-554, traduction L. Bardollet)²⁹.

Si tout le monde reçoit un nom à la naissance, on peut considérer que l'anonymat est avant tout une question de point de vue : dire de quelqu'un qu'il est anonyme, c'est affirmer son ignorance quant au nom de la personne, et non pas penser que la personne n'a pas de nom. Il faut donc préciser que, lorsque je parle de personnages anonymes, je privilégie d'abord le point de vue de l'auteur, qui ne leur a pas donné de nom, mais surtout du spectateur qui ne pourra donc jamais le connaître. Les personnages, répertoriés pour cette étude, sont donc anonymes pour le spectateur principalement, et pas nécessairement pour les autres personnages en scène. Si un personnage nommé ne cherche pas à identifier le personnage anonyme sur la scène, c'est soit qu'il en connaît déjà le nom, soit qu'il n'a pas la nécessité de le connaître.

²⁷ Lucie Thévenet, *Le Personnage : du mythe au théâtre, la question de l'identité dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 14.

²⁸ *Ibid.*, p. 50.

²⁹ *Ibid.*

Jane Bliss, qui s'intéresse au genre du roman de chevalerie médiéval, s'interroge sur l'anonymat de certains personnages : « Anonymity is a blank or silence where a name ought to be, necessarily expressed by a noun (noun-phrase, pronoun) as a place-holder. But it does not signal no-importance except in the case of very minor characters »³⁰. Jane Bliss définit ici l'anonymat comme étant un « blanc » ou un « silence », ce qui ancre la question du nom propre dans une problématique de la parole. Sa définition est alors intéressante dans le cadre théâtral, car ce que je définissais comme une absence de nom devient également une absence de parole. Cependant, on notera qu'elle considère l'anonymat des personnages mineurs comme étant la marque de leur inconsistance dans la narration, bien qu'elle nuance ensuite son propos : « Total anonymity in minor characters is clearly less significant than in major characters, although if nearly everybody is named one does wonder about those who are not »³¹. Ainsi, la signification de l'anonymat dépend du réseau nominatif de l'ensemble des personnages. Par ailleurs, elle précise également que l'absence de nom propre n'a pas de portée significative quand il est remplacé par un nom commun : « As usual, the point at issue is what the text means by Name. Characters can be adequately identified by noun or noun-phrase, and then the lack of an individual, personal, proper name is not important »³². Le nom commun qui désigne un personnage, d'après Jane Bliss, a presque valeur de nom propre dans les romans de chevalerie du Moyen Âge et ne pose donc pas véritablement la question de l'anonymat comme chez les personnages principaux, car en ce qui concerne ces derniers, l'anonymat peut être significatif : « Sometimes it indicates universality or exemplarity; sometimes it is a form of incognito, or disguise, and thus self-confident; sometimes it is a mark of special power »³³. Le degré d'importance accordé à l'absence de nom propre dépend donc du réseau des personnages, de l'action, ainsi que du rôle du personnage : « in romance we are unlikely to find an Everyman-type hero, and a nameless character with a walk-on part does not pack much mystery-punch unless s/he is specially marked »³⁴. La question de l'absence de nom propre nécessite alors qu'on s'interroge également sur ce réseau nominatif et que l'on recherche les différentes formes d'anonymat dans les pièces de Shakespeare. Il faudra également porter un intérêt à toute scène d'identification — même si elle tourne à l'absence de reconnaissance — afin d'en comprendre les mécanismes et de déterminer la place du nom propre dans le processus identificatoire. S'intéresser aux problématiques du nom de manière plus générale, dans leur lien avec la

³⁰ Jane Bliss, *Naming & Namelessness in Medieval Romance*, Woodbridge, DS Brewer, 2008, p. 51.

³¹ *Ibid.*, p. 53.

³² *Ibid.*, p. 51.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

question de l'identité, permettra, dans un premier temps, de mieux situer la question de l'anonymat.

Nous avons d'ores et déjà émis l'hypothèse que le nom propre — sans qu'il puisse constituer à lui seul l'identité — agissait comme un élément nécessaire à la construction identitaire. Tout d'abord, il faut préciser que j'utiliserai ici le terme d'identité dans sa dimension existentielle principalement : avoir une identité, c'est d'abord exister, avec la même idée d'unité que pour l'individualité. En d'autres termes, et pour reprendre la première définition qu'en donne Stéphane Ferret, l'identité, c'est « exister en tant qu'un et le même »³⁵. Si nous disposons actuellement d'études consacrées à l'anonymat chez des auteurs de l'Antiquité ou du Moyen Âge, citées précédemment, aucune étude n'a encore analysé les personnages anonymes de Shakespeare, en s'interrogeant spécifiquement sur les raisons pour lesquelles ils n'ont pas de nom propre³⁶. En revanche, les études qui portent sur le problème de l'identité et sur la question du nom propre sont très nombreuses et apportent peut-être certains éléments de réponse. Je propose donc de commencer par faire un état de l'art qui étudie ces problématiques dans l'œuvre de Shakespeare.

Laurie Maguire, dans son ouvrage, *Shakespeare's Names*, commence par enquêter sur l'action de nommer les choses et les personnes dans la culture biblique, en rappelant qu'Adam a été désigné pour donner un nom à tous les êtres vivants. En prenant appui sur la nouvelle d'Ursula Le Guin, *She Unnames Them* — « in which an unnamed Eve (the “she” of the title) unnames the animals »³⁷ — Maguire prend le temps de différencier le nom commun du nom propre. En effet, elle constate que les animaux sont désignés par des noms génériques qui signalent leur appartenance à une espèce, tandis que le nom d'Adam est personnel et met en valeur son individualité. Cette réflexion nous renvoie donc à la différence, déjà constatée précédemment, entre le personnage nommé et le personnage anonyme : le personnage nommé voit sa particularité soulignée, tandis que le personnage anonyme est désigné de façon générique et s'inscrit dans une catégorie, un groupe. Nonobstant, que le nom soit commun ou propre, l'une des premières questions qui se posent — dans toute étude qui s'intéresse à la nomination —

³⁵ Stéphane Ferret, *L'Identité*, Paris, Flammarion, 1998, p. 11.

³⁶ Dorothy E. Litt s'intéresse à l'absence de nom propre chez Shakespeare et ses contemporains dans un chapitre intitulé « Namelessness in English Renaissance Drama », dans son ouvrage *Names in English Literature*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2001. Cependant, elle donne une définition de l'anonymat beaucoup plus large en s'intéressant aux personnages qui n'ont pas de prénoms (« given name »), comme Lady Macbeth. Elle ne s'intéresse alors que très peu aux personnages mineurs de Shakespeare, mais elle prend en compte certains rôles qui font partie de notre corpus, tels que le Fou de Lear ou encore le Page de Falstaff.

³⁷ Laurie Maguire, *Shakespeare's Names*, Oxford University Press, 2007, p. 1.

s'attache à démêler le rapport qui existe entre l'objet et son nom. De nombreux critiques ont d'ailleurs analysé ce lien à la lumière des fameuses paroles de Juliette — « Qu'y a-t-il dans un nom ? » (« What's in a name? », II, 1, 85³⁸) — qui affirme qu'une rose, si elle ne s'appelait pas ainsi, aurait la même odeur. Mais la question implicite, à laquelle Juliette souhaiterait répondre, est de savoir si Roméo peut toujours être lui-même sans son nom. Après lui avoir demandé de renoncer à son nom, qui fait obstacle à leur amour, Juliette ne peut pourtant pas s'empêcher de le prononcer. Elle répète le prénom de Roméo douze fois dans cette scène et cinq fois son nom de famille, Montaigu, cherchant à se les approprier : une vocalisation, une mise en bouche qui fait ressortir l'aspect concret du nom propre et qui lui donne une consistance qu'elle ne souhaitait pourtant pas précédemment. Alliés à l'énumération des parties du corps de Roméo, les discours de Juliette donnent finalement — et paradoxalement — une matérialité au nom propre et il semble qu'elle soit incapable de le dissocier de l'être qu'il représente. Son exercice de manducation³⁹ — si j'ose la formule — du prénom de Roméo peut être rapproché des interrogations de Laurie Maguire sur les noms propres :

Le Guin then raises the question of whether these names are, like the animals' generic names, merely "useful to others", or whether they "fit very well": in other words, whether personal names, like nouns, are *ad placitum* (arbitrary and conventional) or *ex congruo* (motivated and mimetic).

The terms are Bacon's but the questions and categories go back as far as Plato's *Cratylus*, "the earliest extant attempt to discuss the origin of language" (H. N. Fowler in Plato, *Cratylus* 4). *Cratylus* argues for essentialist nomination, asserting that "[n]ames have by nature a truth"; they are an integral part of our identity [...] For his interlocutor Hermogenes, however, "there is no name given to anything by nature: all is convention and habit of the users" (Plato, *Cratylus* 391a-b, 384d). These binary positions dominate the twenty-two centuries of language philosophy since Plato, for the question of onomastics, as Plato well knew, cannot be separated from the larger issue of language⁴⁰.

Le discours de Juliette fait effectivement écho à ce débat qui a cours depuis l'Antiquité, et qui est rappelé ici par Maguire. Elle l'explique à l'aide des termes de Francis Bacon, dans un premier temps, puis de Platon, dans un deuxième temps, mais l'idée reste la même : le mot et le nom propre peuvent aussi bien être considérés comme arbitraires que comme étant

³⁸ Toutes les citations de Shakespeare, leurs traductions en français, et la numérotation des actes, scènes et vers, proviennent des éditions de la Pléiade : William Shakespeare, *Œuvres Complètes*, Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet [dir.], Paris, Gallimard, 2002, 2008, 2013, 2016.

³⁹ Ann Lecercle relève d'ailleurs une réplique d'Angelo, dans *Mesure pour mesure*, qui pourrait caractériser la façon dont Juliette répète le nom de Roméo : « Dieu dans ma bouche, / Comme si je ne faisais que mastiquer son nom » (« Heaven in my mouth, / As if I did but only chew his name », Angelo, II, 4, 4-5). Ann Lecercle relie cette pratique du « name-chewing », littéralement « mastication du nom », au style d'écriture du poète : « Which tends to prove Deleuze's point, that what distinguishes a great writer from a good is the ability to make language stammer, *bégayer*: in Shakespearean parlance, to chew names ». Ann Lecercle, « Interpretation and "logique du sens": the Problem Plays' problematizing of language », in *La Langue de Shakespeare*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°31, 2014, p. 163.

⁴⁰ Laurie Maguire, *Shakespeare's Names*, Oxford University Press, 2007, p. 2.

intimement liés à la chose ou la personne qu'ils sont censés désigner. La querelle des universaux du Moyen Âge, à laquelle Shakespeare semble faire allusion à travers son personnage de Juliette, oppose également ces deux catégories : les nominalistes — qui pensent que le nom est dissocié de la chose qu'il représente — et les réalistes — qui estiment que la réalité de la chose est associée à son nom. Maguire, qui considère le nom propre comme une subdivision du langage de manière générale, écrit donc son ouvrage dans la perspective d'éclaircir l'importance des noms chez Shakespeare, aussi bien que le lien entre le langage et la matérialité des choses. On pourra donc s'interroger, dans cette même perspective, sur le rapport du personnage anonyme au langage et se demander si son anonymat lui confère un statut particulier dans sa prise de parole. Cette problématique engendre donc deux principales questions sur le personnage anonyme. Tout d'abord, si l'on considère que le nom propre représente la matérialité de l'être, le sujet anonyme peut-il dépasser la nature conceptuelle d'une essence ? Puis, quel rapport peut avoir le personnage anonyme au langage, dans la mesure où lui-même ne dispose pas d'un mot, qui lui serait propre, pour le représenter ?

Laurie Maguire, par ailleurs, n'est pas la seule à avoir étudié le lien entre le mot et la chose dans l'œuvre de Shakespeare. Cette problématique a déjà été abordée par Marjorie Garber, mais dans une perspective très différente. Il s'agit pour Garber de s'arrêter sur les stades de la vie qui mènent à un changement profond de l'identité et d'étudier les rites de passage qui conduisent à ce changement, comme par exemple le passage de l'enfance à l'âge adulte, le mariage, la paternité ou maternité, etc. Elle constate que la problématique du nom s'intègre dans ces rites de passage qui permettent de transformer l'individu, et que, chez Shakespeare, le lien entre le mot et la chose est un « idéal perdu » :

One assumption which lies behind the quest for a name is that of a natural reciprocity between the name and the thing—a concept that is often expressed in the tag phrase *nomen-omen*. The name is thought to embody the qualities of its bearer, and becomes a sort of talisman. In Shakespeare this kind of name magic usually represents a lost ideal, an earlier and simpler world in which one-to-one correspondences between names and things existed, and in which, therefore, the name did not have to be sought or earned⁴¹.

Marjorie Garber parle ici d'une « réciprocité naturelle entre le nom et la chose », tout en faisant appel à une expression latine — *nomen-omen* (notamment employée par Plaute dans *Le Perse*) — qui signifie que le nom a valeur de présage. Marvin Spevack considère d'ailleurs que Shakespeare attache une importance particulière à la signification des noms propres : « The

⁴¹ Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 57.

sententious “nomen est omen” was exploited by Shakespeare. He was obsessed with names »⁴². Dans cette perspective, le destin des personnages serait donc prédéterminé par leur nom. On retrouve alors l’idée de Florence Yoon qui considère que le personnage anonyme serait vecteur de liberté pour le dramaturge, non plus en raison de l’absence d’une mythologie préexistante, mais en raison de l’absence d’un carcan nominal. C’est également ce que souligne Marvin Spevack quand il affirme que le nom propre restreint la liberté : « For names, like systems, limit and restrict »⁴³. Cependant, Marjorie Garber constate que, chez Shakespeare, cette correspondance idéale nécessite de la part des héros une quête qui se déroule généralement selon un mouvement commun à tous : possession d’un nom personnel ; perte de ce nom ; acquisition d’un nouveau nom ou nom retrouvé. Ce que nous apprend Garber ici, c’est que les personnages principaux nommés traversent tous une phase d’anonymat temporaire, durant laquelle ils chercheront à retrouver le lien perdu entre leur être et un nom, qu’il soit le même qu’au début de la quête ou qu’il soit un nom acquis au cours de la quête. Elle développe pour cela de nombreux exemples, comme celui d’Edgar dans *Le Roi Lear*, qui change d’identité à plusieurs reprises avant de redevenir Edgar, fils de Gloucester ; de Bolingbroke dans *Richard II*, qui cherche à acquérir le nom royal d’Henry IV ; ou encore de Caius Martius qui devient Coriolan, suite à sa victoire contre les Volsques dans la cité de Corioles. Mais pour revenir sur l’exemple de *Roméo et Juliette*, qui a une valeur canonique, nous pouvons retranscrire les propos de Marjorie Garber au sujet de la quête de Roméo. Elle explique, qu’à un certain point de vue, il est encore un enfant au début de la pièce, qui idolâtre une jeune fille distante, Rosaline ; mais au contact de Juliette, il va se transformer. Alors que Juliette s’interroge sur la valeur du nom, Roméo accepte d’y renoncer, et se rebaptise « Amour » face à celle qu’il aime :

When Romeo doffs his name, declaring in the balcony scene “Henceforth I never will be Romeo,” he transforms himself. The doffing of the name is a rite of passage, which symbolizes his transition from the clan of the Montagues and the bands of joking youths to the role of Juliet’s lover, soon to be her husband⁴⁴.

Marjorie Garber met donc en valeur ici une identité qui, d’une part, se construit dans son lien avec une autre identité et, d’autre part, qui relève d’un choix de la part de l’individu. Roméo renonce à la fois au nom qui lui a été donné quand il était enfant (Roméo) et au nom qui lui a été transmis par son père (Montaigu). Il se défait donc à la fois de son lien de parenté et de son enfance, afin de créer un nouveau lien avec sa future femme. Malheureusement — et ce

⁴² Marvin Spevack, « Beyond individualism: Name and Namelessness in Shakespeare », in *Huntington Library Quarterly*, University of Pennsylvania Press, vol. 56, n°4, Autumn 1993, p. 386.

⁴³ *Ibid.*, p. 393.

⁴⁴ Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 25-26.

problème est soulevé aussi bien par Marjorie Garber que par Laurie Maguire — Roméo ne peut pas perdre son nom sans mourir. Toutes deux rappellent les propos de Roméo qui recherche la partie de son corps qui contient son nom, afin de pouvoir la « saccager » (« sack », III, 3, 105-107). La seule façon de se débarrasser de son nom serait donc de se donner la mort. Nous pourrions d'ailleurs ajouter qu'il y a une gradation de la violence exprimée par Roméo à l'égard de son nom. D'abord, dans la scène du balcon, il voudrait qu'il soit écrit sur un papier afin de pouvoir le déchirer, avant de proposer l'automutilation dans l'acte suivant. Dans les deux cas, Roméo recherche la matérialité du nom — tout comme Juliette précédemment — mais dans le but de le détruire. Néanmoins, il se trompe la première fois, lorsqu'il pense que son nom pourrait prendre une forme concrète au-delà des frontières de son corps, indépendante de sa propre matérialité. Marvin Spevack, qui considère d'abord la perte du nom propre comme une forme de liberté, constate finalement la difficulté pour les personnages de se défaire de leur carcan nominal : « The freedom thus suggested—but not worked out—may be mere escapism, an unwillingness or inability to divest oneself of oneself »⁴⁵. La perte du nom est alors une échappatoire temporaire qui souligne d'autant plus l'impossibilité de se débarrasser de soi-même, à moins de se donner la mort.

Nous pouvons donc constater que les personnages principaux nommés présentent des problèmes identitaires qui sont directement reliés à leur nom. L'hypothèse de départ, qui suggérerait que le nom propre fonctionnait comme partie constituante de l'identité, semble donc confirmée. Cependant, nous avons pu voir que le lien entre nom et identité n'est pas si évident chez Shakespeare. L'ensemble de son œuvre présente des cas variés où le nom peut à la fois agir comme un « talisman », une formule magique, une incantation — pour reprendre l'idée de Marjorie Garber — et perdre toute valeur, comme c'est le cas pour Ménénus dans *Coriolan*, lorsqu'il se présente face à des Gardes anonymes qui lui refusent l'accès à Coriolan : « La vertu de votre nom / N'est pas ici un mot de passe » (« The virtue of your name / Is not here passable », V, 2, 13-14), affirme le Premier Garde. Puis, lorsque Coriolan congédie à son tour Ménénus, les Gardes se moquent de lui :

Le Premier Garde : Eh bien, monsieur, votre nom est Ménénus ?

Le Second Garde : Vous voyez, c'est un charme d'un grand pouvoir.

First Watchman : Now, sir, is your name Menenius?

Second Watchman : 'Tis a spell, you see, of much power.

⁴⁵ Marvin Spevack, « Beyond individualism: Name and Namelessness in Shakespeare », in *Huntington Library Quarterly*, University of Pennsylvania Press, vol. 56, n°4, Autumn 1993, p. 393.

Il n'est pas anodin qu'une scène qui montre l'humiliation d'un homme à travers son nom soit d'une telle force pathétique. Marjorie Garber la décrit comme étant « at once painful and comic »⁴⁶, bien que, personnellement, la douleur m'atteigne plus que le rire. Ménénus, personnage sympathique depuis le début de la pièce, qui trouvait même grâce auprès des Citoyens en colère, est anéanti ici, en raison de l'absence de reconnaissance de son nom de la part des Volsques, ainsi que de Coriolan, celui-là même qu'il appelait son fils. Cette forme d'anonymisation est exploitée par Shakespeare afin de créer des émotions fortes et correspond peut-être davantage à une ignominie, terme d'origine latine composé du *in-* privatif et de *nomen*, au sens de « renom »⁴⁷. En effet, la perte du nom chez les personnages nommés s'associe souvent à une perte de renommée, un bannissement, un déshéritement, ou encore une déchéance de titre : leur réputation est en jeu parallèlement à leur nom. La privation du renom correspond à une remise en cause de ce que représente le nom. L'anonymisation redouble alors la perte du nom, en faisant perdre nom et re-nom au personnage. En revanche, les personnages qui sont anonymes pour le spectateur le restent jusqu'à la fin de la pièce. L'anonymat n'est pas un processus, car il n'est jamais question d'une quête du nom, et encore moins d'un effacement ou d'une perte, contrairement à l'anonymisation. L'anonymat ne semble pas être en lui-même un ressort de l'action dramatique, mais simplement une absence de donnée, peut-être justement parce que le nom ne pose pas de problème chez ce type de personnages. On note d'ailleurs rarement une volonté de masquer son identité chez les anonymes. Quoi qu'il en soit — et bien qu'ils ne disposent pas de noms propres — des noms communs les désignent, comme le souligne Dorothy E. Litt : « Namelessness is not entirely negative. Every character must be named in some way in the dramatis personae, speech prefixes, stage directions and dialogue »⁴⁸. Si l'anonyme n'est pas à la recherche d'un nom propre, on peut tout de même s'interroger sur sa volonté de faire coïncider le nom générique qui le représente et son être ; et en ce sens, nommés et anonymes pourraient se rejoindre dans une quête de correspondance entre nom et identité.

⁴⁶ Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 74.

⁴⁷ Article « Nom », in *Dictionnaire d'étymologie du français*, Paris, Le Robert, 2015.

⁴⁸ Dorothy E. Litt, « Nameless in English Renaissance Drama », in *Literary Onomastics Studies*, Brockport, State University of New York College, vol. 13, Article 4, 1986, p. 1.

4. Traditions de nomination et nomination dans la fiction

La perte du nom et l'acquisition d'un nouveau nom sont des pratiques qui s'inscrivent dans les traditions élisabéthaines et dont Shakespeare s'inspire pour écrire ses pièces. En effet, Marjorie Garber explique que la nomination n'a pas uniquement lieu lors de la naissance d'un individu :

[...] *naming* occurs shortly after birth as an act of incorporation into society, but a man's or woman's name is frequently changed, sometimes several times, as he or she matures and enters a different stage of social development. A name change may also indicate some specific achievement (e.g. in hunting or war), or signify a physiological or psychological characteristic. Examples from the Bible, from antiquity, from Arthurian legend and from popular practices of more recent times (like the "nickname" — etymologically from Middle English *ekenname*, an additional name) attest to the presence of related rituals in literate western societies, and [...] such a pattern of renaming is significantly present in Shakespeare's plays⁴⁹.

Suite à sa naissance, un individu peut donc changer de nom à plusieurs reprises au cours de son existence, afin que le nom reflète son être et son évolution sociale. Cette idée qu'une personne peut disposer de plusieurs types de nom doit être examinée de plus près, pour pouvoir déterminer ensuite les personnages qui sont véritablement anonymes. Dans les pièces de Shakespeare, on constate que les personnages peuvent posséder quatre types de nom : le prénom, qui est donné par les parents à la naissance (ou le parrain et la marraine, selon les coutumes⁵⁰) ; le nom de famille qui est transmis par les parents ; le titre qui est généralement transmis par lien filial mais qui peut parfois être acquis et qui est associé à un nom de fief, distinct du patronyme ; et le surnom, qui est acquis et qui peut symboliser une qualité, une caractéristique physique ou un fait d'armes. Shakespeare ne précise pas toujours tous les noms d'un personnage et, dans l'ensemble, la nomination shakespearienne dépend de trois facteurs : le contexte de la fiction, les sources de la pièce et la nature du conflit dans l'intrigue.

Dans les tragédies romaines, Shakespeare reprend généralement les noms historiques des personnages, qui sont composés du *tria nomina* : prénom (donné) ; nom (transmis) ; surnom

⁴⁹ Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 11.

⁵⁰ Laurie Maguire explique, dans son ouvrage *Shakespeare's Names* (Oxford University Press, 2007, p. 26), que les pratiques ne sont pas claires quant à la nomination de l'enfant dans l'Angleterre du XVI^e siècle. Certains pensent que les parents se mettaient d'accord avec le parrain et la marraine dans le choix du prénom, d'autres que les grands-parents avaient la responsabilité d'attribuer un prénom. Avec l'exemple des enfants de Shakespeare, elle constate que son fils porte le prénom du parrain et sa fille celui de la marraine. Les parents choisiraient alors indirectement le prénom de leur enfant en fonction du choix du parrain et de la marraine. Elle cite ensuite quatre exemples tirés des pièces de Shakespeare, qui laissent penser que c'est le parrain qui prénomme l'enfant ; mais ils font peut-être référence à l'aspect cérémoniel du baptême où la présence du parrain et de la marraine est primordiale.

(acquis). Ainsi Caius Martius Coriolan ou Caius Julius Caesar se forment sur la base de ces trois noms propres. On notera, cependant, que si Caius Martius acquiert son surnom par un fait d'armes pendant la durée du spectacle, Jules César, en revanche, dispose d'un surnom qui lui a été transmis, tel un nom de famille, par l'un de ces ancêtres. Néanmoins, dans les deux cas, c'est le surnom du personnage qui est le plus souvent utilisé, aussi bien dans les didascalies que dans les dialogues. Cette constatation est particulièrement vraie pour César, dont le nom patronymique « Julius » est prononcé seulement à trois reprises dans la pièce, alors que le surnom « César » est non seulement utilisé dans les didascalies, mais est, de plus, entendu environ cent quatre-vingts fois dans les dialogues. Cette domination du surnom s'explique par la volonté de souligner la place du personnage au sein de la société et l'image extérieure qu'il renvoie. En effet, le personnage est le plus souvent associé à son image publique : César représente le dictateur et Coriolan représente le héros guerrier, même s'il est le sujet d'une controverse. En revanche, dans les deux autres pièces romaines, *Antoine et Cléopâtre* et *Titus Andronicus*, les héros ne possèdent pas de surnoms : historiquement, Marc Antoine ne s'est jamais vu attribuer un *cognomen* — terme latin pour désigner le surnom ; tandis que Titus Andronicus ne s'inspire pas d'un personnage historique et Shakespeare ne donne aucun nom additionnel à ses personnages dans cette pièce. Cependant, les éditions de la Pléiade indiquent une potentielle intention de mettre en valeur, à travers la nomination de Saturninus dans ce que l'anglais appelle les *speech headings* (les noms des locuteurs qui apparaissent en tête de réplique ou en-têtes oratoires), l'idée similaire d'une représentation du personnage dans une alternance entre la sphère privée et la sphère publique : « Dans Q_I, Saturninus est tantôt désigné par son titre impérial, tantôt par son nom ; nous avons conservé ces variations car elles semblent témoigner de l'intention de s'adresser tantôt à l'empereur tantôt à l'homme privé »⁵¹. Le choix d'utiliser un certain type de nom plutôt qu'un autre ne semble pas arbitraire dans la plupart des cas et reflète une intention du dramaturge. C'est pourquoi l'analyse des termes employés dans les *speech headings*, pour désigner les personnages anonymes, sera importante.

Pour les autres genres de pièces, le contexte historique se situe le plus souvent entre le Moyen Âge et l'âge moderne — dont les traditions chrétiennes influencent la nomination —, à l'exception des pièces qui se situent dans la Grèce antique. À titre exemplaire, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Shakespeare utilise essentiellement des prénoms grecs qui évoquent la

⁵¹ Line Cottagnies et Gisèle Venet, « *Titus Andronicus*, Notes sur les personnages », in William Shakespeare, *Tragédies I, Œuvres Complètes I*, Anne Barton [Préf.], Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1321.

mythologie, comme Thésée, Égée, Hélène — bien que les artisans héritent de noms anglais dont l'étude onomastique met en évidence des caractéristiques morales ou physiques des personnages, comme Bottom (qui veut dire « fond », à savoir la partie la plus basse) ou Starveling (formé sur le participe passé *starved*, « affamé »). Dans *Troilus et Cressida*, qui met en scène la guerre de Troie, Shakespeare reprend les grands noms de la légende grecque, qui sont associés à cet épisode, comme Ulysse, Agamemnon, Pâris, et ne nomme donc pas lui-même ses personnages. Le reste des pièces — ce qui constitue la majorité d'entre elles — suivent un schéma qui peut présenter les quatre types de nom répertoriés précédemment, qu'elles soient des pièces historiques, des tragédies, des comédies, ou des tragicomédies. Dans les pièces historiques, on voit généralement la priorité accordée aux titres, tels que duc de Gloucester, duc de Buckingham, comte de Warwick, évêque de Winchester, etc., sans que ces titres puissent être considérés comme des appellations génériques, étant donné qu'un seul duc de Gloucester peut exister à une période donnée. Le roi, en revanche, est souvent appelé par son prénom, étant donné que son prénom a la même valeur que son titre. En effet, lorsque Richard II est déchu de son trône, il affirme perdre son nom et son titre dans un seul et même mouvement : « Je n'ai pas de nom, pas de titre » (« I have no name, no title », IV, 1, 253a). Le prénom de Richard — nom dont on le baptisa à sa naissance — est intrinsèquement lié à sa fonction royale et ne peut plus être en accord avec son être s'il est déchu de son statut social. Cependant, les sources des pièces et le contexte historique ne sont pas les seuls facteurs qui conditionnent la nomination shakespearienne. On peut également noter une différence entre les pièces dont le sujet principal est le conflit amoureux et celles où il est principalement question de conflits politiques et militaires. Encore une fois, les notions de sphère publique et de sphère privée affectent la façon dont Shakespeare va désigner ses personnages, et la nature du conflit en est la cause principale : si le conflit militaire est du domaine public, il paraît cohérent que les personnages s'adressent les uns les autres selon leur hiérarchie sociale et leur fonction ; en revanche, lorsqu'il s'agit d'un conflit amoureux, qui est de l'ordre de l'intime, les personnages font appel au nom propre qui fait le plus ressortir la singularité et la proximité de l'être aimé, à savoir le prénom. Juliette prononce effectivement plus souvent le prénom de Roméo que le nom de Montaigu. De manière plus générale, lorsque le prénom est utilisé, l'histoire qui est racontée est davantage personnelle et il semble que l'individualité du personnage soit exacerbée.

Cette hypothèse — qui consiste à penser que la nomination est significative par rapport à la conception du personnage — semble se confirmer lorsqu'on s'intéresse au travail des éditeurs. Chaque tome des *Œuvres Complètes* des éditions de la Pléiade présente des

avertissements quant à l'établissement du texte anglais des pièces de Shakespeare. Ils contiennent notamment des observations sur les attributions de répliques : « Autre résidu probable de pratique théâtrale archaïque (car il ne semble pas s'agir de simples inattentions de l'auteur), des attributions de répliques se font parfois sous des dénominations différentes pour un même personnage »⁵². Cette pratique est soulevée par tous les éditeurs, mais tous ne prennent pas les mêmes décisions lors de l'établissement du texte : certains pratiquent l'harmonisation des *speech headings*. Ainsi, l'éditeur peut faire le choix de sélectionner une appellation (généralement celle qui est dominante) et de l'utiliser exclusivement tout au long de la pièce. Cette méthode facilite la lecture de la pièce et a le mérite de clarifier une attribution des répliques qui n'est pas toujours évidente. Cependant, les éditeurs de la Pléiade ne sont pas déterminés à procéder à cette harmonisation systématique. Dès le premier tome des *Tragédies*, la « Note sur la présente édition » indique :

Il est vraisemblable que ces *foul papers* présentaient des passages non encore biffés bien qu'ils fissent double emploi, montraient des hésitations sur certaines attributions de réplique, ou encore ne comportaient pas le nom exact de tous les personnages censés participer à une scène : dans *Tout est bien qui finit bien*, à l'acte III, scène V, la première didascalie de la seule édition existante — celle de l'*in-folio* — annonce l'entrée de la fille de la Veuve de Florence sous le nom de Violenta, alors qu'elle s'appelle Diane dans la suite de la scène. Dans la même comédie, les attributions de réplique désignent la comtesse de Roussillon, suivant son rôle du moment, comme « la Mère », « la vieille Comtesse », ou « la vieille Dame », changements d'appellation que subit aussi Lady Capulet dans *Roméo et Juliette*, en fonction des rôles qu'elle y tient. En revanche, lorsque les didascalies retrouvées dans les versions imprimées sont très précises, indiquant en détail les positions des personnages sur le plateau, ou l'ordre exact d'entrée des messagers, dont les rôles, subalternes, sont faciles à confondre, la critique en déduit que les manuscrits utilisés avaient servi de livrets (*prompt books*) au souffleur et avaient été annotés au cours des répétitions⁵³.

Ces remarques permettent de nous indiquer que les changements de nomination, dans les *speech headings*, dans les didascalies ou dans les dialogues, ont plusieurs facteurs possibles qui dépendent, d'une part, de la nature des manuscrits et, d'autre part, de la pratique théâtrale du dramaturge. La nature des manuscrits, qui auraient servi à établir les différentes éditions des pièces (notamment les formats *in-quarto* ou le fameux *in-folio* de 1623) doit être prise en compte, car elle peut indiquer le degré d'aboutissement et d'exhaustivité du texte. Les variations pourraient effectivement être dues à une absence de révision des manuscrits des pièces, notamment lorsqu'il s'agirait de *foul papers*, des brouillons « n'ayant pas toujours subi l'épreuve de la mise en scène »⁵⁴, contrairement aux livrets des souffleurs. La fiabilité des

⁵² Gisèle Venet, « Note sur la présente édition », in William Shakespeare, *Tragédies I, Œuvres Complètes I*, Anne Barton [Préf.], Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. CLXVIII.

⁵³ *Ibid.*, p. CLIX.

⁵⁴ *Ibid.*

dénominations n'est donc pas toujours sans faille, et nous pourrions nous demander si l'absence de nom de certains personnages est systématiquement délibérée. Cependant, les éditeurs de la Pléiade choisissent souvent de maintenir « ces variations, qui dépassent de simples effets de pittoresque » et qui leur « ont semblé devoir être conservées pour la plupart »⁵⁵. Ce choix n'est pas anodin et montre qu'ils ont la conviction que la nomination a une signification qu'il faut sauvegarder, malgré les potentielles erreurs qui ont pu se glisser dans le texte et les disparates qui ne seraient pas une intention du dramaturge. Mais cette note d'édition est surtout révélatrice de la façon dont Shakespeare envisage ses personnages et des caractéristiques qu'il souligne à travers leur désignation, et Gisèle Venet en conclut que « le rôle prévaut bien souvent sur le nom »⁵⁶. Tous les éditeurs constatent d'ailleurs que la fonction sociale ou dramatique prime souvent sur le nom, ce qui inscrit le personnage shakespearien dans la conception aristotélicienne du caractère que nous avons rappelée précédemment — bien que cette pratique « archaïque » découle davantage des influences du théâtre médiéval sur le théâtre élisabéthain. En effet, les éditeurs de Robert Laffont informent également leurs lecteurs de cet aspect, notamment dans la notice de *Tout est bien qui finit bien* : « Il y a aussi une tendance à désigner des personnages par leur fonction, puis à indiquer leur nom incidemment dans le dialogue : “Clown” pour “Lavatch”, “Widow” pour Dame “Capilet” (la mère de Diane), et “Steward” pour “Reynaldo” »⁵⁷. De nombreux exemples permettent d'attester de ce mode d'appellation chez Shakespeare et les éditeurs de la Pléiade en relèvent aussi bien dans les tragédies et les histoires, que dans les comédies. Pour chaque tome, des exemples, représentatifs de cette tendance à privilégier la fonction, sont donnés, comme ici :

Outre les exemples déjà cités, signalons que, dans *Le Roi Lear*, Edmond apparaît rarement sous ce nom, mais presque toujours sous l'intitulé LE BÂTARD ; de même, dans *Timon d'Athènes*, Flavius n'est, la plupart du temps, pas désigné par son prénom, mais par sa fonction, L'INTENDANT ; dans *Roméo et Juliette*, les parents changent de nom en changeant de rôle : Capulet, dans sa colère patriarcale, ne parle plus comme CAPULET, mais comme LE PÈRE, et Lady Capulet de même devient LA MÈRE⁵⁸.

Malgré toute l'importance que les noms propres peuvent prendre dans la dramaturgie shakespearienne, nous sommes dans une conception du théâtre qui envisage la fonction dramatique comme le point central de la construction du personnage. Ainsi, l'appellation de

⁵⁵ *Ibid.*, p. CLXVIII.

⁵⁶ Gisèle Venet, « Avertissement », in William Shakespeare, *Comédies II, Œuvres Complètes VI*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. XXXIV.

⁵⁷ Gilles Monsarrat, « Introduction », in William Shakespeare, *Tragicomédies I, Œuvres Complètes*, Michel Grivelet et Gilles Monsarrat [dir.], Paris, Robert Laffont, 2002, p. 424. Les *Œuvres Complètes*, chez Robert Laffont, s'appuient, pour l'établissement du texte anglais, sur les éditions d'Oxford.

⁵⁸ Gisèle Venet, « Note sur la présente édition », in William Shakespeare, *Tragédies I, Œuvres Complètes I*, Anne Barton [Préf.], Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. CLXVIII.

« La Mère », plutôt que « Lady Capulet », montre que le rôle s'inscrit ici avant tout dans un système des personnages, sans lequel il n'aurait pas de raison d'être. Il est important pour Shakespeare de relier le personnage, à ce moment précis de la pièce, au rôle de Juliette, et de mettre en valeur l'autorité qu'il représente par rapport à la jeune fille. De même, pour l'exemple de la Comtesse de Roussillon, dans *Tout est bien qui finit bien*, les différentes désignations caractérisent toutes le personnage, mais un aspect spécifique doit être davantage souligné à tel ou tel moment de la pièce, ce qui est une indication de jeu pour l'acteur d'aujourd'hui⁵⁹. Néanmoins, bien que la fonction l'emporte souvent sur le nom dans l'écriture des pièces, il est intéressant de constater que, dans l'imaginaire collectif, le nom dominera sur la fonction, comme le suggère Gisèle Venet dans le deuxième tome des *Comédies* :

Ainsi, des bouffons aussi célèbres pour nous que Feste dans *La Nuit des rois* ou Pierre de Touche dans *Comme il vous plaira* ne sont pour ainsi dire jamais nommés comme tels. Le nom de Feste n'est cité qu'une fois dans le texte de la pièce proprement dit, celui de Pierre de Touche à trois reprises seulement. Mais surtout, ils ne sont désignés en tête de réplique ou dans les didascalies que par le titre générique de CLOWN, mot anglais qui désigne aussi bien LE BOUFFON de cour, ce qu'ils sont l'un et l'autre, que LE RUSTRE ou LE PITRE. « Pitre » est ainsi la désignation retenue pour Pompée, dont le nom apparaît à maintes reprises dans les dialogues de *Mesure pour mesure*, mais pas une seule fois dans les attributions de réplique, les didascalies ou même la liste des personnages de l'*in-folio*. Nous avons conservé ces disparates et ces désignations génériques⁶⁰.

Lorsqu'il écrit ses pièces, ce qui compte pour Shakespeare, c'est d'abord de donner une indication sur le rôle dramatique du personnage, pour que chaque acteur puisse se situer au sein de « l'espace interpersonnages »⁶¹, pour reprendre l'expression moderne mais éclairante de Michel Vinaver. Cependant, l'écriture des dialogues — qui, comme l'analysait Molly Mahood, suit chez Shakespeare un processus créateur d'une grande fluidité et qui ne s'économise pas

⁵⁹ Ce n'était probablement pas une indication de jeu pour l'acteur élisabéthain, étant donné qu'il recevait un texte uniquement composé de ses propres répliques, comme l'explique William Long : « they [the players] would have studied their lines from parts that contained no speech-heads, only cues ». (William B. Long, « Perspective on Provenance: The Context of Varying Speech-heads », in *Shakespeare's Speech-headings: Speaking the Speech in Shakespeare's Plays*, George Walton Williams [dir.], Newark, University of Delaware Press, 1997, p. 23). Cette affirmation est par ailleurs renforcée par les propos de François Laroque et de Jean-Marie Maguin : « Lui seul [le souffleur-régisseur] en effet disposait du texte intégral des pièces du répertoire, chaque acteur ne détenant que celui de ses propres répliques, introduites par les derniers mots de la réplique précédente ». (François Laroque et Jean-Marie Maguin, « Introduction », in *Théâtre élisabéthain*, tome I, Line Cottagnies, François Laroque, Jean-Marie Maguin [dir.], Paris, Gallimard, 2009, p. XXXIX).

⁶⁰ Gisèle Venet, « Avertissement », in William Shakespeare, *Comédies II, Œuvres Complètes VI*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. XXXIV. Une note de bas de page indique cependant « deux exceptions [...] pour Pierre de Touche », où son nom apparaît en tête de réplique à la place du terme générique de « Clown ».

⁶¹ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 906. Il explique que dans certaines formes d'écritures dramatiques « l'espace interpersonnages est plus prégnant, intéresse davantage que les personnages pris individuellement », alors que d'autres auteurs créent des personnages « fortement dessinés, cernés, caractérisés », qui sont « intéressants pour eux-mêmes et en eux-mêmes ». Mon étude des personnages anonymes cherchera à démontrer que Shakespeare attache autant d'importance à l'espace interpersonnages qu'au développement individuel de chacun d'entre eux, bien que les héros nommés soient davantage « dessinés ».

dans le développement de personnages même mineurs — va faire grandir l'individualité de ces différents rôles dramatiques, jusqu'au point où leurs noms resteront davantage gravés dans la mémoire des spectateurs que leurs désignations génériques.

Il n'est donc pas étonnant de retrouver autant de personnages anonymes chez Shakespeare qui soient désignés principalement par leur fonction ; mais comme cette tendance est générale — y compris pour les personnages nommés — je souhaite m'interroger sur les raisons de cet anonymat, car constater le primat de la fonction ne justifie pas complètement l'absence de nom. De même, on a pu noter que les noms sont parfois eux-mêmes représentatifs d'une fonction ou d'une caractéristique. Mais pourquoi sont-elles alors parfois masquées derrière l'apparence d'un nom propre, alors que d'autres sont affichées en tant que telles ? Ainsi le nom d'Autolycus, dans *Le Conte d'hiver*, est une façon implicite d'indiquer la fonction de voleur⁶², qu'on retrouve indiquée de manière explicite dans *Timon d'Athènes* avec l'entrée en scène des « Banditti ». Montjoy, dans *Henry V*, dispose d'un nom qui représente son statut de héraut⁶³, alors que dans *Richard II*, les hérauts sont uniquement désignés en tant que « Héraut ». Les Musiciens d'*Othello* sont des « Musiciens », tandis que dans *Roméo et Juliette*, ils héritent de noms qui décrivent leurs instruments de musique, comme Simon Catling (« Simon Boyau de chat »), qui désigne les cordes de son violon. Parallèlement à la question de l'individualisation, on pourrait donc s'interroger sur le degré de fonctionnalisation du personnage, à partir du choix de nomination. Masquer la fonction du personnage, derrière l'apparence d'un nom propre, c'est diminuer sa fonctionnalisation au profit de son individualisation.

5. Le personnage anonyme : identification et identité

La nomination, nous l'avons vu, est un élément important dans la construction dramatique du personnage. Selon le type de nom choisi par Shakespeare pour désigner son personnage — propre ou commun, prénom ou surnom, fonction sociale ou dramatique —, sa place dans l'action et sa relation à autrui peuvent évoluer. De plus, le nom est un vecteur dominant dans le processus identificatoire ; Roméo se retrouve d'ailleurs embarrassé lorsqu'il doit s'identifier auprès de Juliette sans pouvoir citer son nom : « D'un nom / Je ne sais pas

⁶² Autolycus, fils de Mercure et grand-père d'Ulysse, hérite de son père, l'art de voler et de ruser.

⁶³ D'après Molly Mahood, Montjoy n'est pas un nom personnel, mais un titre héraldique. (*Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 55).

comment te dire qui je suis » (« By a name / I know not how to tell thee who I am », II, 1, 95-96). En effet, Laurie Maguire précise dans son ouvrage, qu'à lui seul, le nom propre permet de donner plusieurs renseignements sur une personne et il est déjà en lui-même une carte d'identité, indiquant le genre, la religion, ou encore le statut social :

The early modern first name identified the bearer as human; unlike today, animals were not normally given human names [...] A first name also identified gender (androgynous names are a recent development), and it identified status. The children of peers were distinguished by two first names; gentlemen often received surnames as first names [...] William Gouge opines that contractions and diminutives such as Jack, Tom, Will, and Hal are « unseemly: servants are usually so-called ». [...] The name also identified the bearer as Christian. Gouge lists and explains « some sorts and kinds of names, as be fit, and beseeming Christians »⁶⁴.

Les traditions de nomination — qui étaient plus codifiées à l'époque que de nos jours — permettaient donc de situer socialement une personne en fonction de son nom propre, et même plus largement de la classer dans l'espèce humaine. Au demeurant, Marvin Spevack confirme lui aussi le rôle du nom propre dans la constitution d'une identité sociale : « The name is role-prescriptive and socially binding »⁶⁵. Cependant, de la même façon que le nom ne peut être considéré comme seul élément constitutif de l'identité, il n'est pas non plus le seul moyen d'identification. En effet, l'identification peut se définir comme un réseau de signes qui permettent la reconnaissance d'un objet, tandis que l'identité est l'objet même désigné par ces signes, ou — comme définie précédemment — l'existence de cet objet en tant qu'il est un et le même. Par conséquent, aussi informatif que le nom puisse être, il n'est pas le seul élément à prendre en compte et, dans cette perspective, l'anonymat peut être défini comme étant l'absence d'un signe d'identification, et non pas l'absence de *tous les* signes possibles. On peut donc se demander, d'une part, quels autres signes sont en jeu dans le processus identificatoire, notamment face à celui qui n'est pas nommé, et d'autre part, tenter de mettre en lumière l'unité et l'unicité de l'anonyme, chacune étant une question relative à l'identité d'un être.

Dans le cadre théâtral, les notions d'identification et d'identité sont en prise directe avec la question de la représentation des personnages. On pourrait d'ailleurs comprendre la construction dramatique d'un personnage comme étant l'activation d'un faisceau de signes qui convergeraient tous vers la création d'une même entité. Le processus d'identification d'un personnage serait alors enclenché par la présence de signes, qui sont mis à la disposition du

⁶⁴ Laurie Maguire, *Shakespeare's Names*, Oxford University Press, 2007, p. 29-30.

⁶⁵ Marvin Spevack, « Beyond individualism: Name and Namelessness in Shakespeare », in *Huntington Library Quarterly*, University of Pennsylvania Press, vol. 56, n°4, Autumn 1993, p. 388.

spectateur par les codes du théâtre, et qui permettent ensuite de constituer la reconnaissance de cette entité. Dans un premier temps, nous avons déterminé que la fonction était centrale dans l'identification d'un personnage chez Shakespeare. Nous pourrions même affirmer, à la suite de Colin McGinn, que la fonction du personnage est constitutive de sa personnalité. En effet, son point de vue philosophique nous permet de comprendre que le personnage est construit, dans l'œuvre de Shakespeare, dans une certaine interactivité qui correspond à la fois à l'essence même de la théâtralité et à la façon dont toute personnalité se forge :

Shakespeare regards the self as *interactive* and *theatrical*. The self is interactive in the sense that it makes little sense to ask what personality someone has independent of the social interactions in which he engages: to be generous is to be generous to *someone*, to be irascible is to be prone to anger at *other people*, and so on. Also, the personality you display is a function of the other people you are interacting with: you are one way with your children, another with your drinking friends; one way at your place of work, another at play. Personality is essentially a matter of how you interact with others—how you affect them, and how they affect you. The self is also theatrical in the sense that it is best understood in terms of the *roles* a person *plays*⁶⁶.

Dans cette perspective, la mise en valeur d'un rôle spécifique d'un personnage en fonction de ceux auxquels il s'adresse à telle ou telle scène semble d'autant plus faire sens par rapport au caractère interactif de la personnalité. Ainsi Colin McGinn fait le lien entre la dimension théâtrale de la fonction d'un personnage et la place de cette même fonction dans la construction du *self*, de soi. La fonction, en ce sens, serait donc vecteur d'identification et d'identité tout à la fois.

D'autres aspects de la dramaturgie doivent être analysés afin de comprendre le processus identificatoire dans l'œuvre de Shakespeare, ainsi que la façon dont l'identité des personnages est élaborée. Selon que l'on se place du point de vue de l'événement en lui-même, ou de la construction du texte, le théâtre peut être défini respectivement, soit comme spectacle — comme le proposent Christian Biet et Christophe Triau dans leur ouvrage commun, *Qu'est-ce que le théâtre ?*⁶⁷ — soit comme dialogue — comme le rappelle Jean-Pierre Ryngaert dans son manuel d'apprentissage de l'analyse du texte de théâtre⁶⁸. Le théâtre, en tant qu'art du spectacle (mot dérivé du verbe latin *spectare*, « regarder »), utilise des moyens d'identification qui appartiennent à la sphère du regard, tels que les costumes, le corps de l'acteur, les

⁶⁶ Colin McGinn, *Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays*, New York, Harper Perennial, 2007, p. 10-11.

⁶⁷ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 7 : « Le théâtre est d'abord un spectacle ».

⁶⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 13 : « Le théâtre est avant tout *dialogue* ».

accessoires ainsi que le décor (l'espace, dans lequel le personnage évolue, pouvant également conditionner sa représentation). Tous ces axes dramaturgiques peuvent donc être exploités afin d'appréhender les mécanismes de l'identification chez Shakespeare. Cependant, nous pourrions d'ores et déjà questionner la fiabilité de l'élément visuel dans une esthétique qui se joue des apparences. En effet, l'œuvre de Shakespeare peut être caractérisée de baroque, si l'on suit les critères définis par Jean Rousset, dans son ouvrage intitulé *La Littérature de l'âge baroque en France* :

Toute une époque, qui va approximativement de 1580 à 1670, de Montaigne au Bernin, se reconnaît à une série de thèmes qui lui sont propres : le changement, l'inconstance, le trompe-l'œil, la parure, le spectacle funèbre, la vie fugitive et le monde en instabilité ; on les voit s'incarner en deux symboles exemplaires qui semblent commander l'imagination de ce temps : Circé et le Paon, c'est-à-dire la métamorphose et l'ostentation, le mouvement et le décor⁶⁹.

L'œuvre de Shakespeare remplit toutes ces conditions, comme le confirme Gisèle Venet qui l'inscrit dans la sphère du « baroquisme », pour reprendre une expression qui lui est chère, « héritée de Marcel Raymond »⁷⁰. La thématique de la métamorphose est particulièrement problématique par rapport à la question de l'identité, car elle implique qu'un personnage pourrait ne jamais être dans une forme définitive de lui-même. Shakespeare s'attache effectivement à représenter des mondes instables dans lesquels l'identification est brouillée par des déguisements, des masques, des accessoires trompeurs, et l'identité, quant à elle, devient une notion mouvante, mobile, ce qui semble *a priori* antithétique. La célèbre phrase de Iago, dans *Othello*, exprime cette mobilité identitaire et montre un décalage possible entre l'être et le paraître du personnage : « je ne suis pas ce que je suis » (« I am not what I am », I, 1, 65). Cependant, on pourra constater que ce sont les personnages principaux nommés qui subissent généralement ces transformations, tout comme ce sont eux qui sont sujets à des changements de nom. Le personnage anonyme semble, au contraire, se constituer dans une certaine stabilité de son être, qui, de surcroît, est en accord avec son paraître. On pourrait alors rejoindre les constatations de Colin McGinn sur la construction de la personnalité, qui, dit-il, est proche de l'habillement chez Shakespeare : « Personality, accordingly, is like the clothes you wear—a function of prevailing expectations and free choices, not something like the color of your eyes

⁶⁹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954, p. 8.

⁷⁰ Gisèle Venet, « Shakespeare, maniériste et baroque ? », in *XVII-XVIII, Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°55, 2002, p. 8 : « Le terme "baroquisme" permet en effet de décrire une période assez longue qui cumule deux moments principaux: le plus central, entre les années 1580 et 1640 environ, souvent retenu comme délimitation du baroque, voit en fait la plus grande intensité des productions maniéristes et baroques en littérature et leur plus grande interpénétration, ce qui place la période de créativité de Shakespeare au cœur même de cette ère de double influence ».

or your height. So suggests the theatrical theory of the self that Shakespeare appears to endorse »⁷¹. Ainsi, mon étude entend démontrer que la plupart des personnages anonymes revêtent une personnalité en accord avec leur fonction et leur apparence, tandis que les personnages nommés endurent, dans un même mouvement, des métamorphoses identitaires qui remettent en question autant leur apparence que leur essence. Tous les vecteurs d'identification sont donc remis en cause lorsque l'identité connaît une crise. Cependant, nous pourrions nous interroger sur le rôle des anonymes dans la crise identitaire des personnages nommés, car, bien que leur anonymat ne semble pas indiquer une crise existentielle, il tend à faire ressortir les problèmes identitaires des personnages principaux. Mais, comme nous l'avons suggéré précédemment, le théâtre peut également être défini comme dialogue, ce qui fait entrer en jeu sa dimension sonore, qui fait entendre des voix, des paroles, de la musique, des bruits. Toutes ces composantes du spectacle sont également déterminantes dans la construction du personnage. Et, de la même façon que le vêtement peut être trompeur, les discours peuvent également être mensongers. Plusieurs aspects du discours de l'anonyme devront être traités : le personnage anonyme peut-il mentir ou manipuler autrui par son discours ? Sa parole est-elle en accord avec sa fonction et son apparence ? Sa parole est-elle individualisée ou est-elle uniquement représentative de sa fonction ou du groupe auquel il est rattaché ? En d'autres termes, utilise-t-il un sujet d'énonciation personnel, collectif, ou transmet-il la parole d'un autre ?

Par ailleurs, un dialogue implique une interaction entre plusieurs personnages, comme l'explique Alexander Leggatt : « Dialogue is the condition of drama, putting the actors into relationship »⁷². Le rapport social est par conséquent un élément central pour identifier les personnages, ce qui, au demeurant, a déjà été constaté à travers la nomination : rappelons que Lady Capulet devient la Mère face à Juliette, ce qui montre l'importance des liens tissés entre les différents rôles. Mais Alexander Leggatt perçoit autre chose qu'un simple moyen d'identification dans les relations sociales et familiales : « Relationship is a way of fixing identity »⁷³. Il affirme ainsi que la relation à l'autre est un point d'ancrage dans la construction de l'identité d'un personnage et c'est donc en recherchant systématiquement les mécanismes relationnels de « l'espace interpersonages » que nous pouvons à la fois déterminer le processus identificatoire et la construction identitaire des rôles chez Shakespeare. Je propose, par

⁷¹ Colin McGinn, *Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays*, New York, Harper Perennial, 2007, p. 12.

⁷² Alexander Leggatt, *Shakespeare's Tragedies, Violation and Identity*, Cambridge University Press, 2005, p. 4.

⁷³ *Ibid.*, p. 3.

conséquent, une double approche dans l'analyse du personnage anonyme chez Shakespeare : il faut déterminer, d'une part, le réseau interpersonnages et, d'autre part, le réseau intrapersonnage. En effet, nous pouvons à la fois étudier le personnage dans sa relation aux autres (réseau interpersonnages) — car comme le souligne également Colin McGinn, « Drama deals, evidently, in a number of selves engaged in some kind of interaction »⁷⁴ — et rechercher ses caractéristiques personnelles indépendamment de ses liens sociaux (réseau intrapersonnage). Colin McGinn prend d'ailleurs également en compte ce deuxième aspect du personnage :

Drama also concerns the individual self as it exists over time, changing in some ways, staying the same in others; we must be made witness to the adventures of the *same* person over time, not a succession of discrete selves—we want to know what happens to *that* person. So there is really no escaping the question of the nature of the self and its persistence over time⁷⁵.

Lors de l'analyse du réseau intrapersonnage, on se focalise donc sur son identité à travers le temps, en prenant en compte ses évolutions au fur et à mesure de la pièce ainsi que ses constantes, dans le cas, de toute évidence, où le personnage fait plus d'une apparition sur scène. Colin McGinn nous suggère en effet que son individualité ne doit pas être étudiée seulement dans son rapport aux autres, mais également dans son rapport à lui-même à travers le temps. Le personnage est donc étudié à travers toutes ses dimensions : en tant qu'être apparent et être parlant, en tant qu'être relationnel et être individuel. Nous le considérons en tant que « carte d'identité », dans sa dimension purement administrative (situation sociale, liens familiaux, provenance, etc.) et en tant qu'identité, dans sa dimension existentielle.

Les personnages qui constituent mon corpus sont tous ceux dont le nom n'apparaît ni dans les didascalies, ni dans les dialogues, sur l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Shakespeare. Afin de pouvoir tirer des conclusions sur l'utilisation du personnage anonyme chez Shakespeare, il m'a en effet paru nécessaire de proposer une étude sur la totalité des pièces qui nous sont parvenues et qui sont considérées aujourd'hui, par la majorité de la communauté scientifique, comme étant de sa main, y compris lorsqu'une collaboration est prouvée ou suspectée. Des personnages anonymes étant présents dans toutes les pièces de Shakespeare, tout genre confondu, aucune pièce ne pouvait être exclue du corpus avec une justification satisfaisante. On pourrait noter qu'ils sont moins nombreux dans les comédies, mais c'est sans doute en raison du fait que le nombre de personnages, de manière générale, est moins important,

⁷⁴ Colin McGinn, *Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays*, New York, Harper Perennial, 2007, p. 9.

⁷⁵ *Ibid.*

qu'ils soient nommés ou non. Distinguer les personnages anonymes selon le genre de la pièce dans laquelle ils apparaissent n'est donc pas nécessairement pertinent, si ce n'est qu'ils mettent en valeur des thématiques qui varient selon le sujet de la pièce. Mais la nature de leur utilisation ne s'en trouve pas changée pour autant. Ce choix, de travailler sur la totalité de l'œuvre théâtrale, me permet de présenter un répertoire exhaustif des personnages anonymes en annexe, bien que l'analyse détaillée de chacun d'entre eux puisse s'en trouver affaiblie. Cependant, le personnage anonyme étant le plus souvent membre d'un groupe, il est de toute façon plus cohérent d'analyser le système des personnages plutôt que de les étudier systématiquement au cas par cas. Seuls les plus individualisés d'entre eux feront l'objet d'une étude indépendante.

Il faut par ailleurs préciser qu'il n'a pas toujours été évident de déterminer le cadre de ce corpus et les choix effectués méritent une brève justification. On pourra noter que, dans certains cas, le nom propre apparaît dans les dialogues mais pas dans les didascalies : ce cas ne pose pas véritablement problème dans la mesure où le spectateur entendra le nom pendant la représentation, et n'est donc pas à inclure dans le corpus. Rappelons d'ailleurs que Shakespeare privilégie souvent la fonction plutôt que l'identité dans les *speech headings*, même lorsqu'il s'agit de personnages nommés. En revanche, le cas inverse — à savoir, le cas où le personnage est nommé dans les didascalies mais jamais dans les dialogues — pose davantage problème, car si le lecteur connaîtra son nom, nous ne pouvons pas en dire autant du spectateur. Cependant, par mesure de précaution, je les ai également exclus. En effet, il se peut que du texte ait été coupé par l'auteur et qu'il n'ait ensuite pas pensé à réinscrire le nom propre dans les dialogues, d'autant que Shakespeare n'a pas retravaillé ses textes pour la postérité, ou du moins pas de façon certaine. Cette trace d'identification dans les didascalies laisse, quoi qu'il en soit, penser que Shakespeare ne concevait pas ces personnages comme anonymes. Un autre problème se pose quant à la variété des noms qui peuvent être utilisés par Shakespeare : le nom de famille, le prénom, le surnom, ou le titre. Comme nous l'avons constaté précédemment, tous les personnages ne disposent pas de tous ces types de noms propres, mais j'ai bien entendu exclu tous les personnages dont on peut lire ou entendre au moins l'un de ces noms. Le titre compte souvent davantage que le prénom et certains personnages sont uniquement désignés à travers cette appellation. Cependant, le titre a valeur de nom chez Shakespeare puisqu'il permet d'identifier de façon unique, contrairement au métier. Par exemple, le duc de Bourgogne est unique, il n'y en a qu'un seul par génération ; tandis que le serviteur n'est qu'un serviteur parmi tant d'autres qui exercent le même métier en son temps. J'ai donc exclu les personnages qui sont désignés par leur titre, même si on ne connaît ni leur nom, ni leur prénom. Cependant, il y

a quelques exceptions à cette règle, qui seront signalées et justifiées dans l'annexe, comme la Princesse de France dans *Peines d'amours perdues*. Un dernier problème, quant à l'établissement du corpus, a été de distinguer les différents personnages anonymes, car leur désignation générique ne permet pas toujours de savoir qui est qui et qui dit quoi, pour le dire simplement. Encore une fois, tous les choix sont explicités en annexe, mais notons que cette incapacité à distinguer certains personnages anonymes est déjà l'aveu d'une absence d'individualisation de ces rôles.

Mon approche de l'œuvre de Shakespeare est essentiellement dramaturgique, inscrite dans les études théâtrales, et je m'attache à analyser les mécanismes de la fabrique des personnages, à partir de tous les axes dramaturgiques, tout en considérant la question de leur représentation scénique. Aussi, l'analyse de spectacles ou d'adaptations filmiques des œuvres de Shakespeare ponctue parfois mon propos dramaturgique, notamment lorsque les questions abordées sont plus particulièrement spectaculaires. Le personnage est envisagé à travers deux principaux vecteurs d'analyse : identification et identité, qui constituent les deux grandes parties de mon étude. Son identification permet de comprendre, dans un premier temps, la façon dont Shakespeare élabore le personnage anonyme, à partir des grands axes dramaturgiques, et de mesurer son degré d'individualisation. Puis, dans un deuxième temps, il s'agit de définir l'identité du personnage anonyme dans son rapport à l'altérité et de comprendre la différence entre anonyme et nommé. La question qui se pose tout au long de mon étude est de savoir comment l'absence de nom propre agit sur l'élaboration de l'identité d'un personnage et comment cette identité anonyme s'intègre dans le réseau interpersonnages et la structure dramatique.

La première partie consacrée à l'identification tente alors de déterminer les signes qui agissent dans la représentation du personnage anonyme. Dans le chapitre 1, j'analyse les signes paratextuels, à savoir la façon dont les personnages sont désignés dans les didascalies, plus particulièrement dans les *speech headings*, mais également dans les listes des personnages. Puis, dans le chapitre 2, je m'intéresse au fonctionnement des signes visuels, les costumes et les accessoires, qui sont les premiers à permettre l'identification des personnages lors de la représentation scénique. Le chapitre 3 est consacré au corps et à l'expression corporelle, qui relèvent toujours du signe visuel, mais qui montrent une tension entre extériorité et intériorité, le mouvement externe du corps dévoilant son mouvement interne. Enfin, j'étudie les signes verbaux du personnage anonyme dans le chapitre 4, en m'interrogeant aussi bien sur sa propre

parole que sur les discours des autres personnages à son sujet ou à son adresse. La question de l'identification permet d'établir le réseau intrapersonnage et de sonder la notion d'individualisation, toujours suivant cette idée que le personnage anonyme semble davantage représentatif d'un groupe que d'un individu unique. Laurie Maguire le rappelle dans son ouvrage : « Names [...] mark an individual as unique, as indiv-*id*-ual »⁷⁶. Par conséquent, j'analyse systématiquement l'identification du personnage anonyme dans son rapport à sa fonction sociale, puisque c'est bien sa fonctionnalisation qui le caractérise en premier lieu ; mais il s'agit parallèlement de mesurer cette tension entre fonctionnalisation et individualisation.

Dans la deuxième partie, je cherche à comprendre « la philosophie de Shakespeare » — pour reprendre le titre de l'ouvrage du philosophe Colin McGinn — quant au concept d'identité, sans pour autant prétendre à un point de vue philosophique. En effet, tout en maintenant une approche qui s'inscrit dans les études théâtrales, je m'appuie sur une définition de l'identité au plus proche de son sens existentiel et telle qu'elle est présentée dans les ouvrages déjà cités des philosophes Stéphane Ferret et Colin McGinn. Je questionne cette notion en partant de l'idée que le personnage anonyme ne remplit *a priori* pas le critère d'unicité, étant donné qu'il est désigné de façon générique, mais que Shakespeare puise dans l'essence même de la théâtralité pour lui donner une identité. À ce titre, c'est dans son lien avec l'altérité que l'identité du personnage anonyme est interrogée, permettant ainsi d'établir le réseau interpersonnages. Dans le chapitre 5, j'é mets l'hypothèse que le personnage anonyme a souvent pour fonction de servir l'identité d'autrui et que, dans cette perspective, sa propre identité s'efface au profit des personnages principaux. Puis, dans le chapitre 6, le rapport entre identité et altérité est questionné dans son lien avec la notion de médiation, le personnage anonyme ayant souvent un rôle d'intermédiaire ou de coordination. En effet, étant donné que le personnage anonyme s'exprime souvent au nom d'une entité supérieure (individuelle ou institutionnelle), il faut se demander dans quelle mesure il peut faire agir sa propre identité dans ce processus. De la même façon, si le groupe prévaut sur l'individu, on peut s'interroger sur le lien entre identité et collectivité. Dans cette perspective, j'analyse, dans le chapitre 7, les personnages anonymes qui s'extraient du groupe ou s'affranchissent de l'entité au nom de laquelle ils sont censés agir, en opposition aux personnages qui ne font que suivre des directives. Les *speech headings* mettant en avant leur identité sociale, l'analyse de leur rapport à l'altérité doit être élargie à l'ensemble

⁷⁶ Laurie Maguire, *Shakespeare's Names*, Oxford University Press, 2007, p. 9.

de la société fictionnelle. Si l'anonyme peut s'effacer au profit d'un personnage principal, il peut également effacer son identité personnelle au profit de l'identité collective. Dans ce chapitre, on pourra également renouer avec les grandes thématiques caractéristiques de l'œuvre de Shakespeare, telle que la représentation du pouvoir et de la société, le théâtre du monde et le monde du théâtre, et la question universelle du rapport à la mort, chacune mettant en jeu la place de l'individu dans un système collectif. Il ne s'agit pas de prétendre à l'exhaustivité dans l'approche de ces thématiques, déjà largement abordées par les plus grands critiques shakespeariens. Ma volonté est simplement de montrer que la question de l'anonymat est directement reliée aux *topoi* de l'esthétique shakespearienne.

PREMIÈRE PARTIE : IDENTIFIER, S'IDENTIFIER

Identifier les personnages en scène est l'une des premières étapes du travail du spectateur : que l'auteur choisisse de lui faciliter la tâche ou de brouiller les pistes, le spectateur recherche, en premier lieu, les indices qui lui permettront de connaître et reconnaître les identités en scène. Dans une dramaturgie de type classique — au sens large du terme, et dans laquelle nous pouvons situer Shakespeare —, l'auteur guide le spectateur dans cette démarche identificatoire, dès la scène d'exposition. En effet, il s'agit d'un moment clef dans l'identification des personnages principaux, car on y découvre bien souvent leurs noms et leurs relations, en même temps qu'est donné un premier éclairage sur les conflits qui constitueront l'intrigue. L'identification est cependant une action du spectateur qui se fait inconsciemment et de façon permanente tout au long de la pièce de théâtre. Les personnages entrent et sortent de scène régulièrement et de nouveaux rôles peuvent intervenir tardivement dans le spectacle, ce qui engendre systématiquement un processus de cognition ou de recognition. Toutefois, certaines scènes traitent la question de l'identification de façon explicite, en l'intégrant à la fiction. Ce n'est alors plus seulement le spectateur qui se questionne sur l'identité, mais les personnages eux-mêmes. Ces scènes de connaissance ou de reconnaissance entre deux personnages dévoilent les mécanismes inconscients de l'action d'identifier, en les représentant ouvertement sur la scène. « Qui va là ? » (« Who's there? », I, 1, 1) s'interroge Bernardo au tout début de *Hamlet*, dans une sorte de mise en abyme du questionnement spectatorial. Cette interrogation, ainsi que ses dérivés (« Who are you? », « What man is that? », etc.), sont comme un leitmotiv dans l'œuvre de Shakespeare, ce qui pose, par ailleurs, les jalons d'un questionnement plus général sur l'être. Il n'est en effet pas anodin que la pièce *Hamlet* s'ouvre sur une telle question, celle-là même où le héros se demande plus tardivement : « Être ou ne pas être » (« To be or not to be », III, 1, 55). Je porterai donc une attention particulière aux dialogues qui mettent en jeu ostensiblement la question de l'identité.

Si Bernardo et Francisco peuvent finalement s'identifier mutuellement grâce à leurs noms propres, certains personnages sont identifiés tout en conservant leur anonymat. Le dramaturge use donc d'un traitement identificatoire différent pour présenter ces personnages sans noms propres. En effet, j'ai d'ores et déjà émis l'idée que le nom n'est pas le seul moyen d'identification lors d'une scène de rencontre, et je chercherai à définir les modalités de connaissance ou de reconnaissance du personnage anonyme en considérant plusieurs perspectives : le point de vue du lecteur ou du praticien de théâtre, recherchant des indices dans

le texte qui n'est pas destiné à être entendu durant la représentation scénique ; le point de vue externe du spectateur qui voit et entend le personnage anonyme sur la scène ; et le point de vue interne des autres personnages qui interagissent avec le personnage anonyme.

Lucie Thévenet, dans son ouvrage *Le Personnage du mythe au théâtre : la question de l'identité dans la tragédie grecque*, se propose d'étudier le concept d'identité dans sa dimension purement « formelle » :

Dans le même souci de recours au concret, nous réduirons cette notion d'identité à sa dimension « formelle », c'est-à-dire aux éléments figurant sur une carte d'identité moderne : lieu de naissance et d'origine, nom et origine du père et de la mère, nom ; transposés dans le contexte grec, ce seront : le nom, le patronyme, l'ethnique, qui se modulera, nous allons le voir, par le *génos*. Quand tous ces éléments seront énoncés et connus, l'identité pourra alors devenir « formelle », reconnue et indiscutable¹.

Dans la même perspective, je chercherai à reconstituer l'« identité formelle » des personnages anonymes, suivant l'idée que les signes d'identification permettent au dramaturge de leur donner un moule, une forme. Lucie Thévenet précise d'ailleurs, dans une note, qu'elle utilise le terme « formelle » dans ce sens :

Entendons « formelle » au sens d'*externe, extérieure*, en référence à la *forma* latine et à l'un des sens du mot en français, qui désigne effectivement un moule. La forme, rapportée à la notion d'identité, désignerait à la fois les éléments qui, comme un moule, sont valables pour tous, se retrouvent chez tous, et qui permettent paradoxalement d'individualiser l'objet en question, rejoignant le sens philosophique de forme comme principe interne d'unité des êtres (*Dictionnaire historique de la langue française*)².

Identifier le personnage revient donc à retracer ses contours, à retrouver le patron qui a permis sa création. L'« identité formelle », c'est le moule dans lequel le dramaturge a informé son personnage — dans le sens littéral de lui donner une forme, une structure. Cependant, lorsqu'il s'agit de personnages anonymes, le *génos* est impossible à déterminer de façon aussi précise, car l'identification du personnage anonyme équivaut à la reconstitution d'une carte d'identité sans son élément premier, le nom. Les éléments utilisés par Shakespeare, pour créer l'identité formelle des personnages anonymes, sont alors à chercher dans l'essence même du théâtre : rôle dramatique, costume, maquillage, accessoire, parole — autrement dit, tous les signes qui relèvent de la théâtralité et qui constituent le réseau intrapersonnage. Il s'agit donc, dans cette première partie, de présenter les personnages anonymes à partir des données les plus objectives, ou les plus concrètes, telles que le métier, le statut social, la provenance géographique,

¹ Lucie Thévenet, *Le Personnage : du mythe au théâtre, la question de l'identité dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 13.

² *Ibid.*, note de bas de page n°5.

l'appartenance à un groupe ou à une famille, et l'apparence physique (particularités corporelles, vêtements, objets caractéristiques). L'établissement du moule, dans lequel les personnages anonymes s'informent, me permettra alors d'ouvrir ma réflexion à certaines interrogations liées au degré de fonctionnalisation et d'individualisation de chaque rôle. En effet, rappelons que Lucie Thévenet émet l'hypothèse selon laquelle l'identité formelle « perme[t] paradoxalement d'individualiser l'objet en question ». Cependant, Paul Ricœur définit l'individualisation comme un mouvement opposé à celui de la classification : « L'individualisation peut être caractérisée, en gros, comme le procès inverse à celui de la classification, lequel abolit les singularités au profit du concept »³. Or, la fonctionnalisation du personnage anonyme est une forme de classification, qui suppose un processus inverse à l'individualisation. La question est alors de savoir si le moule anonyme peut engendrer le même processus de création unitaire, dans la mesure où le dramaturge ne lui a pas attribué de spécificité nominative : le moule anonyme permet-il systématiquement d'identifier le personnage individuellement, c'est-à-dire isolé du groupe auquel il appartient ?

Nous procédons donc à l'étude des différents moyens d'identification du personnage anonyme dans cette première partie. Dans le premier chapitre, nous nous intéressons aux désignations des personnages dans les didascalies — et notamment dans les *speech headings* ou en-têtes oratoires —, mais également à la façon dont ils sont présentés dans la liste des personnages. Puis, dans le deuxième chapitre, nous analysons les éléments scéniques qui sont d'ordre visuel, et qui constituent les premiers points de repère dans l'identification des personnages pour le spectateur. Dans le troisième chapitre, le corps est étudié séparément des signes purement visuels, en raison de son double statut entre extériorité et intériorité. Et enfin, dans le quatrième chapitre, nous recherchons les indices d'identification dans la parole des personnages, à la fois dans les adresses et dans les discours, et à travers l'étude du sujet d'énonciation. L'analyse du réseau intrapersonnage, qui permet de façonner l'identité formelle du personnage anonyme, permettra d'éclairer les enjeux de cette tension entre fonctionnalisation et individualisation, au cœur de l'élaboration de l'identité des rôles anonymes.

³ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 40.

CHAPITRE 1. L'IDENTIFICATION PAR LES DIDASCALIES

1.1. Les *speech headings* : variations et variété

Variations

Lors de l'Introduction générale, nous avons pu constater — notamment grâce aux notes des éditeurs — que les *speech headings* pouvaient différer selon les scènes, pour un même personnage, à l'instar de « Lady Capulet » dans *Roméo et Juliette*. Un ouvrage collectif, consacré entièrement aux désignations des locuteurs dans le théâtre de Shakespeare, présente un texte de R. B. McKerrow datant de 1935, qui explique que les éditeurs devront nécessairement se confronter à ces variations :

[...] the designations of certain characters, not generally the protagonists but persons of secondary importance, vary from time to time. Thus a character who is in one scene indicated by his personal name may in others be called "Father", "Servant", "Merchant", or what not, according to the particular aspect of his personality which is at the moment prominent⁴.

McKerrow constatait donc déjà une disparité dans les *speech headings*, qui correspond à une volonté de souligner chez le personnage, selon ses dires, « un aspect particulier de sa personnalité ». Dans le même ouvrage, William Long s'intéresse également à ces variations, qu'il ne considère pas non plus comme de simples erreurs de manuscrit, et il pense même y voir une partie du processus créateur de Shakespeare :

It is intriguing to suppose that such discoveries allow us to peek into a small corner of Shakespeare's creative processes. We can believe that we see how he imagines a scene and the working of the characters—how he organizes the scene in his head in terms of the kinds of characters he is using at the moment. It is heady indeed to suppose that we see him in the act of ringing in his multitudes of changes on stock characters and stock situations much as he does with his use of proverbs and verse forms⁵.

William Long discerne non seulement une intention de la part du dramaturge — dans son utilisation de termes variés pour identifier ses personnages —, mais il est également convaincu que ce sont des traces qui témoignent du mouvement poétique qui anime l'œuvre shakespearienne. Il est vrai que les *speech headings* ne sont pas des éléments spectaculaires —

⁴ R. B. McKerrow, « A Suggestion Regarding Shakespeare's Manuscripts », in *Shakespeare's Speech-headings: Speaking the Speech in Shakespeare's Plays*, George Walton Williams [dir.], Newark, University of Delaware Press, 1997, p. 1.

⁵ William B. Long, « Perspective on Provenance: The Context of Varying Speech-heads », in *Shakespeare's Speech-headings: Speaking the Speech in Shakespeare's Plays*, George Walton Williams [dir.], Newark, University of Delaware Press, 1997, p. 22-23.

puisque'il s'agit de la partie paratextuelle qui n'est pas destinée à être entendue par les spectateurs —, mais, à la suite de William Long, nous pouvons affirmer qu'ils permettent de mieux comprendre la façon dont le dramaturge conçoit son personnage. En effet, les *speech headings* sont des points de repère qui déterminent les conditions d'énonciation du dialogue, qui permettent à l'auteur de construire les personnages, de mettre en perspective la caractéristique dominante d'un rôle à un moment précis de la fiction et de les agencer les uns par rapport aux autres, développant ainsi au fur et à mesure de son écriture leurs identités formelles.

Si ce type de variations de termes ne peut concerner les personnages anonymes — étant donné qu'ils ne possèdent pas de noms personnels — il est probable qu'un même personnage soit parfois désigné par des fonctions différentes, s'il apparaît dans plusieurs scènes, comme par exemple dans *Le Dressage de la rebelle*⁶. En effet, Molly Mahood suppose que les deux Piqueurs (« Huntsmen ») et le Serviteur (« Servingman ») qui interviennent dans l'Induction 1, sont les mêmes personnages au service du Seigneur, que les Premier, Second et Troisième Serviteurs qui interviennent dans l'Induction 2 : « The attendants who enter at Induction 2.0 and speak as 1. Ser., 2. Ser. and 3. Serv. (subsequently 1. Man, 2. Man and 3. Man) can be assumed from the dialogue to be the two Huntsmen and the Servingman who spoke in Induction 1 »⁷. Les variations de *speech headings* peuvent donc également exister pour les personnages anonymes, selon cette même idée de mettre l'accent sur leur rôle dramatique : les termes employés en tête de réplique dans l'Induction 1, correspondent aux fonctions sociales effectives des personnages, dans leur rapport au Seigneur qu'ils servent, tandis que ceux utilisés dans l'Induction 2, mettent en évidence les rôles de domestiques qu'ils jouent auprès de Sly dans la mascarade organisée par le Seigneur. De même, dans *Comme il vous plaira*, un Seigneur exilé du Duc Aîné est désigné comme « Veneur » (« Forester », IV, 2) afin que son appellation corresponde à la fois à l'identification dans les dialogues — Jaques l'appelle « Veneur » dans la réplique précédente (IV, 2, 5) — et à sa nouvelle fonction dans le milieu forestier. Son rôle dans la situation d'exil prévaut ici sur son identité passée, ce qui rejoint l'idée qu'expose Line Cottagnies quand elle affirme que : « les personnages shakespeariens sont définis moins comme

⁶ Les éditeurs de la Pléiade proposent ce titre — à la place de *La Mégère apprivoisée* — pour traduire « *The Taming of the Shrew* », qui rend compte du déroulement de l'action dans la pièce (« *The Taming* ») au lieu de sa finalité (« *apprivoisée* »). De plus, il semble que le terme « *Shrew* » n'ait pas exactement le sens de « *Mégère* » chez Shakespeare. Pour plus d'explications sur ce choix : William Shakespeare, *Comédies I, Œuvres Complètes V*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2013, p. 1285-1286.

⁷ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 269.

des substances à l'identité fixe (ce que peut refléter l'emploi d'un nom propre), que comme autant de rôles ou de fonctions »⁸. En effet, on peut conclure, d'après ces exemples, que Shakespeare conçoit ses personnages dans une dimension mouvante, et non pas dans une identité formelle fixe.

Par ailleurs, des différences de *speech headings* peuvent également se trouver, non plus au sein d'une même édition, mais entre plusieurs éditions, en particulier lorsque les pièces de Shakespeare ont connu à la fois des parutions de son vivant en format *in-quarto* et posthumes, comme l'*in-folio* de 1623⁹. En effet, la préface des éditions de la Pléiade chiffre ces différentes éditions :

Dix-neuf de ses pièces avaient paru séparément en édition *in-quarto*, souvent sans son accord, avant l'*in-folio* de 1623 qui allait les regrouper (à l'exception de *Périclès*) et y ajouter dix-sept autres dont ce serait là la première édition. Ces trente-six pièces étaient la propriété des imprimeurs ou des grandes compagnies théâtrales londoniennes auxquelles Shakespeare avait été lié pendant l'essentiel de sa carrière¹⁰.

Shakespeare n'ayant jamais été directement à l'origine de ces éditions, il est impossible de savoir comment il aurait lui-même dirigé l'impression de ses pièces et donc de savoir si les didascalies reflètent systématiquement sa conception des personnages. Cependant, on considère de plus en plus la possibilité que Shakespeare n'ait pas été indifférent à la question de l'édition de ses pièces et le travail fourni par deux de ses comédiens, pour rassembler et éditer dans un format *in-folio* l'ensemble de son œuvre, a peut-être pour origine Shakespeare lui-même. C'est pourquoi les éditeurs de la Pléiade s'interrogent au sujet de la motivation de ces deux comédiens, John Heminges et Henry Condell :

S'étaient-ils entretenus de ce projet avec leur ami avant sa mort ? Il n'y a là rien d'impossible. Depuis quelques années, on accorde de moins en moins de crédit à l'idée selon laquelle Shakespeare n'aurait pas cherché à préserver, hors des théâtres, le texte de ses pièces : il était bien placé pour savoir à quel point les aide-mémoire des comédiens étaient sujets à l'altération du temps et aux modifications indues. Peut-être n'était-il pas aussi indifférent qu'on a pu le croire à la forme définitive et à la transmission de son œuvre dramatique¹¹.

⁸ Line Cottagnies, « Le Personnage shakespearien du texte à la scène : l'ombre du prince Hamlet », in *Le Personnage*, Anne Bouvier Cavoret [dir.], Paris, Éditions Ophrys, 2004, p. 134.

⁹ Certains *in-quarto* sont également des publications posthumes : *Othello* (1622), *Le Dressage de la rebelle* (1631), *Les Deux Nobles Cousins* (1634).

¹⁰ William Shakespeare, *Tragédies I, Œuvres Complètes I*, Anne Barton [Préf.], Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. IX.

¹¹ *Ibid.*, p. X.

Ainsi, certains critiques supposent que Shakespeare avait commencé à procéder à la révision de ses textes, sans qu'on puisse mesurer le travail qu'il aurait accompli. Si pour dix-sept de ses pièces, les éditeurs ne peuvent se référer qu'à l'unique version de l'*in-folio*, en revanche, l'existence d'une ou plusieurs éditions *in-quarto* les oblige souvent à choisir entre plusieurs versions. L'exemple du *Roi Lear* a plus particulièrement posé des problèmes de variations, au point de conduire les éditeurs d'Oxford à publier deux versions de la pièce dans leurs *Œuvres Complètes*¹². Parmi les différences entre les deux textes, Molly Mahood relève qu'à l'acte IV (scènes 4 et 7), un « Docteur » (« Doctor ») dans l'*in-quarto* devient un « Gentilhomme » (« Gentleman ») dans l'*in-folio*¹³. L'intention est clairement différente entre ces deux *speech headings*, étant donné que le terme « Docteur » est bien plus précis — quant à la fonction que le dramaturge attribue au personnage — que le terme « Gentilhomme », qui indique seulement la classe sociale. En effet, le terme « Docteur » individualise le personnage en lui donnant une fonction qu'il est le seul à pouvoir exercer et qui n'était encore pas apparue dans la pièce. En revanche, le terme « Gentilhomme » inscrit le personnage dans un groupe social, loyal envers le roi Lear, et qui est représenté tout au long de la pièce. Dans le cadre de ce réseau nominatif, le Docteur occupe une place unique, tandis que les Gentilshommes sont nombreux à être désignés ainsi. Molly Mahood émet, à ce sujet, l'hypothèse d'un changement intentionnel et l'analyse de la façon suivante :

This change also can have been deliberate and dramatic, rather than enforced and theatrical. It is in keeping with his previous role (taken over during the storm by Kent) of nurse-companion to the ageing Lear that Cordelia should rely on the Gentleman's "wisdom" for treatment which was within the competence of a layman with some knowledge of mental disorders. Above all, she relies on his being a familiar presence. Familiarity is what Lear most needs as he returns ("I feel this pin prick") to the world as he once knew it: to a restored and stable metaphysical order in which life is the middle ground between the souls in bliss and the wheel of fire, and to a social order represented by the figures grouped around him in their due degrees. His own royal daughter is within touching distance; beyond her, and gropingly recognised as Caius, is Kent, the most faithful of his nobles; then, in a farther orbit, the Gentleman who was his faithful companion in persecution and has since helped rescue and restore him¹⁴.

L'utilisation du terme « Docteur » est cohérente dans la mesure où il est en accord avec la parole du personnage, qui donne effectivement des conseils d'ordre médical à Cordélia concernant Lear :

La nourrice et l'infirmière de la nature, c'est le repos,
Qui lui manque. Pour le provoquer en lui,

¹² William Shakespeare, *The Complete Works, Second Edition*, Stanley Wells et Gary Taylor [dir.], Oxford, Oxford University Press, 2005.

¹³ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 258.

¹⁴ *Ibid.*, p. 166-167.

Bien des simples sont efficaces, dont le pouvoir
Fermera l'œil de la souffrance.

Our foster-nurse of nature is repose,
The which he lacks. That to provoke in him
Are many simples operative, whose power
Will close the eye of anguish.

(IV, 4, 12-15)

Cependant, Molly Mahood suppose qu'un Gentilhomme, qui ne serait pas spécialiste, pourrait tout aussi bien faire de telles préconisations, ce qui annule l'idée d'une erreur de manuscrit. Elle montre alors ici que l'emploi du terme « Gentilhomme » n'indique plus une volonté de souligner le rôle du personnage à un instant donné, mais une volonté d'inscrire le personnage dans une continuité dramatique. En effet, la désignation « Gentilhomme » rappelle que Lear est une figure d'autorité, un roi entouré de fidèles serviteurs, qui ont continué à le soutenir lorsqu'il sombrait dans la folie. Le Gentilhomme permet de refléter cette identité royale de Lear, il est le représentant scénique de son image passée, comme le constate Molly Mahood à propos de ses Chevaliers : « his Knights' service is a visible and outward sign of social interdependence; his Knights are one set of coordinates, his children being the other, which plot his very identity, and any threat of withdrawal leaves him disoriented : "Who is it that can tell me who I am ?" (1.4.230) »¹⁵. Les Chevaliers et les Gentilshommes sont des points de repère dans la construction de l'identité de Lear et la réduction de leur nombre au milieu de la pièce signale que Lear bascule dans la folie. De plus, c'est par le biais des Gentilshommes que Cordélia peut tenter de retisser un lien avec son père et de le ramener à ce qu'il était. Dès l'acte III, scène 1, un Gentilhomme jouait déjà ce rôle de coordinateur, lorsque Kent lui confiait la mission de rejoindre Cordélia et les troupes françaises, afin de leur rapporter les souffrances du roi Lear. Le changement de *speech heading* à l'acte IV, scène 4, entre les deux éditions, ne vise donc pas à transformer l'identité formelle du personnage, mais à faire la coordination entre les rôles, notamment en renouant le lien familial entre deux personnages principaux, Cordélia et Lear. Le Gentilhomme garde son rôle de guérisseur, mais l'accent est mis sur une guérison qui s'opère à travers le lien social entre les personnages, et non pas seulement grâce aux plantes médicinales. Analyser plus en détails les variations de *speech headings* entre plusieurs éditions est un travail qui mériterait un plus long développement, étant donné qu'il amènerait un autre éclairage sur la façon dont Shakespeare conçoit ses personnages. Toutefois, en raison des incertitudes textuelles et souhaitant m'inscrire dans une démarche dramaturgique plutôt qu'historique, je ne développerai pas davantage ce point qui me conduirait probablement à

¹⁵ *Ibid.*, p. 161.

formuler des conjectures. L'exemple donné ici par Mahood est certes intéressant, car il confirme l'idée que Shakespeare favorise la cohérence dramatique du système des personnages, même si elle doit parfois se faire aux dépens de leur individualisation, mais cela reste une hypothèse que nous ne pourrions jamais démontrer.

On notera également une autre pratique qui explique parfois la confusion dans l'attribution des répliques et les variantes dans les éditions modernes, telle l'abréviation, comme le souligne Molly Mahood :

Any of these [intermediaries, whether transcribers, bookkeepers or printers], or Shakespeare himself, could create another kind of confusion by the abbreviation of speech headings, leaving us, for example, forever in the dark over which speeches by the two "famous pirates" in *Antony and Cleopatra* belong to Menas and which to Menecrates¹⁶.

Si les désignations des personnages dans les *speech headings* apparaissent en entier dans les éditions modernes, afin de dissiper les amalgames, ce n'était pas le cas des formats *in-quarto* et *in-folio* de l'époque. Les Serviteurs sont souvent notés *Ser.* ou *Man.*, les Messagers *Mes.*, les Soldats *Sold.*, etc. Et quand plusieurs personnages sont désignés par la même fonction dans la didascalie fonctionnelle en début de scène, seuls des numéros sont indiqués ensuite dans les *speech headings* (1., 2., 3.), comme c'est le cas pour les Gentilshommes d'*Henry VIII* (II, 1 et IV, 1). Cette pratique ne pose pas systématiquement un problème d'attribution des répliques mais multiplie tout de même les risques de confusion et les disparates. Molly Mahood, lorsqu'elle tente de faire le point sur l'attribution des répliques — notamment dans une annexe intitulée « Who says what? » (« Qui dit quoi ? ») —, constate la difficulté de la tâche : « it is often difficult to decide which lines comprise a particular role »¹⁷. Les personnages anonymes posent plus particulièrement ce problème en raison de leurs désignations génériques, qui sont non seulement utilisées pour des rôles différents mais qui, de plus, connaissent parfois de légères modifications d'une scène à l'autre :

A similar problem arises when generically named characters make, or appear to make, successive entries. The director has to decide whether York's servant in the second act of *Richard the Second* is also, as I have assumed above, the Man with the Boots in the fourth [sic] act¹⁸.

On notera que le Serviteur d'York est noté « *Servingman.* » dans les *speech headings* de l'*in-quarto* de 1597, sans qu'il y ait d'indication scénique pour annoncer son entrée en scène

¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9. (Il s'agit en réalité du cinquième acte et non pas du quatrième).

(*Richard II*, II, 2, 86¹⁹), puis au cinquième acte, une didascalie fonctionnelle indique « *His man enters with his bootes* » (« *Son serviteur entre avec ses bottes* », V, 2, 84). À l'inverse, dans l'*in-folio* de 1623, l'entrée en scène du Serviteur est indiquée dans une didascalie « *Enter a Servant* », puis il est noté « *Ser.* » dans les *speech headings*. Au cinquième acte, la didascalie qui annonce son entrée est légèrement modifiée : « *Enter Servant with Boots* ». Le point commun entre le Serviteur de l'acte II et celui de l'acte V est qu'ils interagissent tous les deux avec le même maître, York, ce qui permet à Mahood de suggérer qu'il s'agit du même rôle. Cependant, un personnage noble, tel que York, dispose nécessairement de plusieurs serviteurs et ces désignations génériques et fréquentes — qui peuvent de plus varier (*Ser.*, *Man*, *Servingman*, *Servant*) — rendent d'autant plus difficile l'identification de ces personnages. Les *speech headings* des rôles anonymes ne permettent non seulement pas de « Désigner un individu et un seul », pour reprendre les termes de Paul Ricœur, qui explique qu'il s'agit là de « la visée individualisante »²⁰, mais créent de plus parfois des confusions qui rendent impossible l'identification manifeste des personnages anonymes.

Variété

Au-delà de la question des variations, nous pouvons également nous interroger, de manière plus générale, mais dans la même perspective, sur l'intention du dramaturge lorsqu'il désigne les personnages anonymes dans les *speech headings*, y compris lorsque ces désignations sont uniformes. Tout d'abord, nous pouvons constater que la plupart des personnages anonymes sont identifiés dans les didascalies par leur métier ou leur statut social, et que ce type de nomination peut prendre des formes particulièrement diverses. Cette façon de désigner, par la fonction sociale, semble être de l'ordre de la convention, étant donné qu'elle est employée aussi bien par Shakespeare, que par ses contemporains, et que cette pratique se retrouve dans des formes plus anciennes de théâtre. Aussi retrouve-t-on chez Christopher Marlowe, Ben Johnson, Thomas Kyd, John Webster, et d'autres encore, une variété de désignations similaire : des Serviteurs, des Messagers, des Gardes, des Officiers, des Capitaines, des Gentilshommes, des Geôliers, etc. Dans la sitcom de la BBC, qui représente la vie de William Shakespeare de façon humoristique, Robert Greene, son ennemi juré, s'adresse à lui par le nom de « Master Shakypoet », ce qui laisse Shakespeare perplexe et qui l'oblige à

¹⁹ Les numéros de vers n'étant pas indiqués dans les éditions *in-quarto* et *in-folio*, je note ici la numérotation des éditions de la Pléiade comme pour toutes les autres citations de William Shakespeare.

²⁰ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 40.

lui rappeler son nom propre. Toutefois, l'intention de Robert Greene était bien de l'interpeler par son métier : « I know your name sir, I was addressing you by trade, Shaky-poet, just as I would address a house builder as Master Builder, or a ship's carpenter as Master Carpenter »²¹. Notons l'ironie que met en jeu la série en ôtant à William Shakespeare « la visée individualisante » de son nom propre, tandis que lui-même désigne souvent ses personnages à travers leur fonction. Quoi qu'il en soit, cette scène rappelle, par le biais humoristique, qu'il était courant dans la société élisabéthaine de s'adresser à quelqu'un par son métier ou autre fonction sociale, ce qui trouve un écho dans les pièces de cette époque. Au demeurant, Robert Ellrodt explique que si l'identité d'une personne est davantage pensée de façon individuelle à la Renaissance, il ne faut pas oublier que les individus étaient avant tout les membres d'une collectivité :

On s'accorde, certes, à reconnaître l'apparition en Angleterre comme sur le Continent d'une « conscience plus aiguë de l'identité individuelle ». Cela ne doit pas masquer [sic] le fait que pour les contemporains, en particulier d'un point de vue religieux, cette « identité » restait constituée essentiellement par un ensemble de contraintes liées à un rôle social. Le prédicateur William Perkins le rappelle : « tu es une *personne* [mes italiques] par rapport à une autre. Tu es époux, père ou mère [...], et doit agir selon tes fonctions »²².

L'identité d'une personne n'est jamais conçue indépendamment de son rôle social, à la vie comme à la scène. Le théâtre élisabéthain vise une représentation très large de la société, où tous les métiers peuvent par conséquent figurer. François Laroque et Jean-Marie Maguin, dans leur introduction au *Théâtre élisabéthain*, décrivent les pièces de cette période en insistant sur la variété : « De ce théâtre élisabéthain, qui est aussi celui de la première partie de la Renaissance anglaise prise au sens large, on retiendra donc une exubérance et une énergie singulières qui se manifestent dans la prolifération »²³. Ils expliquent que cette « prolifération » apparaît à tous les niveaux du drame, aussi bien dans la construction de l'espace, qui peut représenter une pluralité de lieux, que dans la structure de l'action, qui multiplie les intrigues et qui n'est pas contrainte par le respect d'une unité de temps. Le genre même des pièces ne peut être défini à l'aide des catégories classiques de la tragédie et de la comédie, car elles ne prennent pas en compte le mélange opéré par les dramaturges de l'époque. Les auteurs de cette introduction trouvent une explication à cette variété dans le fait que le public lui-même présente une diversité sociale : « La présence simultanée de publics qui diffèrent par leur origine sociale

²¹ Matt Lipsey [réal.], *Upstart Crow*, Ben Elton [scénariste], Royaume-Uni, BBC Two, « Star-Crossed Lovers », saison 1, épisode 1, 9 mai 2016. (David Mitchell : William Shakespeare ; Mark Heap : Robert Greene).

²² Robert Ellrodt, *Montaigne et Shakespeare : L'émergence de la conscience moderne*, Paris, José Corti, 2011, p. 90.

²³ François Laroque et Jean-Marie Maguin, « Introduction », in *Théâtre élisabéthain*, tome I, Line Cottagnies, François Laroque, Jean-Marie Maguin [dir.], Paris, Gallimard, 2009, p. XLVI-XLVII.

comme par leur culture engendre variété et imbrication de styles »²⁴. En effet, à la suite de Linda Anderson, nous pouvons supposer que Shakespeare, ainsi que ses contemporains, cherchaient aussi bien à toucher les spectateurs des classes sociales supérieures que ceux des classes sociales inférieures : « Shakespeare wrote for an audience encompassing almost the entire social spectrum of this time. [...] Although he could not write plays that offended the ruling class, he could not be successful without appealing to the lower classes as well »²⁵. Par conséquent, la prolifération s'étend au système des personnages, qui cherchera à représenter, à l'image du public, toutes les couches de la société. Néanmoins, Shakespeare adopte cette pratique théâtrale, dans l'organisation de son système de personnages, tout en se l'appropriant. En effet, Wolfgang Clemen constate que la richesse de Shakespeare se situe dans sa capacité à tirer parti des conventions théâtrales qui lui ont été transmises :

Part of this achievement certainly is due to the extraordinary way in which Shakespeare—on all levels of dramatic art—makes use of existing conventions and devices which had been handed down to him by theatrical tradition. His indebtedness to this rich dramatic tradition which goes back to the medieval as well as to the classical drama of antiquity has been the subject of quite a number of illuminating studies and has proved a help for the understanding and interpretation of his plays²⁶.

Les conventions, issues de la tradition théâtrale, sont donc exploitées par Shakespeare de telle façon qu'elles révèlent ses intentions et Clemen est convaincu qu'elles s'avèrent être un outil éclairant pour mieux comprendre ses pièces. Je souhaite, par conséquent, m'interroger systématiquement sur l'intention qui se cache derrière la convention, pour chacun des termes employés par Shakespeare pour désigner ses personnages. La variété des désignations reflète un système dramatique à l'image de la société, mais révèle également un souci de définir l'identité des personnages anonymes à travers des termes qui donnent des indications précises sur chaque rôle, malgré leur généralité.

1.2. Les catégories de désignations : convention et intention

À travers un relevé de tous les termes employés par Shakespeare dans les *speech headings* (cent trente-deux), on peut considérer qu'il y a neuf catégories d'appellations qui dévoilent des intentions variées : le métier, le statut social, la provenance, le lien familial ou

²⁴ *Ibid.*, p. XLVII.

²⁵ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 28.

²⁶ Wolfgang H. Clemen, *Shakespeare's Dramatic Art, Collected Essays*, London, Routledge, 2005 [Methuen, 1972], p. 96.

relationnel, le nom personnel du maître, le rôle dramatique, l'appartenance à une espèce d'être vivant, l'âge et le genre.

Le métier

Premièrement, le personnage est souvent désigné par son métier, tel que « le Jardinier » (« Gardener », *Richard II*) ou « le Geôlier » (« Jailer »). Le métier identifie non seulement la classe sociale du personnage — car comme le souligne Ralph Berry, « Occupations gave a secure indicator of rank »²⁷ —, mais définit également les tâches quotidiennes que le personnage accomplit. En effet, identifier un personnage à travers son métier, c'est mettre l'accent sur ses actions et, par conséquent, l'inscrire dans la sphère du concret, en le définissant en tant qu'être agissant. Nous pourrions donc ajouter, à cette catégorie, d'autres termes, qui, sans désigner le métier, identifient également en priorité l'action du personnage dans la pièce, à un instant donné, tels que les « Conspirateurs » (« Conspirators ») qui assassinent Coriolan sous les ordres d'Aufidius ou encore les « Pétitionnaires » (« Petitioners ») qui souhaitent formuler des requêtes auprès du Lord Protecteur dans *2 Henry VI*. Dans ces deux derniers cas, la désignation a même tendance à réduire le personnage uniquement à son action. Sa fonctionnalisation se limite alors au cadre dramatique de la scène dans laquelle il intervient et ne s'inscrit pas dans la sphère sociale.

Le statut social

Deuxièmement, et à l'inverse, le personnage peut n'être identifié qu'à travers son statut social. On trouvera alors des termes plus génériques, tels que « le Gentilhomme » (« Gentleman »), « le Seigneur » (« Lord »); ou encore « Citoyen » (« Citizen ») et « Plébéien » (« Plebeian ») dans les pièces romaines. Le dramaturge situe donc ses personnages à travers des strates sociales très larges, sans faire une distinction aussi précise que le métier au sein de ces catégories. Ce type d'appellation ne semble donc pas, au premier abord, favoriser l'individualisation du personnage et sont le signe le plus évident d'une représentation hiérarchisée de la société fictionnelle. L'intention du dramaturge, à travers les *speech headings*, se situe alors d'un point de vue social principalement, et non pas du point de vue de l'action dramatique. Cependant, en situant socialement le personnage, Shakespeare lui donne une place

²⁷ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. xv.

dans le réseau interpersonnages, constitué de grands groupes qui s'opposent. Et dans certains cas, c'est précisément cette opposition qui génère l'action dramatique, comme on peut le constater dans *Coriolan*. En effet, l'affrontement social entre les Citoyens et les Sénateurs est à l'origine du principal conflit de cette pièce : « L'acte I commence par une scène où la brutalité de la plèbe que la famine soulève donne à voir la division des Romains et indique la possibilité d'une guerre civile »²⁸. Le fractionnement de la société en plusieurs groupes n'est pourtant que rarement source directe de conflit. Nous avons observé par exemple que le terme « Gentilhomme », dans *Le Roi Lear*, favorisait au contraire une cohésion sociale au milieu d'une situation chaotique. Et la division des Romains dans *Jules César*, entre Sénateurs et Plébéiens, n'est pas au centre de l'intrigue. L'affrontement dans cette pièce se situe au sein d'une même classe sociale — la classe dominante — et Antoine saura, au contraire, rallier les Plébéiens à sa cause.

La provenance

Troisièmement, la provenance est également une façon d'identifier le personnage. Il s'agit alors d'identifier le personnage à travers sa nationalité, comme « Athénien » (« Athenian »), « Égyptien » (« Egyptian ») ou « Aragon » (« Arragon »). L'intention n'est cependant pas exactement la même selon les rôles. Dans le cas du « Vieil Athénien », qui apparaît dans *Timon d'Athènes* (« Old Athenian », I, 1), le dramaturge le désigne à travers son appartenance à la cité dans laquelle se situe l'action. Il ne s'agit donc pas de le distinguer mais de l'inclure dans un groupe. En revanche, le terme « Égyptien », utilisé dans *Antoine et Cléopâtre* (« Egyptian », V, 1), isole le personnage dans l'espace scénique, étant donné qu'il vient adresser une requête, de la part de Cléopâtre, à des Romains. Alors qu'il tient ici un rôle de messager, Shakespeare choisit une désignation géographique afin de l'opposer aux autres personnages présents sur la scène. Toutefois, nous rencontrons également des cas où l'hétérogénéité des nationalités n'est ni une volonté d'inclusion, ni une volonté d'exclusion, mais une recherche d'universalité. Si les personnages sont tous distingués par leur provenance, ils se rassemblent alors autour d'une action ou d'une idée. Dans *Cymbeline*, des jeunes gentilshommes originaires de toute l'Europe se réunissent autour d'un banquet chez Philario : « Entrent PHILARIO, IACHIMO, un FRANÇAIS, un Hollandais et un Espagnol. » (« Enter PHILARIO, IACHIMO, a FRENCHMAN, a Dutchman, and a Spaniard. », I, 5, 0). La diversité

²⁸ Richard Marienstras, « *Coriolan*, Notice », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1555.

des nationalités, annoncée dans la didascalie en début de scène, n'empêche pas une certaine communion entre les personnages, car ils appartiennent tous à la même classe sociale et à la même classe générationnelle. Nous pourrions estimer que la fraternité sociale, au sein de ce groupe de personnages, incarne l'idée d'une Europe unie, car Margaret Jones-Davies explique dans sa « Notice » des éditions de la Pléiade que, dans cette pièce, « la Bretagne ne peut exister que dans l'espace plus vaste de l'Europe, terre d'Empire, dont il faut restaurer l'unité »²⁹. Cependant, la variété des nationalités se propose également de mettre en valeur l'identité d'un protagoniste nommé, Imogène, en soulignant l'exceptionnalité de sa vertu, puisqu'elle transcende toute l'Europe. De même, dans *Le Marchand de Venise*, l'identité de Portia est valorisée à travers la diversité d'origine de ses prétendants, venus du monde entier pour se soumettre à l'épreuve des coffrets. Un Serviteur vient annoncer l'accumulation des prétendants de Portia :

Les quatre étrangers vous cherchent, madame, pour prendre congé de vous ;
et il vient d'arriver un messager dépêché par un cinquième, le prince de Maroc,
qui apporte la nouvelle que le prince son maître sera ici ce soir.

The four strangers seek for you, madam, to take their leave; and there is a
forerunner come from a fifth, the Prince of Morocco, who brings word the
prince his master will be here to-night.

(I, 2, 114-117)

Toutefois, on notera que les prétendants anonymes de Portia ne sont pas simplement désignés à travers leur nationalité, ils incarnent l'identité de leur pays. En effet, Marvin Spevack constate que certains personnages peuvent devenir une sorte de métonymie de l'identité de leur pays : « the metonymic ambiguity of person and place—France qua person and qua country »³⁰. Marjorie Garber explique, quant à elle, dans son ouvrage *Coming of Age*, que pour les rôles de dirigeants, le nom du pays n'identifie pas seulement la nationalité du personnage, comme c'est le cas pour Hamlet : « “Denmark”, for him, like “Egypt”, for Cleopatra, is more than a country of origin—it is a surname, part of his identity and role »³¹. Ainsi, les termes « Aragon » (« Arragon ») et « Maroc » (« Morocco »), dans *Le Marchand de Venise*, ont valeur de noms et donnent à ces personnages un caractère unique. C'est d'ailleurs bien à travers un nom propre qu'ils sont finalement désignés, celui de leur pays : il ne s'agit pas d'un Marocain, mais de « Maroc ». Cette désignation renferme à la fois une portée individualisante, car il s'agit d'un

²⁹ *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1610.

³⁰ Marvin Spevack, « Beyond individualism: Name and Namelessness in Shakespeare », in *Huntington Library Quarterly*, University of Pennsylvania Press, vol. 56, n°4, Autumn 1993, p. 387.

³¹ Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 65.

nom propre, et une portée générale, le nom désignant un pays tout entier. Dans cette catégorie, on trouve également des termes plus génériques, tels que « Étranger » (« Stranger ») dans *Timon d'Athènes* — terme qui distingue, de façon encore plus évidente, le personnage du lieu de l'action, mais qui est moins précis par rapport aux données sur le personnage — ou encore « Voyageur » (« Traveller ») — qui n'indique plus la provenance, mais uniquement une idée de mouvement. Cependant, dans tous les cas, le dramaturge a pour intention de situer le personnage, à la fois par rapport au lieu de l'action et par rapport aux autres personnages sur scène. Dans le cas particulier des « Voyageurs », qui apparaissent brièvement dans *1 Henry IV* (II, 2), le dramaturge nous informe que le lieu de l'action est un lieu de transition pour eux, ce qui souligne leur vulnérabilité face aux bandits.

Le lien relationnel

Quatrièmement, l'accent peut être mis sur le lien filial, avec des termes tels que « Fille » (« Daughter », *Périclès*) ou « Père » (« Father », *3 Henry VI*) qui, nous l'avons constaté, sont pareillement utilisés pour les personnages nommés. Le personnage n'est alors pas défini à travers une caractéristique qui lui est propre, mais dans son lien relationnel à autrui. Nous trouvons également des désignations telles que « Veuve » (« Widow », *Le Dressage de la rebelle*), qui révèle un lien marital brisé, alors que le terme « Prétendant » (« Wooer », *Les Deux Nobles Cousins*) indique au contraire une volonté de le créer. Cependant, nous pouvons élargir cette catégorie au lien relationnel, au-delà du cadre familial : les *speech headings* « Ami » (« Friend », *Les Deux Nobles Cousins*, IV, 1) et « Voisin » (« Neighbour », *2 Henry VI*, II, 3) soulignent le rôle d'adjuvant de ces personnages. Nous pouvons percevoir toutefois l'ironie quant au soutien des Voisins, qui conduisent finalement l'Armurier à sa perte. En lui servant trop généreusement des boissons alcoolisées, alors qu'il s'apprête à affronter son apprenti en duel, ils lui font perdre le combat. Ils s'opposent alors au groupe de personnages qui soutiennent l'apprenti, Peter. La cohésion de ce groupe d'apprentis est mise en valeur, non plus seulement à travers une substance alcoolisée, mais également par le fait que Peter désigne ses amis par leurs prénoms : « Robin », « Will », « Tom » (II, 3, 71-72). Le terme de « Voisin » devrait souligner une certaine solidarité au sein de ce groupe de personnages, mais ce n'est que par le biais du nom propre que des personnages peuvent se montrer véritablement unis dans cette scène. La désignation de « Hors-la-loi » (« Outlaw »), utilisée dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, peut également être classée dans les liens relationnels — ou du moins une absence de lien relationnel —, dans la mesure où elle montre des personnages en rupture avec la société,

isolés du cadre social fictionnel. Dans tous les cas, cette catégorie de désignations favorise les liens entre les personnages et les rôles qu'ils jouent les uns par rapport aux autres. Ce type d'appellation fait donc d'autant plus ressortir le réseau interpersonnages.

Le nom du maître

Cinquièmement, le personnage peut paradoxalement être identifié par un nom personnel, malgré son anonymat. En effet, certains Serviteurs, notamment dans *Timon d'Athènes*, sont désignés dans les didascalies à travers le nom de leur maître, bien que cette pratique reste rare étant donné la confusion que cela peut engendrer. En effet, les éditeurs de la Pléiade expliquent les difficultés du texte de *Timon d'Athènes* et notent plus particulièrement celles liées à l'identification des Serviteurs :

Plus que dans d'autres pièces encore, la désignation des personnages de *Timon* pose problème. [...] Plus complexe est le problème des différents serviteurs des usuriers, qui, selon un usage ancien, s'appellent entre eux par le nom de leurs maîtres à plusieurs reprises dans la pièce ; on pourrait être tenté de suivre l'usage de certaines éditions modernes qui adoptent la même formule pour tous, mais seuls les serviteurs de Varron, d'Isidore et de Lucius sont formellement identifiés comme tels, les autres noms de serviteurs n'apparaissant nulle part dans le texte comme noms de maîtres pour confirmation, d'où notre choix³².

Nous constatons effectivement que les éditeurs d'Oxford choisissent de régulariser les didascalies en écrivant systématiquement « [Le Serviteur de] Varron » (« Varro['s Servant] ») ou « [Le Serviteur de] Philotus » (« Philotus[' Servant] »), y compris lorsque cela n'est pas exprimé clairement dans les dialogues. Étant donné que ce choix, s'il semble logique, relève de la supposition, j'ai choisi de suivre les éditeurs de la Pléiade en intégrant uniquement les Serviteurs qui sont clairement identifiés par le nom de leur maître à mon corpus. Quoi qu'il en soit, cet usage du nom personnel du maître pour identifier son serviteur montre que l'identité de ce dernier se construit dans une relation de dépendance à autrui et n'est pas définie par un nom qui lui soit propre. L'identité du serviteur ne peut alors se déterminer que dans son lien à son supérieur hiérarchique, dans un effacement de soi — un *self-effacement* pour reprendre les termes de Florence Yoon et de Molly Mahood³³ — qui s'étend jusqu'au fait de porter le nom d'autrui.

³² William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1476.

³³ Voir « Introduction générale », p. 16 et Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 13.

Le rôle

Sixièmement, le personnage sera souvent identifié à travers le rôle qu'il joue, lors d'une mise en abyme du théâtre ou toute autre situation de jeu de rôles. J'ai déjà évoqué la situation des Piqueurs et du Serviteur dans *Le Dressage de la rebelle*, qui sont renommés à l'occasion de la mascarade organisée par le Seigneur, dans le but de jouer un tour à Sly. De même, on trouve un « Babouin » (« Bavian ») dans *Les Deux nobles cousins* (III, 5), qui ne sera désigné qu'à travers ce rôle qu'il joue à l'occasion de la fête de mai, contrairement aux danseurs qui gardent leur désignation de « Villageois ». Un « Interprète » (« Interpreter ») dans *Tout est bien qui finit bien* (IV, 1 et 3) est d'abord désigné en tant que « Premier Soldat » (« First Soldier »), mais il change de désignation lorsqu'il endosse le rôle d'« Interprète », alors que les frères Dumaine cherchent à démasquer la lâcheté de Paroles. Et enfin, dans *Hamlet*, les « Comédiens » sont d'abord désignés anonymement par leur métier d'acteur (« Players ») avant de devenir « Le Roi de Comédie » (« Player King »), « La Reine de Comédie » (« Player Queen ») et « Lucianus » dans la pièce de théâtre mise en œuvre par Hamlet. Ce type d'appellations montre encore une fois que le rôle dramatique prévaut bien souvent sur l'identité du personnage.

L'espèce

Septièmement, certains personnages sont identifiés à travers leur appartenance à une espèce d'êtres vivants, notamment en ce qui concerne les personnages surnaturels, tels que les « Sorcières » (« Witches », *Macbeth*) et les « Fées » (« Fairies », *Le Songe d'une nuit d'été*). Il s'agit ici de les distinguer de l'espèce humaine, ce qui leur donne, malgré une désignation générique, une dimension d'exceptionnalité. Le terme d'« Apparition » (« Apparition ») distingue également ce type de rôles des êtres humains, non plus véritablement en raison de leur espèce, mais par leur statut d'essence et leur exclusion du monde des vivants.

L'âge

Huitièmement, les noms communs sont parfois accompagnés d'un qualificatif qui identifie l'âge du personnage, comme nous avons d'emblée pu le voir avec le « Vieil Athénien », mais on trouve également « Le Vieil Homme » (« Old Man »), « La Vieille Dame » (« Old Lady »), ou encore « Le Jeune Garçon » (« Boy »). Il s'agit toujours ici d'identifier le personnage dans une catégorie sociale, mais autant hiérarchique que générationnelle. La

précision de la classe générationnelle n'apporte d'ailleurs pas seulement un élément d'ordre social, mais également des caractéristiques quant à l'apparence physique du personnage. Ce type de qualificatif offre des informations supplémentaires, qui facilitent l'identification et favorisent l'individualisation des personnages.

Le genre

Neuvièmement et dernièrement, la désignation peut indiquer le genre du personnage, avec des termes très génériques tels que « Man » pour les hommes et « Woman » pour les femmes. Cependant, ces termes sont principalement utilisés pour désigner des serviteurs, car ils sont souvent conçus comme des abréviations de « serving-man » et « serving-woman ». Au demeurant, le terme de « Man » sera souvent traduit par « Valet », tandis que « Woman » deviendra « Suivante » en français. La catégorie sociale est donc encore une fois mise en évidence, bien que ces termes semblent mettre l'accent sur le genre du personnage. Aussi génériques soient ces appellations, elles restent tout de même plus précises que celle utilisée dans *2 Henry VI* (II, 1) pour désigner l'homme qui traverse la scène pour crier au miracle, à savoir « One », traduit par « L'Homme » dans les éditions de la Pléiade, mais qui signifie littéralement « Quelqu'un », ce qui n'apporte aucune individualité à ce rôle. De même, dans *Henry VIII*, les Portiers qui tentent de maintenir l'ordre, lors du baptême d'Élisabeth, s'adressent à une « Voix » (« The Voice », V, 4), qui ne dispose même pas d'une consistance corporelle. Cependant, ce sont les seules occurrences de ces termes et ils ne sont pas représentatifs de la façon dont Shakespeare désigne les personnages.

L'établissement du réseau intrapersonnage donne donc, le plus souvent, du relief au réseau interpersonnages. Toutes ces catégories montrent en effet une volonté de hiérarchiser et d'ordonner la société fictionnelle représentée par Shakespeare. Au demeurant, Ralph Berry commence par constater, dans son ouvrage *Shakespeare and Social Class*, que les pièces de Shakespeare représentent tout l'éventail de la société :

Shakespeare's characters come from the full range of social classes. His plays contain kings and beggars, laborers and nobles, gentlemen and yeomen. This mingling of high and low is based on exact discriminations between individuals, for Shakespeare has an acute sense of social differentiation. His characters speak and behave in ways that are, on the whole, consistent with their social positions. Their relationships express the social order in which they live³⁴.

³⁴ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. ix.

Toutefois, si la variété des désignations dans le théâtre de Shakespeare s'explique par une volonté de représenter le système social dans toute sa largeur, il faut néanmoins observer deux intentions principales dans la façon d'identifier les personnages : la première est de situer le personnage socialement dans l'univers fictionnel et la deuxième est de lui attribuer un rôle au sein de la construction dramatique. Cela apparaît de manière irréfutable lorsque la scène représente un jeu de rôles dans la fiction elle-même : l'intention du dramaturge est systématiquement dans ce cas de mettre en évidence le rôle joué par le personnage, et non pas le personnage joué par l'acteur, bien que les deux soient fusionnés. Mais cette constatation peut être élargie à d'autres catégories. Par exemple, nous avons remarqué que certains personnages étaient principalement définis à travers leurs actions. Cependant, des actions journalières, qui correspondent à un métier, présentent davantage le personnage en tant que fonction sociale, alors qu'une action conduite dans le cadre précis de l'intrigue, fait ressortir son rôle dramatique à un instant donné. Il semble que tous les termes peuvent potentiellement recouvrir ces deux intentions à la fois (comme ceux qui font ressortir le lien relationnel, car celui-ci situe aussi bien le personnage dans l'univers fictionnel que dans le système dramatique des personnages), mais certains présentent le rôle dramatique de façon plus évidente. Ainsi le terme « Portier » (« Porter ») donne potentiellement au personnage une activité en dehors de l'espace et du temps scéniques, alors que le terme « Conspirateur » (« Conspirator ») restreint sa définition à l'action qui se déroule dans l'espace et le temps du spectacle. De même, on pourra également distinguer l'utilisation du terme « Jardinier » (« Gardener ») — qui désigne une catégorie sociale et un métier —, et l'emploi de « Clown » (souvent traduit par « Le Rustre ») — qui désigne davantage une catégorie de personnages, qui doit notamment créer un contraste à travers son registre de langue et ses jeux de mots. La désignation des personnages traduit donc une double intention qu'il faut explorer, en se concentrant notamment sur les *speech headings* les plus souvent employés et les plus conventionnels au théâtre, tels que « Clown », « Messenger » (« Messenger »), et « Servant » ou « Servingman » (« Serviteur »).

1.3. Désignations sociales et dramatiques : le *Clown*, le *Messenger* et le *Serviteur*

« *The Clown* » / « *Le Rustre* »

Le terme « Clown », comme précisé précédemment, est souvent traduit par « Le Rustre » ou « Le Paysan » dans les éditions françaises de Shakespeare, ce qui inscrit

premièrement le personnage dans une catégorie sociale. En effet, David Wiles, qui a consacré un ouvrage entier à l'emploi du *Clown* dans le théâtre élisabéthain, explique l'origine de ce terme ainsi :

The term “clown” does not appear before the Elizabethan period. The word entered the language because it expressed a new concept: the rustic who by virtue of his rusticity is necessarily inferior and ridiculous. The word was evidently borrowed from Low German, although a spurious etymology from the Latin *colonus*—“a tiller of the soil”—was posited by some Elizabethans. The use of “clown” to refer to a type of comic performer is marginally later, and may be traced back to Tarlton, in whose person the twin meaning of “comedian” and “rustic” were rendered indis severable³⁵.

Le terme « clown » est donc d'abord apparu pour désigner des personnes rustiques de basse condition sociale, avec toute la connotation négative que cela pouvait comporter. David Wiles précise, par ailleurs, que ce mot s'est construit en opposition à la classe sociale des *gentlemen* : « The concept of a “clown” emerged within a neo-chivalric discourse centred on the notion of “gentility”. The word “gentle” has ambiguously genetic and ethical connotations, and to be a “clown” is the obverse of being “gentle” »³⁶. Cet éclairage sur les origines de ce terme nous permet de comprendre, dans un premier temps, la façon dont se positionne socialement le Rustre par rapport aux personnages nobles de la pièce. Pourtant, il s'agit avant tout d'un rôle comique archétypal, qui situe le personnage au sein de la construction dramatique, car si l'utilisation du terme « Clown » indique d'abord une classe sociale, il offre déjà la possibilité de créer un fort contraste, ce qui est proprement dramatique. En effet, David Wiles explique que plus tardivement, à partir de l'âge élisabéthain, l'emploi de « Clown » commence à prendre un autre sens dans l'enceinte du théâtre et qu'il est utilisé exclusivement pour désigner un rôle type. Il constate qu'à la différence du terme « fool », il n'est jamais employé dans le langage courant, mais appartient au vocabulaire technique et spécialisé du théâtre : « In Shakespearean dialogue generally, the word “fool” is used with enormous freedom. The word “clown” is never found outside stage directions unless used *of*, or (for ironic effect) *by* the character who is designated as *the clown of the play* »³⁷. Dorothy E. Litt constate également que le terme « fool » est utilisé de façon variée, notamment dans *Le Roi Lear*, à la fois syntaxiquement et sémantiquement : « The Fool in *King Lear* has no name but that of his calling. Through his mockery the term *fool* takes on the function of a proper name, noun (fool and folly), epithet, verb and adjective;

³⁵ David Wiles, *Shakespeare's clown, actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge University Press, 1987, p. 61.

³⁶ *Ibid.*, p. 62.

³⁷ *Ibid.*, p. 69.

ultimately it becomes a symbol of the human condition »³⁸. Ces variations dans l'utilisation de « fool » montrent effectivement que c'est un terme beaucoup moins spécifique que « Clown ». Plus encore qu'un rôle dramatique, le terme de « Clown » est utilisé directement pour désigner l'acteur de la troupe à qui l'on confie systématiquement le soin d'incarner ce type de personnage : « In the Elizabethan theatre, “the clown” was a skilled professional actor »³⁹. Pour conforter l'idée que le « Clown » est systématiquement un terme utilisé pour désigner l'acteur professionnel qui joue ce type de rôle comique, David Wiles souligne qu'il n'apparaît justement jamais dans les pièces écrites pour les troupes d'enfants, demeurant donc une exclusivité des troupes d'acteurs professionnels, dans lesquelles William Kemp ou encore Robert Armin jouaient — tous deux célèbres et ayant notamment incarné les « Clowns » de Shakespeare. David Wiles conclut alors que : « in a theatre-related context the term “the clown” refers always to the resident clown or fool in a professional company »⁴⁰. Il distingue ainsi les termes « clown » et « fool », le premier appartenant strictement au lexique théâtral, à partir de l'âge élisabéthain, et le deuxième étant utilisé de façon plus libre et très régulièrement dans le langage courant. Ce qui ressort de l'analyse de David Wiles, c'est l'unicité du *Clown* et il insiste d'ailleurs sur l'emploi de l'article défini pour le désigner : on voit généralement écrit « *the* [“le”] Clown » et non pas « *a* [“un”] Clown », ce qui met en valeur sa particularité. David Wiles explique que si le terme « clown » est utilisé au pluriel, c'est qu'il s'agit de l'entrée en scène du *Clown* et de ses acolytes, car aucun terme n'est choisi pour désigner ces derniers, comme on peut le voir à travers le cas du deuxième fossoyeur d'*Hamlet* qui hérite finalement du *speech heading* « Other » (« L'Autre »). Le pluriel ne remet donc pas en cause l'unicité du *Clown*, car, comme le souligne David Wiles : « The reporter and Shakespeare both know which part is *the* clown's part; their problem is the lack of a generic term to embrace both the clown and his companion »⁴¹. Il n'y a donc aucun doute quant à l'identification du rôle du *Clown*, que les didascalies l'englobent dans un groupe de personnages ou non ; il demeure, quoi qu'il en soit, un rôle fortement singularisé. De plus, David Wiles nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'un type de rôle qui est systématiquement joué par le même acteur — acteur qui possède des talents qui lui sont propres, notamment au niveau du jeu corporel — ce qui contribue à rendre le personnage marquant et unique au sein d'une pièce. Il semble que l'hypothèse proposée en

³⁸ Dorothy E. Litt, « Nameless in English Renaissance Drama », in *Literary Onomastics Studies*, Brockport, State University of New York College, vol. 13, Article 4, 1986, p. 4.

³⁹ David Wiles, *Shakespeare's clown, actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge University Press, 1987, p. 63.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁴¹ *Ibid.*, p. 70.

Introduction générale, qui supposait que la singularité de l'acteur pouvait être à l'origine de l'individualisation d'un personnage anonyme, se vérifie dans ce cas précis ; et le fait qu'on ait pu retrouver le nom d'un acteur à la place du nom du personnage, dans les *speech headings* de certains manuscrits, conforte encore cette idée, comme l'explique Molly Mahood :

An actor's real name in a stage direction can be the result of a bookkeeper's annotation of the script. But an actor's name in a speech heading means that the dramatist, as he wrote, was envisaging a certain actor in the part. It is not surprising to find Will Kemp turning up in this way in the part of Dogberry in *Much ado*, for the clown's special position, half in and half out of a play, would serve to keep his name in the forefront of the playwright's mind⁴².

Lorsque le nom réel de l'acteur vient remplacer la dénomination fictionnelle du personnage dans les *speech headings*, nous pouvons avoir la certitude que le rôle était considéré de façon individualisée par le dramaturge, qu'il soit nommé (comme c'est le cas pour le personnage de Dogberry dans *Beaucoup de bruit pour rien*) ou qu'il soit anonyme (comme le fossoyeur dans *Hamlet*). Cependant, le rôle du *Clown* n'est que rarement anonyme sur l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare. En effet, ils sont systématiquement nommés dans les comédies et ne sont anonymes que dans les tragédies d'*Hamlet*, *Titus Andronicus*, *Othello* et *Antoine et Cléopâtre*. On retrouve également deux rôles de Fous anonymes (« The Fool ») dans *Le Roi Lear* et *Timon d'Athènes*. Cependant, le Fou de *Timon d'Athènes* n'est pas considéré par David Wiles comme étant le rôle destiné à l'« acteur-clown » et il attribue le rôle d'Apemantus à Robert Armin⁴³. Si le terme « Clown » renvoie à un double sens entre statut social et rôle dramatique, le terme « Fool » renferme également des enjeux complexes qui placent le Fou du *Roi Lear* dans un rôle particulier, plus proche d'un Touchstone (*Comme il vous plaira*) ou d'un Feste (*La Nuit des rois*), auxquels Gisèle Venet le compare : « le Fou, la quintessence du Fou de comédie auquel il a paru superflu de donner ici un nom — ni “Touchstone” ni “Feste” »⁴⁴. Mais cette désignation anonyme et l'absence du terme « Clown » dans les didascalies le rendent unique au sein de la production shakespearienne, bien qu'il s'agisse du rôle endossé par l'« acteur-clown » de la troupe, Robert Armin, selon David Wiles. Tatjana Silec donne alors les différentes définitions du terme « fool » :

[...] il est simple d'esprit plutôt que fou. Cela peut surprendre, mais l'Oxford English Dictionary nous apprend que *fool* signifie d'abord « [o]ne deficient in judgment or sense, one who acts or behaves stupidly, a silly person, a simpleton. (in Biblical use applied to vicious or impious persons) ». Dans la littérature religieuse, « fool » traduit couramment

⁴² Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 17.

⁴³ David Wiles, *Shakespeare's clown, actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge University Press, 1987, p. 155.

⁴⁴ Gisèle Venet, *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 194.

en anglais les termes latins employés dans la Bible pour désigner celui qui ne croit pas en Dieu : *stultus* et surtout *insipiens*, de sorte que le terme gardera jusqu'à la fin du Moyen Âge une connotation morale, relayée par les enlumineurs qui prennent l'habitude de représenter sous les traits du dément ou du bouffon l'impie du psaume. La folie au Moyen Âge est donc un concept qui inclue [*sic*] l'idiotie, (laquelle correspond aujourd'hui en médecine à un quotient inférieur à 20) et son versant moral, la sottise. Le fou domestique, de cour, de taverne ou de bordel était donc souvent un idiot mais il représentait aussi le sot qui ne fait pas ce que la société attend de lui ou ce qu'il devrait faire pour promouvoir ses intérêts, dans cette vie comme dans l'autre, en raison justement de son idiotie ou de sa folie (le Moyen Âge ne fait pas clairement la distinction entre les deux)⁴⁵.

Le Fou est donc moins ancré dans un statut social que le Clown, car il se situe en dehors de la hiérarchie sociale, comme le confirme Ralph Berry : « The Fool [...] like all his brethren is himself classless, or at least hard to place within the social hierarchy »⁴⁶. Toutefois, Tatjana Silec montre que sa construction sociale se situe toujours dans un rapport à la noblesse : « La “fonction sociale” dont parle Foucault, qui s'incarne dans le fou, domestique ou non, c'est l'intégration de celui-ci en tant que contre-exemple dans une éthique dont le destinataire principal est l'homme noble »⁴⁷. L'opposition ne se trouve plus, comme pour le Clown, entre deux classes sociales, mais entre intégration dans la société et marginalité : « Avoir un fou domestique permet donc de se définir par opposition à lui, mais aussi d'entretenir les qualités de patience et de retenue nécessaires à tout bon chrétien »⁴⁸. Si le Clown est considéré comme moralement inférieur au Gentleman, comme sa connotation négative le montre, l'opposition est bien située entre deux classes sociales. En revanche, le contraste entre le Fou et l'homme noble est plus exclusivement d'ordre moral.

Les dénominations de « Fool » et de « Clown » n'identifient pas systématiquement l'acteur professionnel de la troupe qui endossait habituellement ce rôle, comme nous le montre l'exemple du Fou de *Timon d'Athènes*. De même, dans *Le Conte d'hiver*, le rôle du « Rustre » n'était pas destiné à Armin selon David Wiles, et il s'agit là d'un emploi du terme qui renvoie à sa première définition, et non pas au vocabulaire spécifique du théâtre. Le Rustre du *Conte d'hiver* est un paysan rustique qui s'oppose à la classe sociale des nobles et ne renvoie donc pas

⁴⁵ Tatjana Silec, « *King Lear*, la folie folliante et la naissance du sujet moderne dans la littérature anglaise », in *Babel*, n°25, 2012, [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 03 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/babel/2045> ; DOI : 10.4000/babel.2045, paragraphe n°7.

⁴⁶ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 107.

⁴⁷ Tatjana Silec, « *King Lear*, la folie folliante et la naissance du sujet moderne dans la littérature anglaise », in *Babel*, n°25, 2012, [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 03 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/babel/2045> ; DOI : 10.4000/babel.2045, paragraphe n°9.

⁴⁸ *Ibid.*, paragraphe n°10.

à l'« acteur-clown ». En effet, David Wiles attribue à Robert Armin le rôle d'Autolycus⁴⁹. Cependant, que les termes « Clown » et « Fool » désignent ou non l'« acteur-clown » de la troupe, cette appellation ne pose jamais le problème de la désindividualisation. Ils ont systématiquement un statut qui les rend unique au sein de la pièce, si minime soit leur rôle, et il n'y a pas de confusion possible dans leur identification, contrairement aux Messagers, par exemple, qui peuvent être très nombreux, au point qu'on ne puisse plus les distinguer les uns des autres.

« *The Messenger* » / « *Le Messenger* »

Comme pour le terme « Clown », le terme de « Messenger » semble *a priori* désigner une fonction sociale en premier lieu, alors qu'il s'agit d'une désignation qui met davantage en valeur le rôle dramatique du personnage. En effet, le terme de « Messenger » n'identifie pas nécessairement le métier du personnage, ni même sa classe sociale, car Shakespeare utilise ce terme de façon très fréquente et variée⁵⁰. Lorsqu'elle répertorie les rôles minimes du théâtre de Shakespeare dans une annexe, Molly Mahood détaille le statut des personnages lorsque cela est possible et constate le plus souvent que les messagers appartiennent à deux grands groupes de classe sociale : les serviteurs et les militaires. Elle explique, par exemple, que le Messenger qui intervient dans la scène d'exposition de *Beaucoup de bruit pour rien* est probablement un officier militaire : « The Messenger of 1.1 appears to be an officer who has ridden ahead of the victorious army »⁵¹. En revanche, le Messenger qui intervient dans le dernier acte de *La Comédie des erreurs* serait vraisemblablement un serviteur : « The one who enters at 5.1.167 is a servant from the household of Antipholus of Ephesus, presumably one of the *three or four* who bound their master in 4.4 »⁵². Le groupe social auquel appartient le Messenger peut apparaître d'autant plus clairement si Shakespeare change sa désignation d'une scène à l'autre, comme c'est le cas dans *Timon d'Athènes*. En effet, Shakespeare utilise d'abord le terme « Soldat » en tête de réplique pour désigner le personnage qui découvre la tombe du héros éponyme (V, 3, 1-10),

⁴⁹ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁰ On compte environ quatre-vingt « Messengers », désignés sous cette appellation dans les *speech headings*. « Messenger » est donc le *speech heading* le plus fréquent sur l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Shakespeare. Sur les trente-huit pièces étudiées, seulement douze ne comportent aucun « Messenger » anonyme : *Roméo et Juliette*, *Richard II*, *Tout est bien qui finit bien*, *Comme il vous plaira*, *Peines d'amour perdues*, *Les Joyeuses épouses de Windsor*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *La Tempête*, *Troïlus et Cressida*, *La Nuit des rois*, *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, *Le Conte d'hiver*. On notera qu'à l'exception des deux premières, ce sont principalement des comédies.

⁵¹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 262.

⁵² *Ibid.*, p. 248.

mais il devient un « Messenger », dans la scène suivante, lorsqu'il rapporte à son capitaine Alcibiade une empreinte de l'épithaphe moulée dans de la cire (V, 4, 65-69). Le terme de « Messenger » souligne donc le rôle dramatique que tient le personnage — au détriment de son statut social — à savoir son rôle d'intermédiaire. À l'inverse, certains personnages qui exercent très exclusivement des rôles de messagers vont être désignés à travers leur statut social dans les *speech headings*, tel le Gentilhomme (« Nobleman ») dans *3 Henry VI*, dont l'unique réplique est destinée à annoncer à Édouard la capture d'Henry VI (III, 2, 118-119) ; ou encore le Seigneur (« Lord ») dans *Le Conte d'hiver* qui annonce l'arrivée de Polixénès et Camillo en Sicile (V, 1). Ce choix d'appellation montre une conception différente des personnages, qui ne met pas en avant leur rôle dramatique mais la relation sociale qu'ils entretiennent avec les destinataires de leur message. De même, des Serviteurs vont pouvoir exercer un rôle de messenger de façon exclusive comme dans *Tout est bien qui finit bien* : le Serviteur (« Servant », IV, 3) raconte aux frères Dumaine que Bertrand a croisé le Duc, qu'il lui a fait ses adieux et qu'il a obtenu de lui une lettre de recommandation à transmettre au Roi de France. Mais il s'agit ici pour Shakespeare de situer le messenger dans le réseau interpersonnelles, c'est-à-dire de souligner l'allégeance de ce rôle de messenger, serviteur de Bertrand. La fonction sociale qui désigne le rôle du messenger peut même être très spécifique afin de situer précisément le contexte du processus de médiation, tel le Légat dans *1 Henry VI* : il s'agit d'un envoyé du Pape qui vient réclamer une somme d'argent à Winchester, qui a obtenu son statut de cardinal par ce biais. Le statut social permet ici de connaître d'emblée l'identité de l'émetteur du message, le Pape.

Lloyd Davis décrit plusieurs des fonctions du Messenger : « Messengers are expedient figures for dramatic texts. They can explain backgrounds, set up situations and convey information about unstaged events and dialogue. Their reports provide pretexts for continuing or altering action and characterization »⁵³. Le Messenger est effectivement celui qui permet de faire le lien entre deux scènes, entre deux personnages, entre les espaces actuel (ou scénique) et virtuel (ou dramatique). Par exemple, dans *2 Henry VI*, un Messenger joue les intermédiaires entre deux personnages principaux : il avertit Gloucester que le roi Henry VI l'attend à Saint Albans pour une chasse au faucon (I, 2, 56-58). Ce médiateur assure donc les transitions au sein de la structure dramatique, ce qui prévaut sur son individualité. Et contrairement au *Clown*, la mise en valeur de sa fonction dramatique ne lui garantit pas d'être individualisé, car cette

⁵³ Lloyd Davis, « Messengers in Shakespeare's Plays », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 15, n°2, Janvier 1998, p. 95.

fonction ne lui est pas propre et peut être attribuée à toute sorte de personnages, y compris des personnages nommés. Nous avons observé que le *Clown* — qu'il corresponde à la définition du langage courant ou qu'il s'agisse de l'« acteur-clown » — dispose d'un statut unique dans la pièce, alors que le *Messenger* est un personnage, parmi tant d'autres, qui contribuera à assurer la cohérence du tissu dramatique, comme le constate Richard Madelaine, dans un article qu'il consacre aux messagers dans *Antoine et Cléopâtre* :

Anthony Brennan goes as far as to see the stage as « a sort of newsroom where accounts of actions far and near are delivered », and, whether or not we pay attention to the Renaissance habit of reading emblematically, it is fairly clear that in one sense or another all dramatic characters are messengers⁵⁴.

Si Richard Madelaine réduit tout de même son étude aux *Messagers* qui sont reconnus comme tels sur la scène du théâtre, il n'exclut pas pour autant tous les personnages qui délivrent un message, sans pour autant être désignés par le terme de « *Messenger* ». L'absence d'exclusivité de la fonction dramatique du *Messenger* ne permet donc pas de l'individualiser comme pour le *Clown*. Dans le cas du *Messenger*, mettre l'accent sur sa fonction dramatique, semble, au contraire, le désindividualiser, puisqu'il est réduit, dans sa désignation, à cette fonction commune à tous les personnages.

Shakespeare utilise le terme de « *Messenger* » — comme il utilise le terme de « *Clown* » — en suivant des conventions théâtrales qui le précèdent. Mais, encore une fois, on peut noter que la convention n'est pas détachée d'une certaine intention de la part du dramaturge, et qu'il peut même y trouver sa particularité, comme le propose Wolfgang H. Clemen :

By following up the development of certain devices or conventions in Shakespeare's plays we shall see that the way in which Shakespeare transforms and revives these conventions, enriching them with new functions and turning them to new dramatic uses, is a key to the steady growth of his craftsmanship and his artistic perfection. Even the examination of a minor convention such as the Messenger's Report, inconspicuous though it may seem at first, can give us some insight into this fascinating process of transformation and dramatic integration⁵⁵.

Clemen énumère les différentes traditions théâtrales qui font usage du *Messenger* pour faire des rapports de la situation dramatique, telles que la tragédie antique grecque et sénéquénne, le théâtre populaire et les mystères du Moyen Âge, ou encore les pièces anglaises classiques du XVI^e siècle. Ainsi, en replaçant dans son contexte cette convention qui incite Shakespeare à

⁵⁴ Richard Madelaine, « "What Are You?": The Staging of Messenger-Function in *Antony and Cleopatra* », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 25, n°1, 2008, p. 150.

⁵⁵ Wolfgang H. Clemen, *Shakespeare's Dramatic Art, Collected Essays*, London, Routledge, 2005 [Methuen, 1972], p. 96-97.

faire appel à des Messagers, Clemen met l'accent sur son originalité et souligne le fait que Shakespeare exploite la convention de façon créative et personnelle. Plus récemment, Molly Mahood constate que l'utilisation du Messenger chez Shakespeare est beaucoup plus importante que chez les autres dramaturges de son temps :

This is a very frequent speech heading, and from the fact that the Messengers in Shakespeare's Globe plays appear to outnumber by five to one those in the plays of his contemporaries which were acted in the same theater, it has been claimed that "the messenger is a unique figure, peculiar to Shakespeare"⁵⁶.

Cette constatation remet donc en question l'idée que le Messenger chez Shakespeare est réduit à son rôle d'intermédiaire. En effet, malgré cette potentielle désindividualisation, Shakespeare exploite le Messenger de telle façon, qu'il en devient une figure unique dans toute l'histoire du théâtre ; et, bien que pris séparément chaque messenger shakespearien ne présente pas systématiquement des caractéristiques qui permettent de l'individualiser, Shakespeare lui offre une forme d'émancipation par rapport à la convention, en complexifiant son utilité dans le drame et en diversifiant ses fonctions. Nous pourrions alors nous demander, dans la deuxième partie, de quelle façon sa fonction médiatrice s'opère et dans quelle mesure le Messenger peut s'individualiser, malgré sa désignation générique et commune.

D'autres désignations apparaissent parfois, dans les pièces de Shakespeare, qui sont plus ou moins des synonymes de « Messenger », mais qui précisent le statut social du personnage, telles que les « Estafettes » (« Posts » ou « Couriers »), les « Ambassadeurs » (« Ambassadors »), ou encore les « Hérauts » (« Heralds »). Tous ces termes désignent des personnages dont le rôle est de transmettre une parole qui ne leur appartient pas personnellement, mais selon leur désignation, on peut déjà supposer leur degré d'individualisation. Les termes « Post » ou « Courier », comme l'Estafette qui annonce à Warwick qu'Édouard s'est échappé dans *3 Henry VI* (IV, 6, sont similaires au terme de « Messenger », si ce n'est qu'ils situent les personnages comme étant des messagers professionnels et ne soulignent donc pas le rôle dramatique de la même façon. Face à Warwick, l'Estafette nous montre davantage la dimension militaire de son statut. En ce qui concerne le terme d'« Ambassadeur », il suppose un statut social élevé, ce qui donne une envergure au personnage, dont ne disposerait pas un Messenger qui serait un serviteur. Au demeurant, Shakespeare joue sur cette attente dans *Antoine et Cléopâtre*, car lorsque l'Ambassadeur

⁵⁶ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 52. (Elle cite l'ouvrage de Bernard Beckerman, *Shakespeare at the Globe*, 1962, p. 205).

d'Antoine se révèle être un simple précepteur, ses ennemis y voient son déclin et sa chute imminente :

- César : Faites paraître l'envoyé d'Antoine.
 Le connaissez-vous ?
- Dolabella : César, c'est le précepteur de ses enfants,
 Preuve qu'il est plumé, s'il vous envoie
 Une aussi pauvre penne de son aile,
 Lui qui pour messagers avait des rois à foison
 Il y a quelques lunes à peine.
- Caesar : Let him appear that's come from Anthony.
 Know you him?
- Dolabella : Caesar, 'tis his schoolmaster,
 An argument that he is pluck'd, when hither
 He sends so poor a pinion of his wing,
 Which had superfluous kings for messengers
 Not many moons gone by.

(III, 12, 1-6)

Cette anomalie engendre un décalage entre la façon dont le personnage est désigné dans les didascalies — en tant qu'« Ambassadeur » — et la façon dont on le désigne dans le dialogue — comme « précepteur » (« schoolmaster ») — ; mais elle montre, par ailleurs, que l'Ambassadeur est censé être un messenger de haut rang, qui peut être fortement individualisé s'il s'agit, comme le suggère Dolabella, d'un roi. En revanche, le terme « Héraut », s'il désigne plus précisément un rang militaire, annonce surtout des personnages extrêmement désindividualisés, car ils sont chargés de proclamer une parole officielle et générale, et non pas la parole d'un individu en particulier. Leur parole est d'ailleurs associée au son de la trompette qui précède leurs déclarations, afin de préparer les auditeurs, ce qui ajoute à la solennité de ces personnages. Alors que Shakespeare utilise un « Messenger » pour faire le lien entre Gloucester et Henry VI pour la chasse au faucon, il utilise un « Héraut » pour sommer Gloucester de se rendre au Parlement du roi (II, 4, 70-71). Ajouter une solennité supplémentaire à ce rôle de messenger accentue l'idée du complot politique qui se met en place contre Gloucester, qui n'avait même pas été informé de cette réunion. Le « Héraut » n'annonce pas seulement un message, mais également la chute de Gloucester, sa solennité pouvant alors évoquer celle d'une cérémonie funèbre. Les termes utilisés par le dramaturge montrent donc certaines nuances dans la conception du personnage, y compris lorsqu'ils sont des synonymes.

« *Servant* » ou « *Servingman* » / « *Le Serviteur* »

Le terme « Serviteur » (généralement « *Servant* » ou « *Servingman* ») implique une notion de service qui peut être considérée simultanément dans sa dimension fictionnelle et dans sa dimension dramatique. En effet, le Serviteur est à la fois au service de son maître dans la fiction et au service de l'auteur dans la construction dramatique, comme le souligne Linda Anderson : « In addition to their function as constant visual reminders of their employers' power, servants are useful on stage, as in real life, to perform domestic duties, run errands, and deliver information »⁵⁷. Comme le *Messenger*, le Serviteur aide à l'articulation entre les scènes et coordonne l'espace scénique, mais son service s'étend au-delà de la transmission de parole. De plus, alors que le terme de « *Messenger* » fait immédiatement penser à une relation triangulaire — entre un émetteur, un médiateur et un destinataire —, le terme de « Serviteur » met en avant la relation duelle et conventionnelle, souvent exploitée au théâtre, entre le maître et le valet. Le Serviteur est donc conçu dans une relation d'interdépendance avec un individu en particulier, son maître. Il arrive d'ailleurs que, dans les *speech headings*, on attribue le nom du maître au Serviteur, comme nous l'avons vu précédemment. Cette confusion et les doutes qui subsistent quant aux noms de ces personnages montrent que le Serviteur voit son identité associée à celle de son maître, de façon beaucoup plus imposante que le *Messenger* qui se trouve systématiquement entre deux identités, celle de l'émetteur et celle du destinataire. Linda Anderson relève d'ailleurs, à travers les propos de Mary Hollowell Perkins, que le Serviteur voit son individualité annihilée par sa relation de dépendance : « Part of the reason, perhaps, is what Mary Hollowell Perkins describes as the loss of "status" and "individuality" as a result of being dependent on an employer, living in someone else's house, eating someone else's food, wearing prescribed clothing »⁵⁸. Bien que les fonctions dramatiques du Serviteur et du *Messenger* puissent se rejoindre, la désignation employée dans les *speech headings* — « Serviteur » ou « *Messenger* » — invite à penser l'identité du personnage de façon différente et l'intention du dramaturge n'est alors pas la même. Le terme « Serviteur » renvoie à une relation qui se situe exclusivement sur la scène de théâtre, tandis que le terme « *Messenger* » sollicite obligatoirement l'idée d'un ailleurs, d'un hors-scène, et d'une tierce personne absente de l'espace scénique.

⁵⁷ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 63.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

Toutefois, la notion de service s'étend bien au-delà des personnages désignés comme « Serviteurs » dans les pièces de Shakespeare. Tout d'abord, d'autres termes sont utilisés pour désigner des personnages au service d'un maître ou d'une maîtresse, tels que « Page », « Man », « Boy », « Groom », « Attendant », pour les hommes ; et « Woman », « Lady », « Nurse », pour les femmes. On compte plus de soixante-dix rôles de serviteurs subalternes, ce qui donne à cette catégorie de personnages anonymes une ampleur quasi-similaire à celle des messagers dans l'œuvre de Shakespeare. Ensuite, le statut de serviteur a la particularité d'apparaître dans toutes les pièces, comme le rappelle Linda Anderson : « as Charles Wells points out, "Servants are the only category of people to appear in all thirty-seven plays, a fact which, in itself, attests to their importance in Tudor society." »⁵⁹. D'autre part, elle explique qu'il faut prendre en compte une définition plus élargie de la notion de service : « Service in the early modern era is extremely difficult to define, since virtually any aspect of life could be, and often was, defined and described as a service relationship »⁶⁰. Contrairement aux autres métiers, qui indiquent précisément la classe sociale, les serviteurs, à l'époque moderne, s'inscrivent dans une sphère sociale beaucoup plus vaste et informe :

"Servants", however, as a category, could include everyone from the lowest-paid, most over-worked, and worst-treated scullions to "serving-gentlemen" and "serving-gentlewoman", who often seem to have regarded themselves, and to have been regarded by others, as gentlemen and ladies⁶¹.

La variété des termes utilisés dans les *speech headings* pour désigner un serviteur montre effectivement que ce n'est pas l'idée de service qui définit la classe sociale d'un personnage : on retrouve des serviteurs d'un statut plus élevé dans la catégorie des gentilshommes et des nobles dames. Shakespeare construit donc la notion de service dans ses pièces à l'image de la société dans laquelle il vit. Cependant, il distingue en général très nettement les différents types de serviteurs dans son utilisation des *speech headings*. Le terme « Serviteur » est employé exclusivement pour les rôles de subalternes, tandis que Shakespeare préférera les termes « Gentleman » et « Gentlewoman » pour les serviteurs d'un statut social plus élevé⁶². Si Anthony Brennan voit la scène de théâtre comme « le lieu des nouvelles » où tous les

⁵⁹ *Ibid.*, p. 42. Charles Wells ne compte pas *Les Deux Nobles Cousins*, mais cette pièce met également en scène des serviteurs. Il faut cependant préciser qu'il compte les serviteurs nommés, car certaines pièces ne contiennent pas de Serviteurs anonymes.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

⁶² Par exemple, dans *Tout est bien qui finit bien*, le roi s'adresse à un Gentilhomme (« *Gent.* » dans l'in-folio de 1623) à l'acte V, scène 3, pour aller chercher Bertrand.

personnages sont messagers, Linda Anderson constate, quant à elle, que la scène est le lieu du service, où tous les personnages sont potentiellement des serviteurs :

Political life was conceived of as public service; war was military service; lovers served their ladies; domestic life consisted of a master who was owed various kinds of service by his wife, children, and servants. [...] Furthermore, the entity to whom one owes service need not be a person; it is possible to serve one's country, or one's religion, or one's own values⁶³.

En effet, tous les personnages peuvent être considérés comme dans une relation de service, qui n'est pas nécessairement envers une personne, mais qui peut être envers une entité abstraite. Dans cette perspective, nous pouvons trouver au terme de « Serviteur » une valeur générale qui est intéressante par rapport à la question du personnage anonyme, que nous avons d'emblée défini comme étant générique par sa dénomination. L'idée même de service est une notion générale étendue à tous les individus qui constituent la société.

Finalement, nous pouvons constater que les termes « Messenger » et « Serviteur », largement dominants dans les *speech headings* de Shakespeare, mettent tous les deux en exergue un lien de dépendance avec d'autres personnages. Il semble en effet difficile de concevoir ces rôles autrement que dans leurs relations à autrui. Ces désignations génériques, qui semblent consigner leurs identités dans les *speech headings*, n'invitent pas à penser ces personnages de façon individuelle. En effet, Robert Weimann constate que, dans certains cas, « role predominates over character »⁶⁴ et cette observation semble d'autant plus vraie lorsque le terme générique employé favorise le rôle dramatique ainsi que le réseau interpersonnages.

1.4. Désignations singulières et plurielles : l'individu et le groupe

Les termes employés dans les *speech headings* permettent donc déjà de situer le personnage par rapport à l'ensemble dramatique et d'obtenir quelques réponses quant à l'élaboration de son identité formelle. Toutefois, un autre marqueur est à prendre en compte lorsqu'on considère le personnage anonyme, à savoir si son identification est groupée ou dégroupée. En effet, on peut se demander, d'une part, si le personnage anonyme est identifié sous une appellation commune, qui prend alors la marque du pluriel dans les *speech headings*, ou si sa désignation est au singulier. D'autre part, je m'interrogerai sur sa place dans la liste des

⁶³ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁴ Robert Weimann, « Society and the Individual in Shakespeare's Conception of Character », in *Shakespeare Survey*, Stanley Wells [dir.], Cambridge University Press, n°34, 1982, p. 25.

personnages, afin de déterminer s'il peut faire partie des personnages considérés comme individualisés ou s'il fait systématiquement partie des personnages qui sont regroupés par des termes génériques au pluriel, sans être dénombrés précisément.

Les speech headings

Tout d'abord, le regroupement de plusieurs personnages anonymes peut se faire au niveau des *speech headings*. Alors qu'un en-tête oratoire au singulier isole un locuteur du reste du groupe, la marque du pluriel indique une parole commune à un ensemble. Toutefois, nous pouvons différencier plusieurs types de pluriel lorsque nous observons les répliques en elles-mêmes : celui qui indique que plusieurs personnages parlent en même temps et celui qui montre que la parole est en accord avec tout le groupe, bien qu'un seul locuteur l'énonce.

Le pluriel intervient le plus souvent lorsque la parole est énoncée à l'unisson. Cependant, les personnages peuvent être distingués les uns des autres par des *speech headings* au singulier à d'autres moments de la pièce. Par exemple, dans *Roméo et Juliette*, des « Citoyens » (« Citizens ») sont réunis sous une même en-tête oratoire dans la scène d'exposition, alors qu'ils essaient d'enrayer un conflit entre les Montaigu et les Capulet :

Les Citoyens : Massues, piques et pertuisanes, frappez, écrasez-les !
À bas les Capulet ! À bas les Montaigu !

Citizens : Clubs, bills and partisans, strike, beat them down!
Down with the Capulets! Down with the Montagues!

(I, 1, 67-68)

Néanmoins, dans le reste de la pièce, on peut identifier plusieurs rôles dans ce groupe, et en particulier celui qui serait le leader. En effet, Molly Mahood suppose qu'il s'agit sans doute du même groupe de personnages que les Citoyens qui interviennent à l'acte III, scène 1, puis que ceux qui sont désignés comme étant des Gardes à l'acte V, scène 3 : « Le Chef du Guet », « Le Deuxième Garde » et « Le Troisième Garde » (« Chief Watchman », « Second Watchman », « Third Watchman ») :

Citizens/Watch. The *three or four Citizens* who enter at 1.1.72 are the Watch, as SH [speech heading] *Offi[cers]* shows. Some of the cries that follow are raised by Montagues and Capulets. When *Citizens* reappear at 3.1.136, Q1's SD and SHs [Quarto 1's stage direction and speech headings] confirm these are again the Watch; the speeches headed *Citi*. At 137 and 139 are probably for one speaker, who can later, in 5.3, be the *Watch* who

speaks at 168 and 172 and *Chief.watch* who speaks at 183, the speaker at 182 then being *Watch 2*⁶⁵.

Les Citoyens, dans cette pièce, sont alors les garants de l'autorité du Prince, et on peut effectivement supposer que le Citoyen qui s'exprime au nom du Prince dans l'acte III, scène 1, lorsqu'il arrête Tybalt, le meurtrier de Mercutio, est le Chef du Guet qui dirige les opérations de reconstitution des événements qui ont entraîné les morts de Roméo, Pâris et Juliette à l'acte V, scène 3. Toutefois Molly Mahood précise que la réplique des Citoyens qui intervient dans la toute première scène — et que j'ai citée précédemment —, semble comprendre également des cris émanant des Capulet et des Montaigu, et peut-être même des « vieux citoyens de Vérone » (« Verona's ancient citizens », I, 1, 86) dont parle le Prince Escalus ensuite. L'utilisation du pluriel dans ce *speech heading* n'indique alors pas seulement une parole qui émane d'un groupe homogène de locuteurs, mais également des paroles désordonnées émanant de locuteurs variés. Dans *Troilus et Cressida* (V, 8 et 9), les Myrmidons forment un groupe soudé autour d'une figure d'autorité, Achille, et ils crient ensemble son nom afin de le soutenir. Et lorsque l'un d'entre eux doit prendre seul la parole, l'article indéfini est utilisé — « un Myrmidon » (« a Myrmidon »). Néanmoins, l'utilisation de l'article indéfini a tendance à indiquer une indifférence quant à l'orateur, alors que le Chef du Guet est plus nettement distingué par sa désignation au singulier, d'une part, et par son statut de chef, d'autre part. Dans *La Tempête*, les paroles des Marins ne sont pas non plus distinguées dans les *speech headings* :

Les Matelots : Tout est perdu ! Prions, prions ! Tout est perdu !

Mariners : All lost! To prayers, to prayers! All lost!

(I, 1, 48)

Le mouvement de panique causé par la tempête entraîne une superposition chaotique de voix indifférenciées. Toutefois, contrairement aux Citoyens ou même aux Myrmidons, les Marins ne sont jamais individualisés par un *speech heading* au singulier, ce qui accentue encore leur généralisation.

Dans un deuxième temps, il faut noter que la marque du pluriel est parfois utilisée pour signifier que la parole énoncée, bien qu'émanant d'un seul locuteur, est d'abord représentative de tout le groupe. Par exemple, dans *Titus Andronicus*, plusieurs personnages anonymes sont regroupés sous une appellation qui porte la marque du pluriel dans les *speech headings* : « Tribuns » (« Tribunes »). Cela n'indique pas que plusieurs tribuns parlent en même temps —

⁶⁵ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 267-268.

contrairement aux exemples précédents ou encore à la désignation « Tous » (« All ») que l'on voit apparaître régulièrement chez Shakespeare —, mais uniquement que celui qui prend la parole s'exprime au nom de tout le groupe. En effet, le Tribun donne à Titus Andronicus le droit de choisir l'empereur de Rome, en récompense de son fait d'arme (I, 1), en accord avec tous les tribuns, et au nom du peuple qu'ils représentent. De même, les Seigneurs, dans la première partie du *Conte d'hiver*, sont parfois désignés de façon groupée dans les didascalies (II, 3, 144-145 ; III, 2, 132) ou bien leur dégroupement ne se fait pas toujours de façon personnalisée, c'est-à-dire que le substantif est précédé, dans ces cas-là, d'un article indéfini : au lieu de « Lord » ou « The Lord » (« Le Seigneur »), nous verrons écrit « A Lord » (« Un Seigneur »), ce qui implique que cette réplique pourrait être prononcée indifféremment par n'importe lequel des Seigneurs présents sur la scène. En effet, les Seigneurs représentent — comme les Myrmidons — un groupe homogène et soudé autour des idées de service et de loyauté envers leur hiérarchie. Cependant, le conflit qui oppose le roi et la reine rend la notion de service problématique, car en obéissant au roi Léontès, les Seigneurs estiment, d'une part, desservir ses propres intérêts — dans la mesure où il juge Hermione innocente du crime d'adultère dont le roi l'accuse — et, d'autre part, être déloyaux envers la reine, dont ils sont également les serviteurs. Linda Anderson, lorsqu'elle étudie la notion de service dans les pièces de Shakespeare, montre bien qu'elle peut parfois se révéler contradictoire : « the kinds of service required of a character may be multiple and conflicting »⁶⁶. Elle s'interroge notamment sur le service au sein d'un foyer : « Even within a household, the question arises: are you your master's servant, or your mistress's? »⁶⁷. En effet, elle constate que dans *Le Conte d'hiver* : « members of the court must decide whether to obey Leontes or support Hermione; although several members of the court declare their belief in Hermione's innocence, only Paulina ultimately risks the king's wrath by defying him and remaining in Sicilia »⁶⁸. Les Seigneurs incarnent alors ce conflit moral et cette peur d'endurer le courroux du roi, et c'est pourquoi ils ne peuvent être distingués nettement les uns des autres. L'emploi du pluriel s'accompagne ici de l'utilisation de l'article indéfini, mais dans les deux cas, ils montrent une parole commune à une catégorie de personnages anonymes et sont le signe d'une parole impersonnelle. Cet exemple est comparable à celui des Goths dans *Titus Andronicus* : bien qu'aucun *speech heading* ne porte la marque du pluriel, ils sont toutefois présentés dans les

⁶⁶ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 19.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 183.

didascalies fonctionnelles comme une entité unie et leurs répliques sont singularisées à travers l'emploi de l'article indéfini, comme c'est souvent le cas pour les Seigneurs du *Conte d'hiver* : « Un Goth » (« A Goth », V, 1 et 3). La parole des personnages est finalement davantage singularisée lorsque pour distinguer plusieurs rôles d'un même groupe, on voit apparaître une numérotation des parlants, par ordre d'apparition, telle que « Le Premier », « Le Deuxième », « Le Troisième », etc. Molly Mahood discerne toutefois un écart fréquent entre la didascalie fonctionnelle qui annonce l'entrée en scène des personnages et les *speech headings* qui suivent : « When there is a permissive stage direction such as “enter two or three”, speeches are commonly attributed to “1” or “2”, leaving us uncertain if “3” is meant to be a mute or if Shakespeare has left to the bookkeeper and actors the decision whether or not to employ a third voice »⁶⁹. Ce type d'indications scéniques annonce donc également l'entrée de groupes homogènes de personnages et dont les répliques ne sont pas toujours nettement distinguées. Mais bien qu'il reste souvent une incertitude quant à une troisième voix, la parole de ces personnages numérotés est tout de même dégroupée de façon plus lisible, ce qui peut donner lieu à des discours davantage personnalisés.

Dramatis personae

Les listes des personnages peuvent également nous apporter des réponses quant au degré d'individualisation des rôles anonymes. Tout d'abord, il faut préciser qu'aucune liste des personnages n'a été établie par Shakespeare lui-même, mais elle reflète, en revanche, la vision d'un lecteur quant à l'importance des personnages. Line Cottegnies explique comment elles ont été conçues, et montre en premier lieu qu'elles ne sont pas du fait de l'auteur :

Si les in-quartos antérieurs n'en comportent aucune, l'édition in-folio en comprend sept (intitulées « The Actors' Names » ou « Names of the Actors ») pour trente-cinq pièces incluses, ces listes étant placées en appendice de la pièce qu'elles accompagnent, alors qu'aujourd'hui, dans les éditions modernes, elles se sont arrogé une place de choix en s'intercalant avec obstination entre le lecteur et le texte dès l'ouverture. Leur fonction s'est d'ailleurs enrichie (ou alourdie) avec le temps, puisqu'elles ont aujourd'hui pour mission de donner, déjà, une sorte de résumé de l'état des forces en présence au moment où la tragédie commence — quitte à révéler les ressorts de l'action. Enfin, elles ont tendance à figer les personnages dans une identité (sociale ou familiale) monolithique, car elles ne permettent pas de rendre compte du subtil entrelacs des relations qu'entretient chaque personnage avec les autres. Or, la plupart du temps absentes des éditions anciennes, elles ne relèvent pas d'une intention autoriale, et on a ainsi pu montrer à quel point, déjà, elles peuvent façonner l'attente des lecteurs, avec leur structure généralement hiérarchique (du personnage le plus noble au plus générique des valets ou des soldats) ou clanique (faction par faction) — qui impose en outre une ségrégation entre hommes et femmes —, ainsi que

⁶⁹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 8.

leurs indications parfois lacunaires ou tendancieuses sur la fonction sociale de tel ou tel personnage⁷⁰.

Toutes ces indications préconisent d'aborder les listes des personnages avec prudence, non seulement car elles ne reflètent pas l'intention du dramaturge, mais également en raison de la lecture orientée qu'elles proposent des pièces. Cependant, il s'agit simplement ici de comprendre la façon dont les personnages anonymes sont perçus, d'un point de vue extérieur, et de distinguer ceux qui sont considérés comme suffisamment individualisés pour rejoindre les personnages principaux dans les *dramatis personae*. Elles pourraient en effet être représentatives de la trace que laissent les personnages dans les mémoires. Molly Mahood constate par exemple que les rôles mineurs « nommés de façon générique » sont souvent rassemblés dans une liste approximative :

Any attempt to write out a play's small parts *as parts* reveals why the *dramatis personae* in a modern edition is likely to conclude with a Widdicombe Fair gathering of "Lords, Gentlemen, Attendants, Citizens, Messengers, Soldiers". Such lists may indicate that the editor has been unable to decide how many of these generically named characters there are or to establish where one bit part ends and another begins⁷¹.

Nous pouvons donc nous demander si les personnages anonymes sont systématiquement catalogués de cette façon. Tout d'abord, sur les cinq cent soixante-dix-neuf rôles que j'ai répertoriés, je constate que cent soixante-huit seulement disposent d'une désignation singularisée dans les listes des personnages des éditions de la Pléiade. Les quatre cent douze autres sont systématiquement regroupés dans une désignation plurielle. Le choix de singulariser un personnage ou non dans la liste n'est cependant pas toujours en lien avec son degré d'individualisation. On notera que lorsqu'un rôle est unique dans sa désignation sur l'ensemble de la pièce, il sera systématiquement au singulier, même lorsque ce rôle ne fait qu'une brève apparition et qu'il n'exprime aucun trait de caractère personnel. C'est le cas de la Dame de Compagnie dans *Coriolan*, qui ne prononce que neuf mots et qui tient le rôle purement fonctionnel d'annoncer l'entrée en scène d'un personnage nommé : « Madame, la noble dame Valéria vient vous rendre visite. » (« Madam, the Lady Valeria is come to visit you. », I, 3, 24). Cependant, contrairement à certaines éditions de poche⁷², les éditions de la Pléiade la placent en dessous de la liste des personnages principaux, parmi les rôles les moins importants de la pièce, tandis que les Citoyens, bien qu'identifiés de façon groupée, se trouvent dans la liste en

⁷⁰ Line Cottagnies, « Le Personnage shakespearien du texte à la scène : l'ombre du prince Hamlet », in *Le Personnage*, Anne Bouvier Cavoret [dir.], Paris, Éditions Ophrys, 2004, p. 130.

⁷¹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 8.

⁷² Par exemple : William Shakespeare, *Titus Andronicus, Jules César, Antoine et Cléopâtre, Coriolan*, Paris, GF-Flammarion, François-Victor Hugo, 1965, p. 325.

elle-même, au milieu des personnages principaux, car ils occupent une place essentielle dans la dramaturgie et certains d'entre eux laissent entrevoir une individualité, comme nous le verrons plus précisément dans la deuxième partie. En revanche, certaines éditions inversent parfois ce rapport, en indiquant la Dame de Compagnie dans la liste en elle-même (dans laquelle les personnages sont inscrits les uns en dessous des autres), tandis que les Citoyens sont indiqués en dessous de la liste (où les personnages sont inscrits, les uns à côté des autres, séparés par des virgules), pour la seule raison que la Dame de Compagnie est unique dans sa désignation en tant que personnage parlant dans cette pièce. On notera donc que les éditions de la Pléiade, qui proposent une liste des personnages moderne, étant donné qu'aucune n'a été donnée dans l'*in-folio* de 1623 pour *Coriolan*, accordent davantage d'attention à l'importance des rôles. En revanche, les rôles de Plébéiens dans *Jules César* (dont la liste est également moderne), ne rejoignent pas les personnages principaux comme les Citoyens de *Coriolan*, ce qui semble cohérent étant donné qu'ils sont nettement moins individualisés dans *Jules César*, comme je chercherai à le démontrer dans la deuxième partie.

Cependant, les rôles singularisés sont le plus souvent ceux qui ont une désignation qui les rend uniques, sans qu'il y ait nécessairement de lien avec leur degré d'importance au sein de la dramaturgie. Le *Clown*, qui cumule désignation et rôle dramatique uniques, trouve toujours une place singulière dans la liste des personnages, à l'exception de ceux d'*Hamlet* qui sont deux, mais qui sont suffisamment marquants pour tenir une place parmi les personnages principaux : « TWO CLOWNS, gravediggers » (DEUX RUSTRES, fossoyeurs ». Les Messagers et les Serviteurs, en revanche, sont presque systématiquement relégués au second plan, en dessous de la liste, et identifiés de façon groupée. Analyser la liste des personnages n'est donc pas une méthode fiable ; elle ne reflète pas toujours le degré d'individualisation du personnage anonyme, mais plutôt l'unicité de sa désignation au sein d'une même pièce. Toutefois, ces observations révèlent tout de même une certaine façon de penser les personnages anonymes.

On peut noter quelques anomalies dans l'établissement de ces listes : par exemple, les deux Officiers de *La Nuit des rois*, qui arrêtent Antonio, ne sont pas répertoriés, bien qu'ils interviennent dans deux scènes de la pièce (III, 4 ; V, 1) et qu'ils ne posent aucun problème d'identification. Cette liste provient de la première édition de Nicholas Rowe de 1709 et n'a visiblement pas été révisée par les éditeurs de la Pléiade. En ce qui concerne les listes des personnages qui ont été établies dans l'*in-folio* de 1623, on ne note pas de différences fondamentales par rapport aux listes modernes, si ce n'est qu'elles nécessitent d'être complétées

pour la plupart d'entre elles, ce que font les éditeurs de la Pléiade. La logique reste la même : singularisation des personnages dont la désignation est unique dans la pièce et regroupement des personnages qui possèdent une désignation commune. Les personnages qui manquent à l'appel dans ces listes, s'ils n'ont jamais un rôle majeur, ne sont pas nécessairement anonymes, ce qui ne permet pas de supposer que leur anonymat serait la cause de l'oubli.

Le paratexte — *speech headings* et listes des personnages — nous apporte donc déjà un certain nombre d'informations sur les rôles anonymes, qui dévoilent parfois une conception extrêmement générique du personnage ou au contraire un potentiel degré d'individualisation, selon la fonction que le dramaturge lui attribue. Paradoxalement, l'individualisation peut s'opérer à travers la fonctionnalisation sur la scène de théâtre : la spécificité du rôle du *Clown* donne une unicité au personnage, ainsi qu'à l'acteur qui l'interprétait, qui lui permet d'emblée d'être reconnaissable. Certains rôles, au contraire, sont si fréquents dans l'œuvre de Shakespeare — Messagers, Serviteurs, Soldats — qu'il devient difficile de les distinguer les uns des autres. D'autres encore se présentent systématiquement de façon groupée, tous réunis sous une même désignation plurielle, sans que l'on puisse percevoir des individualités au sein de ce collectif. Toutefois, si la plupart des noms communs qui désignent les personnages dans les didascalies ne permettent pas leur individualisation, d'autres éléments sont à prendre compte afin de comprendre comment se constitue leur identité formelle et peuvent peut-être venir suppléer leur manque de singularité.

CHAPITRE 2. L'IDENTIFICATION VISUELLE

2.1. Les signes visuels : un double mouvement d'identification

Après une étude des didascalies initiales et fonctionnelles — paratexte accessible du point de vue du lecteur —, je souhaite à présent m'intéresser aux éléments spectaculaires, du domaine du visuel, tels que les costumes et les accessoires. Il s'agit donc ici de déterminer les premiers signes qui permettent aux spectateurs d'identifier un personnage sur la scène de théâtre, car le signe visuel précède le plus souvent la parole.

Fonctionnement des signes visuels

Lors de l'Introduction générale, nous avons constaté, à la suite de Laurie Maguire, que le nom propre était un vecteur d'identification qui permettait non seulement d'indiquer le genre, la religion et le statut social d'une personne, mais également et plus généralement, de classer le porteur de ce nom dans l'espèce humaine⁷³. À l'instar du nom propre, les éléments visibles — qui émanent du corps ou qui recouvrent le corps — peuvent avoir la même force identificatoire et nous pouvons émettre l'hypothèse qu'ils suppléent le nom propre dans le cas des anonymes. Mildred Szymkowiak explique, dans une anthologie consacrée à la notion d'autrui, que les signes visuels donnés par une personne sont un média par lequel nous cherchons à accéder à la connaissance de l'autre :

Puisque je ne peux avoir de connaissance directe et intuitive de la conscience de l'autre, et que j'éprouve cependant sa présence, il faut bien qu'une *médiation* me le fasse connaître, une médiation qui, à partir du corps, me renvoie à la conscience qui « habite » ce corps. Les signes de l'humain sont donc du corps ou sur le corps, mais ils trahissent, à l'aide du corps, l'esprit qui habite ce corps. Ils me renvoient à la conscience d'autrui à partir de ce qui n'est pas elle⁷⁴.

Dans un premier temps, les signes visuels qui se dégagent d'autrui seront identifiés comme étant les signes de l'humain — tout comme le nom propre impliquait à l'ère élisabéthaine une appartenance à l'espèce humaine —, bien que ces signes de l'humain ne permettent pas d'accéder directement à la conscience d'autrui. Il s'agit donc de reconnaître la nature de l'autre. Puis, dans un deuxième temps, Mildred Szymkowiak analyse ces signes en expliquant qu'ils ne sont pas seulement la marque d'une nature humaine :

⁷³ Voir « Introduction générale », p. 34.

⁷⁴ Mildred Szymkowiak, *Autrui*, Paris, Flammarion, 2015, p. 16.

On peut penser d'abord aux signes volontairement portés par l'homme sur son corps, comme le vêtement ou la parure (qu'elle soit séparée du corps comme les bijoux, ou à même le corps comme le tatouage et le maquillage), qui témoignent d'un certain recul par rapport aux déterminations naturelles : un vêtement sert, certes, à protéger des intempéries, mais l'existence de quelque chose comme la *mode* montre en outre une variation sur le vêtement, sa forme, sa coupe, sa matière, qui ne relève pas de la nécessité naturelle, mais de la liberté ou d'une capacité humaine d'*interpréter* les déterminations naturelles, ce qui implique, que nous n'existons pas seulement naturellement⁷⁵.

Les vêtements et les accessoires entraînent donc une interprétation qui dépasse l'identification de la qualité spécifique d'un être : l'identification de « déterminations naturelles » s'accompagne d'une identification des déterminations culturelles. Ce processus de cognition, qui s'opère à travers les signes visuels, donne alors des informations sur l'identité formelle d'une personne. Les signes visuels ne donnent accès ni au nom propre (à moins que ces signes ne comprennent une étiquette où il serait inscrit), ni à la conscience d'une personne, mais ils donnent à voir une forme extérieure dont les caractéristiques stimulent un mouvement herméneutique. En d'autres termes, les signes visuels enclenchent chez l'humain une volonté d'obtenir des informations sur autrui qui ne sont plus seulement de l'ordre de la nature, mais également de l'ordre de la culture. Mildred Szymkowiak précise par ailleurs que « Vêtement et parures signalent également à autrui notre appartenance à tel groupe social, voire tel de nos traits de caractère ou notre humeur du jour »⁷⁶. Les signes de l'humain sont donc empreints d'une codification culturelle et, au même titre que le nom propre, ils construisent l'identité formelle. Cependant, elle nuance également ce propos en expliquant que « le vêtement n'est encore qu'un critère extérieur, donc peu fiable, de l'humanité du corps en face de moi »⁷⁷. Les signes visuels, bien qu'ils nous proposent un premier moyen d'appréhender l'autre, demeurent superficiels, et ne permettent pas d'accéder en profondeur à l'identité d'autrui. L'apparence peut même être trompeuse et émettre des signes qui ne correspondent pas à la situation sociale, l'origine géographique, ou encore l'humeur de l'être qui les porte.

Au théâtre, le signe visuel est hypertrophié en raison de la caractéristique ostentatoire de cet art du spectacle. L'étymologie du mot « théâtre », du verbe grec *theasthai*, « regarder », invite même à penser le théâtre dans sa dimension purement visuelle : il s'agit du lieu d'où l'on regarde. Par ailleurs, une définition limitée de la théâtralité nous permet de considérer le signe visuel comme étant son essence même. En effet, Jean-Marie Piemme explique qu'« au sens

⁷⁵ *Ibid.*, p. 16-17.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁷ *Ibid.*

plus restreint, la théâtralité désigne le caractère représentatif des seuls éléments scéniques à l'exclusion du texte »⁷⁸. Je propose donc ici de définir la théâtralité en tant que dispositif optique dans lequel les signes visuels se construisent selon un système organisé et codifié, et où ils agissent comme des producteurs de sens. Il s'agit alors, dans un premier temps, de comprendre comment cette dimension de la théâtralité se construit dans l'œuvre dramatique de Shakespeare, puis, dans un deuxième temps, de questionner la façon dont elle construit l'identité des personnages anonymes.

Les signes visuels dans le théâtre élisabéthain

Dans le théâtre élisabéthain, les signes visuels sont envisagés dans leur lien avec la société dans laquelle le spectacle se joue. Le système de référentialisation du texte se situe donc par rapport au temps de la mise en œuvre du spectacle, et non pas par rapport au temps de la fiction. En effet, Nathalie Rivère de Carles explique que le costume était un élément de rapprochement entre acteurs et spectateurs :

Le costume de scène permettait, au moins jusqu'à un certain point, d'effacer les frontières entre le réel et la fiction représentée. Les étoffes, leur qualité, leurs couleurs, leur association avec d'autres accessoires, tels que perruques bijoux, éventails, armes, étaient le reflet de l'imaginaire culturel et social du spectateur de la Renaissance⁷⁹.

Il ne s'agissait donc pas de faire voyager le spectateur à travers une atmosphère exotique, ni de le sortir de son contexte habituel, mais, au contraire, de créer un lien actuel entre le spectateur et le spectacle. Si l'écriture dramatique pouvait entraîner le spectateur dans un ailleurs — temporel et/ou géographique —, les signes visuels, en revanche, faisaient la liaison avec la réalité, les acteurs portant des costumes élisabéthains. Il est vrai que Julian Bowsher précise que, dans le cas de pièces se déroulant dans un contexte fictif étranger, les compagnies théâtrales pouvaient chercher à représenter cet exotisme par le biais du costume : « Most costume was contemporary, with only minor modifications for stock characters such as Romans, Orientals and the like »⁸⁰. Cependant, il parle ici de « modifications mineures » qui laissent supposer que la base du costume représentait essentiellement l'ère élisabéthaine. Par ailleurs, Claire

⁷⁸ Jean-Marie Piemme, « Théâtralité », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 1615.

⁷⁹ Nathalie Rivère de Carles, « Costumes », in *Théâtre élisabéthain*, tome II, Line Cottagnies, François Laroque, Jean-Marie Maguin [dir.], Paris, Gallimard, 2009, p. 1833.

⁸⁰ Julian Bowsher, *Shakespeare's London Theatreland, Archaeology, History and Drama*, London, Museum of London Archaeology, 2012, p. 178.

Bardelmann ajoute que le dialogue shakespearien lui-même fait référence aux lois somptuaires de cette époque, y compris dans les pièces romaines :

Même les vêtements étrangers qui y sont mentionnés (généralement français, espagnols et italiens) correspondent à la mode londonienne. De plus, dans les pièces à sujets historiques, antiques ou mythologiques, les pratiques vestimentaires auxquelles il est fait référence sont celles de l'époque de Shakespeare. Il existe des exceptions, mais les costumes spéciaux étaient toujours mêlés au stock existant. Dans *Jules César*, Casca fait ainsi allusion au « justaucorps » de César (« doublet' », I,2.257) ainsi qu'aux « bonnets crasseux » (« sweaty nightcaps », I,2.241) d'une plèbe romaine dont la description, notamment une mauvaise haleine proverbiale, est calquée sur le petit peuple londonien⁸¹.

Robert I. Lublin va également dans ce sens, réfutant des thèses récentes qui suggèrent qu'il était fréquent que les compagnies de l'époque moderne fabriquent des costumes en s'inspirant de modes étrangères⁸². Comme Claire Bardelmann, il trouve également des preuves de cette référentialisation élisabéthaine directement dans le texte de Shakespeare :

Textual evidence from *Julius Caesar* demonstrates that Roman characters were costumed as English gentlemen. Furthermore, plays set in contemporary France, Spain, Denmark, and elsewhere costumed the great majority of their characters in English apparel. There are two significant exceptions to this rule. First, individuals of particular importance, kings and princes for instance, regularly appeared in « foreign » apparel. Second, in plays situated in England (such as city comedies), visitors commonly wore « foreign » clothing, frequently making the wearers targets for comic ridicule. I put quotation marks around the word « foreign » to note that the costumes worn in English stage were not accurate depictions of foreign fashion but English notions of the apparel deemed appropriate to specific countries. Consequently, foreign costumes carried rich associations that were colored by foreign policy and national stereotypes⁸³.

Bien que le costume ait pu représenter en partie des coutumes vestimentaires lointaines, la pratique dramaturgique ancre toujours le signe visuel dans une réalité élisabéthaine. Afin de distinguer certains individus, notamment ceux d'un statut social élevé, Robert I. Lublin précise qu'il est probable qu'ils renvoyaient une image correspondant à leur origine géographique. Par exemple, on peut imaginer que le prince du Maroc, dans *Le Marchand de Venise*, qui est décrit selon certains stéréotypes, portait des signes visuels qui accompagnaient la description orale :

Maroc : Ne me rejetez pas à cause de mon teint,
C'est l'emblème ombragé du soleil éclatant,

⁸¹ Claire Bardelmann, « Costume et Identité dans le théâtre de Shakespeare », in *Shakespeare, l'étoffe du monde*, Catherine Treilhou-Balaudé, Anne Verdier [dir.], Moulins / Montreuil, Centre National du Costume de Scène / Gourcuff Gradenigo, 2014, p. 19-20.

⁸² « This argument challenges the recent suggestion that the companies commonly used foreign fashions in their productions ». Robert I. Lublin fait référence ici à l'article de Jean MacIntyre and Garrett P. J. Epp, « "Clothes Worth All the Rest": Costumes and Properties », *A New History of Early English Drama*, John D. Cox and David Scott Kastan [dir.], New York, Columbia University Press, 1997, p. 278. Robert I. Lublin, *Costuming the Shakespearean Stage: Visual Codes of Representation in Early Modern Theatre and Culture*, Surrey, Ashgate, 2011, p. 6.

⁸³ *Ibid.*

Dont je suis le voisin, et le frère de sang.

Morocco : Mislike me not for my complexion,
The shadow'd livery of the burnish'd sun,
To whom I am a neighbour, and near bred.

(II, 1, 1-3)

Maroc se décrit lui-même en reprenant les poncifs qui sont associés à son pays : couleur de la peau foncée — accentuée par son vêtement de couleur blanche qui crée un contraste chromatique (« *un Maure basané tout en blanc* » / « *a tawny Moor all in white* », II, 1, 0) — et climat ensoleillé. Les signes qu'il renvoie semblent devoir représenter son statut de prince aussi bien que son origine. Mais comme le perçoit Robert Lublin, ces signes ne correspondent pas à la réalité marocaine mais à l'imaginaire collectif des élisabéthains, lui-même nourri de références picturales. Même lorsque les signes visuels soulignent une provenance étrangère, c'est toujours une réalité élisabéthaine qui est représentée. Par ailleurs, dans la scène d'exposition de *Jules César*, les habitudes vestimentaires de l'époque moderne anglaise sont évoquées par le biais d'un partisan de Pompée, tribun du peuple :

Flavius : Quoi, est-ce jour de vacance ? Ignorez-vous
Qu'en tant qu'artisans vous ne devez pas circuler
Un jour de labeur sans les signes
De votre profession ?

Flavius : Is this a holiday? What, know you not,
Being mechanical, you ought not walk
Upon a labouring day without the sign
Of your profession?

(I, 1, 1-5)

Flavius rappelle ici les lois qui s'appliquent aux artisans et qui ne leur permettent pas de se déplacer sans signes clairs d'identification, à moins qu'il ne s'agisse d'un jour férié. Il est précisé dans la note d'édition : « Il faut entendre par ces “signes” les “vêtements de travail” par opposition au “plus beau costume” (*best apparel*) évoqué ensuite. Cette opposition fait allusion aux lois somptuaires élisabéthaines »⁸⁴. Il ne s'agit donc pas de faire référence aux lois romaines mais à celles de l'époque shakespearienne.

Toutefois, cet exemple ne nous montre pas seulement que le signe visuel est un moyen de rapprochement entre le spectateur et la fiction ; nous trouvons également l'idée que le vêtement est conçu comme signe d'identification dans l'espace public. Au demeurant, Nathalie

⁸⁴ Richard Marienstras, « *Jules César*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies I, Œuvres Complètes I*, Anne Barton [Préf.], Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte I, note n°2, p. 1398.

Rivière de Carles constate que « le vêtement était un repère visuel pour le spectateur qui s'attachait moins aux visages qu'à l'étoffe pour identifier un personnage ou un groupe de personnages »⁸⁵. La codification des costumes s'inscrit donc à la fois dans un rapport au réel et dans une volonté de faciliter l'identification des personnages. Nous pourrions alors parler d'un double mouvement d'identification en nous appuyant sur les deux sens de ce terme : d'une part, en tant que processus qui consiste pour le spectateur à se reconnaître dans des caractéristiques du personnage ou même à se confondre avec lui, et d'autre part, en tant qu'action de reconnaître un signalement du personnage afin de pouvoir établir son identité civile. En d'autres termes, le public s'identifie en même temps qu'il identifie ; il se reconnaît et reconnaît. La fonction identificatoire du signe visuel, dans le sens de reconnaître l'identité d'un personnage, est également constatée par Robert I. Lublin. Il explique même que les signes visuels permettent l'identification de nombreux éléments, qui correspondent à ceux relevés par Laurie Maguire concernant le nom propre :

Clothing and theatrical apparel carried specific meanings that were well understood by the playwrights, performers, and audiences of the time. [...] One's sex, social station, occupation, nationality, religion, and more could be established by the clothes one wore, which produced an individual as a member and constituent of the body politic. The complex ways that clothes signified in early modern England had profound consequences for the professional theatres. Before an actor uttered his first line of dialogue, the audience likely knew a great deal about his characters by virtue of the clothes he wore. In performance, an actor could change from a man into a woman, an Englishman into a Spaniard, a Protestant into a Catholic, or a king into a pauper by altering his apparel before returning to the stage⁸⁶.

Tout comme le nom propre, le vêtement permettait d'identifier le sexe, le statut social, le métier, la nationalité et la religion. La codification du nom propre et celle du signe visuel fonctionnent donc sur le même principe d'identification de l'état civil d'une personne. Au théâtre, une telle codification du signe visuel pouvait donc être utilisée pour servir la théâtralité et elle permettait, entre autres, à un même acteur de jouer plusieurs rôles dans une même pièce sans que cela ne crée une confusion dans l'identification de personnages distincts auprès du public. Dans la même lignée, les accessoires suivent une forme de codification du signe visuel qui est similaire à celle du vêtement :

Si la scène du théâtre élisabéthain est souvent caractérisée, à tort, par son absence de décor, l'importance des accessoires scéniques est indéniable, comme le prouve le Journal de Philip Henslowe. Ce Journal est l'un des rares inventaires de la pléthore d'objets théâtraux requis à la Renaissance : tentures noires des tragédies, toiles peintes, crânes, couronnes, épées,

⁸⁵ Nathalie Rivière de Carles, « Costumes », in *Théâtre élisabéthain*, tome II, Line Cottagnies, François Laroque, Jean-Marie Maguin [dir.], Paris, Gallimard, 2009, p. 1833.

⁸⁶ Robert I. Lublin, *Costuming the Shakespearean Stage: Visual Codes of Representation in Early Modern Theatre and Culture*, Surrey, Ashgate, 2011, p. 2.

tombes, perruques... On peut aussi se reporter à la description savoureuse que Pantomime fait de ce bric-à-brac dans *Les Antipodes* de Richard Brome (voir III, VI, 3-8 et 11-30). Tous ces accessoires étaient stockés dans la *tiring-house* (« maison des acteurs ») et constituaient le véritable décor de cette scène si particulière. Signifiants figés, ils participaient à la codification et à la singularisation des personnages⁸⁷.

Les signes visuels sont donc envisagés dans une codification conventionnelle, qui facilite le travail d'identification et d'interprétation du spectateur. Cependant, Nathalie Rivère de Carles explique ici que ces mêmes signes, qui semblent vouloir figer le personnage dans un moule, permettent dans un même mouvement de le rendre singulier, c'est-à-dire de l'individualiser. La conception élisabéthaine de l'accessoire, et du signe visuel de manière générale, rejoint alors la notion d'identité formelle, telle que Lucie Thévenet la définit, avec cette idée que la forme extérieure sous-tend paradoxalement le principe interne d'unité des êtres⁸⁸. Les signes visuels, qui évoquent aux spectateurs des déterminations culturelles, peuvent donc également avoir cette fonction d'individualiser les personnages, qu'ils soient nommés ou anonymes. En effet, une identification précise, aussi figée soit-elle dans une codification, permet de dépasser la barrière de la reconnaissance de l'être en scène afin de faire ensuite sa connaissance. Bien que superficielle, l'identification des signes visuels d'un personnage est une première étape nécessaire pour atteindre les profondeurs de son identité. On peut alors parler d'un processus identificatoire ternaire : connaissance d'une convention ou de déterminations culturelles qui s'inscrivent dans le général ; reconnaissance du personnage ; possibilité de connaissance du particulier à l'intérieur du général. C'est donc l'inscription des personnages dans un régime de reconnaissance général qui permettait d'accéder à la connaissance du particulier, d'un individu. Il faut donc à présent s'interroger sur la façon dont Shakespeare utilisait cette codification visuelle, pour les personnages anonymes plus spécifiquement, des costumes puis des accessoires.

⁸⁷ Nathalie Rivère de Carles, « Accessoires », in *Théâtre élisabéthain*, tome II, Line Cottagnies, François Laroque, Jean-Marie Maguin [dir.], Paris, Gallimard, 2009, p. 1827.

⁸⁸ Voir la définition de l'« identité formelle » selon Lucie Thévenet dans l'introduction de « Première Partie : Identifier, s'identifier », p. 44.

2.2. Costume et déguisement : identification ostentatoire et mobilité identitaire

L'habitus vestimentaire

Ainsi, le costume de théâtre à l'ère élisabéthaine est un vecteur d'identification qui s'inscrit dans la réalité de cette époque. Claire Bardelmann constate à ce propos que « cet ancrage dans l'*habitus* vestimentaire de l'époque explique la précision avec laquelle les costumes permettaient aux spectateurs de situer les personnages de théâtre sur l'échelle sociale et en fonction de leur statut matrimonial ou professionnel »⁸⁹. Tout d'abord, elle rappelle le lien entre le costume de théâtre et les habitudes vestimentaires, qu'elle désigne ici à travers l'expression « *habitus* vestimentaire ». En effet, il faut revenir à l'étymologie du terme « costume » pour mieux comprendre cet enracinement dans la coutume. Françoise Chevalier rappelle que « l'apparition du mot "costume" date de 1641. (Il dérive de "coutume", lui-même issu du latin *consuetudo* : habitude.) »⁹⁰. Ce terme intervient donc *a posteriori* et n'est utilisé par les anglais qu'à partir du 18^e siècle selon Stephen Orgel⁹¹, longtemps après la mort de Shakespeare. Cependant, l'origine du terme explique tout de même ce lien très fort entre le costume de théâtre et l'habitude vestimentaire. Puis, Claire Bardelmann montre que « cet ancrage dans l'*habitus* » — ou, en d'autres termes, cette inscription du costume dans des coutumes vestimentaires connues du public — avait pour but de faciliter l'identification des personnages sur la scène de théâtre, notamment à travers leur statut social. Stephen Orgel constate également cette fonction identificatoire du costume : « costume, as a defining feature of almost any social role, is also essential to the functioning of every human culture »⁹². Le costume s'inscrit non seulement dans une culture humaine, composée de coutumes, mais contribue de plus à son fonctionnement et à son organisation. Transposé au théâtre, le costume, dans la conception élisabéthaine, a donc cette double fonction identificatoire et structurelle :

⁸⁹ Claire Bardelmann, « Costume et Identité dans le théâtre de Shakespeare », in *Shakespeare, l'étoffe du monde*, Catherine Treilhou-Balaudé, Anne Verdier [dir.], Moulins / Montreuil, Centre National du Costume de Scène / Gourcuff Gradenigo, 2014, p. 19.

⁹⁰ Françoise Chevalier, « Costume », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 415.

⁹¹ « a relatively new term, existing in English only since the mid-18th century, deriving from French and Italian words for "custom," and involving notions of the fashionable ». Stephen Orgel, « Seeing Through Costume », in *Costume et déguisement dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°26, 2008, p. 88.

⁹² *Ibid.*

dans un même mouvement, il permet d'identifier les personnages en scène et d'organiser l'espace interpersonnages.

Shakespeare, dans sa pratique théâtrale, adopte les conventions de son époque en ce qui concerne le signe visuel. Le costume représente avant tout le rôle social du personnage, comme nous l'avions analysé également pour les *speech headings*. Au demeurant, lorsque Ralph Berry s'interroge sur l'identification sociale des personnages sur la scène de théâtre shakespearienne, la réponse lui apparaît comme une évidence :

How are the social classes identified in Shakespeare's plays? Usually, although not invariably, the rank or occupation of each member of the cast is easily discoverable. It could hardly be otherwise in an era when class affiliations were apparent through costume and mien, with personal wealth known⁹³.

Ralph Berry confirme ici que les classes sociales se distinguaient par le biais du vêtement et de l'allure à l'ère élisabéthaine et que la hiérarchie sociale avait pour caractéristique d'être ostensible, aussi bien dans la réalité que dans la fiction. C'est d'ailleurs l'une des fonctions du « vêtement humain » si l'on s'appuie sur l'article de Françoise Chevalier concernant le costume : « Tout vêtement humain est le lieu de fonctions multiples : protéger, mais aussi hiérarchiser, désigner (ou dissimuler) et séduire, la complexité de leurs représentations variant avec les processus historiques et sociaux »⁹⁴. Parmi les fonctions du vêtement, elle relève en premier lieu — comme Mildred Szymkowiak précédemment⁹⁵ — la fonction protectrice du vêtement, mais hiérarchiser apparaît ici en deuxième position, suivant l'idée que la représentation de cette hiérarchie dépend de la période historique et du mode de fonctionnement de la société. Dans la société élisabéthaine, le vêtement est effectivement conçu dans cet objectif de hiérarchisation, comme l'explique également Robert I. Lublin : « One of the foremost rules governing one's social obligations required that one's apparel accurately depict one's place in society »⁹⁶. Les paroles de Flavius dans *Jules César*, face aux accoutrements inappropriés des artisans, montrent effectivement que les lois somptuaires existaient à l'ère élisabéthaine et qu'elles étaient considérées comme une méthode de mise en ordre de l'espace public. Robert I.

⁹³ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. xv.

⁹⁴ Françoise Chevalier, « Costume », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 415.

⁹⁵ Voir « 2.1. Les signes visuels : un double mouvement d'identification », p. 83 : « un vêtement sert, certes, à protéger des intempéries ».

⁹⁶ Robert I. Lublin, *Costuming the Shakespearean Stage: Visual Codes of Representation in Early Modern Theatre and Culture*, Surrey, Ashgate, 2011, p. 2.

Lublin précise par ailleurs leur fonctionnement à l'aide d'exemples tirés de plusieurs auteurs du théâtre élisabéthain :

On the early modern English stage, an individual's place in the social hierarchy would have been easily identifiable according to the strict rules delineated in the sumptuary decrees issued during the reign of Queen Elizabeth. Recent scholarship notes that these laws were often ignored in English society (which accounts for the frequency with which they had to be reasserted), but the theatres proved to be the one place where the sumptuary laws regularly determined the clothes that people wore. Evidence in the drama demonstrates that specific apparel was understood to correspond to social rank. The significance of this fact becomes clear when we note that the plays work to guarantee that characters wear the clothes appropriate to their station. *Macbeth* and *Richard III* exist visually as plays about men who dared dress outside their social rank and were destroyed for their presumption. Beyond delineating the social elite, apparel also established the status and occupation of commoners. For instance, Thomas Dekker's *The Shoemaker's Holiday* represents Simon Eyre's advancement to Lord Mayor through his changing of apparel from Shoemaker's apron to Alderman's black gown to Lord Mayor's scarlet. The play approves of the manner by which he achieves his advancement and, unlike *Macbeth* or *Richard*, Eyre is permitted to wear the clothes that reflect his social transformation⁹⁷.

Les règles vestimentaires n'étaient donc pas toujours respectées dans la réalité de cette époque, comme l'explique également Dominique Goy-Blanquet, selon qui « la volonté de faire coïncider l'être et le paraître » était « constamment ordonnée depuis le Moyen Âge par des lois somptuaires tout aussi constamment bafouées »⁹⁸. Cependant, la transgression est tout aussi révélatrice de l'importance des lois somptuaires que leur respect. En effet, que Shakespeare choisisse dans ses pièces d'obéir aux règles vestimentaires ou qu'il décide de les enfreindre, il se positionne par rapport à elles dans les deux cas. Il semble même, dans les exemples cités par Lublin, que la désobéissance envers les lois somptuaires soit un moyen de les réaffirmer. *Macbeth* et *Richard* ne réussissent effectivement pas à maintenir le statut social qu'ils acquièrent à travers les apparences. On notera par ailleurs que les exemples cités ne présentent que des personnages nommés. Il est en effet rare de trouver des personnages anonymes qui transgressent les règles. Le cas des artisans au début de *Jules César* est exceptionnel dans l'œuvre de Shakespeare et les lois somptuaires ne sont transgressées que du point de vue des partisans de Pompée. Les artisans ne semblent pas estimer qu'ils désobéissent aux règles dans cette scène, car ils fêtent la victoire de leur dirigeant, Jules César, qui se trouve, de surcroît, être le même jour que la fête des Lupercales.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 5-6.

⁹⁸ Dominique Goy-Blanquet, « Nous sommes de l'étoffe dont sont faits les rêves », in *Shakespeare, l'étoffe du monde*, Catherine Treilhou-Balaudé, Anne Verdier [dir.], Moulins / Montreuil, Centre National du Costume de Scène / Gourcuff Gradenigo, 2014, p. 7.

Costume et déguisement

Il s'agit alors peut-être de distinguer le « costume » — qui représente le statut social du personnage — du « déguisement » — qui implique un changement de l'être, comme le propose très justement Stephen Orgel :

Disguise is by definition superficial, the misrepresentation of one's appearance, though etymologically it imagines something much more radical, a "dis-appearance," which can imply anything from a mere move out of sight to the total annihilation of the person whose appearance is undone. It also assumes that there is always an essence beneath the appearance, something being concealed, misrepresented, or denied. [...] When the change of appearance includes a fictional or theatrical element and is not intended to render the person unrecognizable—intended not to conceal the real but to adorn it, even to make the person more strikingly recognizable—we call the disguise a costume, a relatively new term, existing in English only since the mid-18th century, deriving from French and Italian words for "custom," and involving notions of the fashionable. This too assumes that though the externals may change, there is a self within that does not. Disguise is the essence of theater, and thereby of drama in performance, and it is enabled by, though not subsumed in, costume—what we are meant to see beneath the costumes on stage is the characters, not the actors⁹⁹.

Stephen Orgel relie les définitions de ces deux termes à la question de l'identification en affirmant que le déguisement entraîne l'absence de reconnaissance d'une personne, alors que le costume, au contraire, met en relief les signes visuels d'identification « pour rendre la personne d'autant plus reconnaissable », pour reprendre ses termes. Cependant, Stephen Orgel explique également que le vêtement, dans le contexte spécifique du théâtre, s'inscrit dans une tension entre le caché et le montré : dans un premier temps, le vêtement masque l'être de l'acteur, et dans un deuxième temps, il accentue la reconnaissance du personnage. Pour reprendre la terminologie employée par Françoise Chevalier, pour expliquer les caractéristiques du vêtement humain, le déguisement « dissimule », tandis que le costume « désigne ». Au théâtre, le vêtement est donc à la fois déguisement et costume et il semble que Shakespeare exploite cette dualité pour en faire un enjeu dramatique. La transgression des lois somptuaires, de la part de Macbeth et de Richard, s'inscrit dans cette tension du costume de théâtre. « Mais s'il est un emploi du costume qui éclaire bien son instabilité sémiotique, c'est le déguisement, qui révèle toute son ambivalence au fil des nombreuses pièces dans lesquelles Shakespeare l'utilise — il y a recours dans une pièce sur cinq, et dans toutes les comédies sauf *La Comédie des erreurs* »¹⁰⁰. Claire Bardelmann constate ici que l'utilisation du déguisement, comme

⁹⁹ Stephen Orgel, « Seeing Through Costume », in *Costume et déguisement dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°26, 2008, p. 87-88.

¹⁰⁰ Claire Bardelmann, « Costume et Identité dans le théâtre de Shakespeare », in *Shakespeare, l'étoffe du monde*, Catherine Treilhou-Balaudé, Anne Verdier [dir.], Moulins / Montreuil, Centre National du Costume de Scène / Gourcuff Gradenigo, 2014, p. 24.

ressort de l'intrigue, est très fréquente chez Shakespeare et que c'est une façon de remettre en cause la fiabilité des signes visuels renvoyés par le vêtement :

Car, dans l'œuvre de Shakespeare, la sémiotique du vêtement est mise au service du monde infiniment mobile qu'est le théâtre — lieu par excellence de la métamorphose, où nulle identité n'est jamais véritablement fixée, et où l'intrigue joue, par convention, avec la remise en question de l'ordre¹⁰¹.

Nous avons déjà émis l'hypothèse, dans l'Introduction générale, que le vêtement pouvait ne pas être un signe clair d'identification dans une esthétique baroque qui met en relief, selon les critères définis par Jean Rousset, des thématiques telles que l'instabilité, la métamorphose, ou encore la mobilité¹⁰². En effet, nous constatons, à la suite de Claire Bardelmann, une instabilité vestimentaire qui est représentative de la mobilité identitaire des personnages de théâtre. Par ailleurs, si l'on suit la définition de Georges Forestier, le déguisement serait avant tout un « changement d'identité d'un personnage (étymologiquement, sortir de sa « guise », c'est-à-dire de sa manière d'être), qui peut s'accompagner d'un changement de costume et/ou d'un masque, et, par là, d'un changement de sexe ou de condition sociale »¹⁰³. Dans cette perspective, on peut considérer le déguisement comme étant le processus qui conduit au changement d'identité, tandis que le vêtement est un moyen technique pour y parvenir. Au demeurant, Claire Bardelmann constate que la modification du vêtement est souvent accompagné d'un changement langagier, autre moyen de « sortir de sa guise » :

Il est d'ailleurs significatif que le déguisement vestimentaire aille bien souvent de pair avec le déguisement linguistique. Belarius, dans *Cymbeline*, se fait appeler Morgan quand il se dissimule dans une caverne du pays de Galle ; il donne même aux deux fils du roi des noms qui dissimulent leur véritable identité¹⁰⁴.

En effet, le personnage nommé, lorsqu'il se déguise, change de nom propre pour achever sa transformation. Certes, Claire Bardelmann constate en priorité la force sémiotique du vêtement et en conclut que « le vêtement fait l'homme plus que l'homme ne fait le vêtement »¹⁰⁵. Toutefois, nous pouvons encore une fois souligner que le nom propre prend une place importante dans la définition ou la redéfinition de l'identité d'un personnage. Si le déguisement est d'abord défini comme un changement d'identité, on peut s'interroger sur la possibilité pour un personnage anonyme de se déguiser dans la mesure où il n'a pas de nom propre à délaiss

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Voir « Introduction générale », p. 36.

¹⁰³ Georges Forestier, « Déguisement », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 479.

¹⁰⁴ Claire Bardelmann, « Costume et Identité dans le théâtre de Shakespeare », in *Shakespeare, l'étoffe du monde*, Catherine Treilhou-Balaudé, Anne Verdier [dir.], Moulins / Montreuil, Centre National du Costume de Scène / Gourcuff Gradenigo, 2014, p. 27.

¹⁰⁵ *Ibid.*

pour un autre. Le personnage anonyme est-il pris dans « l'instabilité sémiotique » du vêtement ou, au contraire, est-il le représentant de l'ordre somptuaire ?

Les cas de déguisement chez les personnages anonymes

Nous pourrions croire que les personnages anonymes seraient les premiers à être entraînés dans ce désordre vestimentaire et identitaire, étant donné qu'ils ne disposent pas d'un nom propre pour spécifier et fixer linguistiquement leur identité. Cependant, les cas de transgression ou de déguisement chez les personnages anonymes sont très rares. En effet, le fait qu'ils soient désignés de façon générique semble au contraire les protéger de la mobilité identitaire, car étant représentatifs d'un groupe, ils n'ont pas d'intérêts personnels qui pourraient les conduire au déguisement de leur identité. Les personnages anonymes qui se déguisent ou qui transgressent les lois somptuaires chez Shakespeare — on compte une dizaine de cas — le font alors essentiellement pour des raisons qui leur sont extérieures.

Tout d'abord, dans plusieurs cas, c'est en raison d'une situation dramatique indépendante de leur volonté que les personnages anonymes sont amenés à transgresser les règles vestimentaires. Les Citoyens de Vérone, dans *Roméo et Juliette*, « quitte[nt] les vêtements convenant à leur gravité » selon les propos du Prince Escalus (« Cast by their grave-beseeming ornaments », I, 1, 87). En effet, ces vieux Citoyens sont contraints à changer leur *habitus* vestimentaire, en raison du conflit qui oppose les deux familles rivales, les Capulet et les Montaigu, et qui les obligent à combattre dans les rues afin de ramener la paix. De même, c'est contre leur volonté que le Duc Aîné et ses Seigneurs sont contraints à s'habiller « *comme des forestiers* » ou « *comme des hors-la-loi* », comme l'indiquent les didascalies (« *like foresters* », II, 1, 0 ; « *like outlaws* », II, 7, 0)¹⁰⁶. Ils ont été condamnés à l'exil par le Duc Frédéric et doivent se cacher dans la forêt. Et, si leurs vêtements ne reflètent pas leur statut social habituel, ils reflètent en revanche leur nouvel état civil et s'adaptent à l'espace dans lequel ils vivent. Nous avons d'ailleurs constaté que l'un des Seigneurs est désigné dans les *speech headings* et dans les dialogues en tant que « Veneur » (« Forester », IV, 2), ce qui achève son

¹⁰⁶ Les éditions Robert Laffont supposent que les deux tenues étaient les mêmes. Pour la tenue de forestier, ils affirment qu'« Il ne s'agit pas de l'uniforme des gardes forestiers, mais probablement d'une tenue de couleur verte. », note n° 4, p. 556. Puis pour la tenue de hors-la-loi : « La tenue est peut-être la même que précédemment ; *outlaws* (hors-la-loi), qui se trouve dans Lodge (« Gerismond... that lived as an outlaw in the forest of Arden », Bullough, vol. 2, p. 169), évoque Robin des Bois, dont les compagnons étaient en vert. », note n°9, p. 573. William Shakespeare, *Comédies II, Œuvres Complètes*, Michel Grivelet et Gilles Monsarrat [dir.], Paris, Robert Laffont, 2000.

changement d'identité¹⁰⁷. Il est évident que le déguisement des personnages nommés peut être également motivé par une situation dramatique dont ils ne sont pas à l'origine, comme c'est le cas pour Rosalinde, la fille du Duc Aîné, contrainte à l'exil peu de temps après son père. Cependant, elle maîtrise son déguisement, se choisit un nouveau nom propre et change même de genre pour devenir un jeune homme. Elle construit et s'approprie sa nouvelle identité, là où les personnages anonymes ne font que s'adapter à leur nouvelle condition sociale.

Ensuite, nous rencontrons des cas où le déguisement intervient également en raison d'une situation dramatique extérieure à la volonté des personnages anonymes, mais qui est plus particulièrement sollicitée par un personnage. Par exemple, des Soldats français, dans *1 Henry VI*, sont amenés à se déguiser en marchands de grain sous les ordres de Jeanne d'Arc, qui revêt elle-même une tenue de paysanne : « *Entre la Pucelle, déguisée, accompagnée par quatre Soldats portant des sacs sur le dos* » (« *Enter Pucelle disguis'd, with four Soldiers with sacks upon their backs* », III, 2, 0). Ce stratagème leur permet d'entrer dans la ville de Rouen pour que les Français en reprennent le contrôle. Dans ce cas, les Soldats obéissent aux ordres de leur supérieure qui leur indique, de plus, comment travestir leur parole afin qu'elle soit en accord avec le déguisement vestimentaire : « *Parlez comme les plus ordinaires des gens / Qui viennent au marché* » (« *Talk like the vulgar sort of market men* », III, 2, 4). Les Soldats ne sont donc pas à l'initiative du déguisement. Dans la même idée, les Soldats dans *Macbeth* se camouflent à l'aide de branches d'arbres pour avancer vers Dunsinane sous les ordres de Malcolm à l'acte V, scène 4. Nous rejoignons alors la définition du déguisement la plus radicale, celle que proposait Stephen Orgel précédemment, « *a dis-appearance* », à savoir une « *dis-parition* » des Soldats. Cela évoque également l'idée d'effacement de soi au profit de l'intérêt général (à savoir destituer le tyran Macbeth de son trône), caractéristique que confère l'anonymat, dans la mesure où la désignation du Soldat met déjà en valeur le groupe, plutôt que son identité personnelle. Dans *Le Dressage de la rebelle*, un personnage anonyme — le Maître d'école — se retrouve mêlé à l'un des principaux conflits, à son insu, pour satisfaire les intérêts personnels d'un personnage nommé — Lucentio. Les jeux de déguisement sont nombreux dans cette pièce : Lucentio s'est déguisé en Cambio, un maître d'école, afin de courtiser secrètement Bianca ; Tranio a enfilé les vêtements de son maître Lucentio pour le remplacer ; Hortensio, un autre prétendant de Bianca, s'est déguisé en Litio, un maître de musique. Tous ces déguisements impliquent des personnages nommés qui se créent de nouvelles identités, soit pour des raisons

¹⁰⁷ Voir « 1.1. Les *speech headings* : variations et variété », p. 47.

qui leur sont propres — dans le cas de Lucentio et d'Hortensio —, soit pour servir un maître, mais en ayant connaissance du stratagème — dans le cas de Tranio. Le Maître d'école anonyme, en revanche, est utilisé par les personnages nommés sans être informé de la véritable raison pour laquelle il doit se déguiser. En effet, Tranio lui fait croire que les habitants de Mantoue sont interdits de séjour à Padoue, sous peine de mort, et lui propose de se déguiser en Vincentio, le père de Lucentio, afin de protéger sa vie : « Venez avec moi vous vêtir comme il vous sied » (« Go with me to clothe you as becomes you », IV, 2, 120). Mais le Maître d'école ignore que son déguisement doit en réalité servir les intérêts de Lucentio et son mariage avec Bianca. Le personnage anonyme est alors le seul à se déguiser sans en connaître les enjeux et sans maîtriser son changement d'identité. Alors que Rosalinde, Viola, Lucentio, Hortensio, Edgar, Portia, Julia, Florizel ou encore Imogène, se rebaptisent eux-mêmes lorsqu'ils se déguisent, le nom d'emprunt du Maître d'école lui est imposé par Tranio. Enfin, on trouve un dernier cas de déguisement d'un personnage anonyme, dans l'œuvre de Shakespeare, qui agit sous l'impulsion d'un autre personnage. Le Prétendant de la Fille du Geôlier, dans *Les Deux Nobles Cousins*, se déguise en Palamon sous les ordres du Médecin qui pense pouvoir guérir la folie de la jeune fille en donnant à son prétendant l'identité de l'être qu'elle aime : « prenez vous-même, jeune monsieur qui êtes son ami, le nom de Palamon » (« take upon you, young sir, her friend, the name of Palamon », IV, 3, 70-71). On le retrouve alors, deux scènes plus tard, entrant sur scène « habillé comme Palamon » (« in habit of Palamon », V, 2, 0). À nouveau, le personnage anonyme est dirigé dans son changement d'identité par un autre personnage qui lui explique ce qu'il faut dire et ce qu'il faut faire : l'embrasser, chanter, coucher avec elle si elle le demande. Le Prétendant n'est pas à l'origine des différentes étapes qui doivent conduire à son changement d'identité, ni ne les maîtrise. De plus, dans ces deux derniers cas, l'identité revêtue par le personnage anonyme est préexistante et non inventée comme c'est le cas pour Rosalinde et sa cousine Celia. Les personnages anonymes sont alors poussés à l'usurpation d'identité, et non pas seulement au déguisement : ils sortent de leur guise pour entrer dans celle de quelqu'un d'autre et l'absence d'une identité personnelle préexistante leur donne d'autant plus la capacité de s'effacer pour se glisser dans celle d'autrui. Toutefois, il faut nuancer ce propos en précisant que le Maître d'école est choisi parce que son allure générale peut d'emblée correspondre à celle de Vincentio, tandis que le Prétendant ne fait probablement illusion qu'en raison de la persévérance du Médecin et de la folie croissante de la Fille du Geôlier. Il n'est cependant pas anodin que seuls les personnages anonymes usurpent une identité préexistante, tandis que les

personnages nommés s'inventent une identité, qui est certes mensongère, mais qui leur est propre¹⁰⁸.

Enfin, le déguisement est utilisé par les personnages lorsqu'ils sont amenés à jouer des spectacles au sein du spectacle. Si le déguisement est l'essence du théâtre, comme l'explique Stephen Orgel¹⁰⁹, il semble naturel qu'on le retrouve lorsqu'interviennent des jeux de scènes à l'intérieur même des intrigues. Les personnages anonymes sont impliqués dans des mises en abyme du théâtre ou autres jeux spectaculaires dans trois pièces de Shakespeare : *Le Dressage de la rebelle*, *Hamlet* et *Les Deux Nobles Cousins*. Dans *Le Dressage de la rebelle*, des Comédiens professionnels viennent offrir leur service au Seigneur de l'Induction. Leurs déguisements sont alors les costumes des personnages de la pièce enchâssée, dont l'intrigue est celle du *Dressage de la rebelle*. Ainsi, les Comédiens qui joueront cette pièce se présentent d'abord sur la scène en tant qu'eux-mêmes, avant d'entrer dans les costumes de leurs personnages. De même, dans *Hamlet*, la figure du Comédien professionnel est représentée dans une mise en abyme du théâtre. Hamlet leur propose de jouer sa pièce, *La Souricière*, afin de révéler la culpabilité de Claudius. Les Comédiens se déguisent donc en roi, reine et meurtrier pour rejouer l'histoire racontée par le fantôme du père d'Hamlet, à savoir son assassinat. Leur déguisement crée alors un dédoublement des identités du roi usurpateur et de la reine sur la scène de théâtre. Dans *Les Deux Nobles Cousins*, un spectacle est organisé par les Villageois à l'occasion de la fête de Mai. Si la plupart des Villageois ne semblent pas se déguiser pour l'occasion (ils dansent, mais n'interprètent pas des rôles qui nécessitent un changement d'identité), l'un d'entre eux est désigné en tant que « Babouin » dans les didascalies et dans les dialogues et il est décrit par le Maître d'école dans le prologue, « à longue queue, et au machin lui aussi gigantesque » (« with long tail and eke long tool », III, 5, 132). Le déguisement, dans un cadre spectaculaire, n'est pas tromperie comme dans les autres cas, car l'illusion théâtrale est essentiellement de l'ordre de la convention. Le spectateur accepte de croire aux changements d'identités des comédiens, suivant le principe de *suspension of disbelief* (littéralement, « suspension de l'incrédulité »). La mécanique de l'illusion théâtrale est d'autant plus déjouée lorsque le dramaturge choisit de révéler au spectateur, au sein même de l'intrigue, les procédés

¹⁰⁸ À l'exception des stratégies de substitution, comme dans *Mesure pour mesure* et *Tout est bien qui finit bien* : Mariana et Hélène remplacent respectivement Isabella et Diane, lorsqu'elles doivent rejoindre la nuit Angelo et Bertrand. Cependant, il ne s'agit pas véritablement d'une usurpation, mais d'une substitution qui rétablit l'ordre naturel des choses.

¹⁰⁹ Voir « 2.2. Costume et déguisement : identification ostentatoire et mobilité identitaire », p. 92 : « Disguise is the essence of theater, and thereby of drama in performance ».

techniques qui permettent à l'acteur de se transformer pour emprunter l'identité d'un personnage. Il ne s'agit alors pas d'usurpation, comme pour les cas du Maître d'école et du Prétendant, étudiés précédemment, mais de représentation.

Ainsi, le personnage anonyme ne se déguise volontairement que dans un cadre bien spécifique, à savoir le théâtre. Le seul cas répertorié qui montre un personnage anonyme qui se déguise volontairement et dans un intérêt personnel est celui de la Princesse dans *Peines d'amour perdues*. Alors qu'elle apprend, de la bouche de Boyet, que les hommes se sont déguisés en Russes pour venir les courtiser, elle propose à ses dames de procéder à l'échange de leurs identités, en utilisant accessoires et masques, afin de tromper leurs prétendants. La Princesse devient Rosaline, Rosaline devient la Princesse, Catherine devient Maria, et Maria devient Catherine. Il faut certes rappeler que la Princesse a un statut particulier au sein des personnages anonymes, étant donné que son titre la rend unique et pourrait avoir valeur de nom propre, comme nous l'avons déjà suggéré dans l'Introduction générale. Cependant, si elle maîtrise l'échange d'identités, elle n'est pas non plus à l'initiative du jeu de déguisement et agit en réaction à la situation dramatique, à savoir la mascarade organisée par les hommes. Elle ne se déguise pas dans le but de tromper, mais dans le but de déjouer la tromperie. Laetitia Sansonetti explique d'ailleurs que le déguisement des femmes est différent de celui des hommes :

Les femmes sont elles aussi masquées, mais de façon moins extravagante que les hommes. En effet, alors que les hommes se préparent hors scène entre la fin de l'acte iv et leur entrée à la scène ii de l'acte v, elles revêtent leurs masques sur scène. Il est probable qu'elles portent les masques de soie ou de velours noir qui servaient aux femmes à se protéger du soleil à l'époque. Ce sont des masques vides, des étoffes cachant le visage sans proposer une autre identité¹¹⁰.

Si les accessoires des dames sont arborés comme des signes de reconnaissance, les masques qu'elles portent, en revanche, ne sont pas de l'ordre du changement d'identité, mais de l'effacement de soi, s'inscrivant ainsi dans la définition radicale du déguisement, proposée par Stephen Orgel, d'une « dis-parition » de l'être. La Princesse refuse le jeu des apparences en effaçant la sienne, et plus particulièrement en faisant disparaître sa spécificité visuelle, son visage. Elle n'usurpe donc pas véritablement l'identité de Rosaline : au contraire, son but est de révéler le caractère illusoire des signes visuels, qui ne sont que surface sans profondeur.

¹¹⁰ Laetitia Sansonetti, « Le costume dans *Love's Labour's Lost*, V.II : du masque au signe », in *Costume et déguisement dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°26, 2008, p. 147.

À l'exception des cas répertoriés ci-dessus, les personnages anonymes ne se prêtent pas aux jeux du déguisement. Au contraire, il semble qu'ils portent très largement des vêtements qui siéent à leur statut social et ils pourraient même être considérés comme les représentants des lois somptuaires. Nous avons observé, lors de l'étude des *speech headings*, que les Gentilshommes étaient les garants de l'identité du roi dans *Le Roi Lear*. Ils incarnent la stabilité alors que les personnages principaux nommés sont tous en perte ou en quête d'identité. Par exemple, alors que Kent est déguisé en pauvre serviteur à l'acte III, scène 1, un Gentilhomme permet de représenter la norme vestimentaire que Kent transgresse. Cette norme vestimentaire est également ce qui va permettre au Gentilhomme de se présenter devant Cordélia pour lui raconter les malheurs de son père, car il ne posera aucun problème d'identification, contrairement à Kent qui doit agir masqué. Les personnages anonymes peuvent certes être entraînés dans l'instabilité vestimentaire, contre leur gré, mais ils sont le plus souvent présents sur la scène pour représenter l'ordre et rappeler la norme, de la même façon que le chœur anonyme avait pour fonction de rappeler au spectateur la norme humaine au milieu d'un univers fictionnel peuplé de héros et de dieux dans la tragédie grecque. La façon dont ils sont désignés dans les *speech headings*, à travers leur rôle social, influence cette conception du personnage anonyme, comme représentant de la société dans une vision normalisée.

2.3. Singularité et uniformité du costume

Le vêtement du personnage anonyme reflète donc davantage une conception du costume comme *habitus* et signe visuel qui désigne. Par nature, le vêtement fonctionnel de l'anonyme est uniformisé et l'unicité de l'habit ne caractérise que les classes sociales supérieures. Le personnage anonyme participe alors de la construction d'une hiérarchie ostentatoire sur la scène de théâtre, qui facilite le travail d'identification du public. Lorsque des messagers entrent en scène, les autres personnages les reconnaissent généralement instantanément : « Voici venir un messager » (« Here comes a messenger », II, 4, 38) annonce l'Archevêque dans *Richard III* à la vue de l'homme qui s'approche. Et s'il peut y avoir un doute sur l'identité du maître, le Serviteur est immédiatement identifié par sa fonction : « Vous servez Octave César, n'est-ce pas ? » (« You serve Octavius Caesar, do you not? », *Jules César*, III, 1, 275). La fonction du personnage anonyme peut ne pas transparaitre aussi aisément, comme c'est le cas pour le Maître d'école dans *Le Dressage de la rebelle*, mais Biondello, un Serviteur de Lucentio, qui le guette de loin, a la bonne intuition en le voyant :

Tranio :

Quelle sorte d'homme, Biondello ?

Biondello : Maître, un négociant ou un maître d'école,
Je ne sais pas quoi, mais habillé bien comme il faut

Tranio : What is he, Biondello?
Biondello : Master, a marcantant, or a pedant,
I know not what, but formal in apparel

(IV, 2, 62-64)

Bien qu'il ne soit pas sûr de lui, Biondello reconnaît le statut social du Maître d'école, un notable, et émet la bonne hypothèse. Si le vêtement est ancré dans une codification qui désigne le statut social, professionnel ou matrimonial, on peut alors s'interroger sur sa capacité à individualiser le personnage anonyme. Les signes qui émanent du costume inscrivent-ils systématiquement le personnage anonyme dans un groupe ou peuvent-ils lui donner une singularité ?

Singularité du costume

Nous pouvons faire les mêmes constatations que pour les didascalies en ce qui concerne le costume des personnages anonymes : leur degré d'individualisation dépend avant tout du rôle joué. Ainsi, de tous les costumes de théâtre, celui qui est sans doute le plus remarquable est celui du Fou dans *Le Roi Lear*. En effet, le Fou se singularise à travers différents éléments vestimentaires spécifiques au rôle du Fou. Au demeurant, et selon David Wiles, le costume du Fou est premièrement un atout pour l'identification du personnage : « The whole point of a fool's costume is, of course, that it should instantly be recognizable »¹¹¹. Il repère trois indices textuels qui décrivent le costume du Fou dans cette pièce :

1. The fool repeatedly offers Lear his cockscomb (I.iv.93-103).
2. The fool refers to himself as "The one in motley here" (I.iv.143).
3. The fool points to himself and Lear, saying: "here's grace and a cod-piece, that's a wise man and a fool" (III.ii.40)¹¹².

Ces indices permettent d'identifier le chapeau à crête de coq porté par le bouffon, l'habit bariolé de multiples couleurs et enfin une braguette faisant ressortir le sexe masculin. Cependant, David Wiles explique que la braguette n'est traditionnellement pas un élément porté par le bouffon : « There is no iconographic evidence to suggest that a fool's costume ever incorporated a prominent codpiece. Rather, the fool puts his bauble between his legs in order to mime »¹¹³. Il

¹¹¹ David Wiles, *Shakespeare's clown, actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge University Press, 1987, p. 182.

¹¹² *Ibid.*, p. 190.

¹¹³ *Ibid.*

suggère donc que la braguette dont parle le Fou était en réalité la marotte — un bâton surmonté d'une tête de fou — avec laquelle il mimait le phallus. Le Fou aurait ainsi permis de représenter une version ancienne du bouffon, datant du Moyen Âge : « Lear's fool belongs to a vanished world, and not to the social reality of 1605 »¹¹⁴. Le costume du Fou le rend donc d'autant plus singulier qu'il ne correspond plus aux codes du bouffon à l'époque de Shakespeare. Nous ne disposons pas d'autant d'éléments textuels sur les costumes des autres rôles de *Fool* ou de *Clown* anonymes. Le Fou dans *Timon d'Athènes*, nous l'avons vu, n'était probablement pas joué par le « clown-acteur » selon David Wiles (peut-être par un apprenti), mais est identifié sans problème par les autres personnages en tant que Fou. On peut donc supposer qu'il portait le costume propre à son rôle dramatique. En ce qui concerne les *Clowns* de *Titus Andronicus*, d'*Antoine et Cléopâtre* et du *Conte d'hiver*, ils sont tous les trois décrits comme étant des paysans rustiques et étaient donc probablement vêtus, de façon plus générique, selon ce statut social. De même, les *Clowns* d'*Hamlet* étaient sans doute vêtus en accord avec leur profession de fossoyeur. En revanche, aucun élément ne permet de déterminer le costume du *Clown* d'*Othello* : porte-t-il les vêtements propres à son statut de serviteur ou de bouffon ?

À l'exception du Fou du *Roi Lear* — qui possède un costume particulier et décrit dans les dialogues —, le degré d'individualisation que le costume apporte au personnage dépend essentiellement de l'unicité du rôle joué par l'acteur, tout comme les désignations dans les didascalies singularisent le personnage lorsqu'il est le seul de sa catégorie sociale à être représenté. Dans ces cas-là, il porte certes un uniforme, mais unique au sein d'une même pièce. Ainsi, on peut distinguer les *Clowns* d'*Antoine et Cléopâtre* et de *Titus Andronicus* — seuls à avoir le statut de paysans sur la scène —, du *Clown* du *Conte d'hiver*, qui est un paysan au milieu d'autres paysans, et donc moins notable par son apparence. De même, des personnages comme le Grand Juge dans *2 Henry IV*, la Princesse dans *Peines d'amour perdues*, ou encore le Sacristain dans *Beaucoup de bruit pour rien* — « habillé en secrétaire de mairie » (« dressed as town clerk », IV, 2, 0), opposé visuellement et intellectuellement (il sait lire et écrire) aux gardes —, seront nécessairement davantage distingués par leur costume, que les Serviteurs, les Messagers ou les Soldats, qui font systématiquement partie d'un groupe et doivent être identifiables à travers leur appartenance à ce groupe, par le biais d'un costume de l'ordre de l'uniforme. Ainsi, les « guenilles » de l'Apothicaire (« In tatter'd weeds », V, 1, 39), dans *Roméo et Juliette*, donnent à ce personnage une allure remarquable et unique, en même temps

¹¹⁴ *Ibid.*

qu'elles l'ancrent dans un statut social. De même, la Fille dans *Périclès* porte une robe qui la démarque visuellement du reste des personnages en scène et qui dispose d'un caractère exceptionnel, non plus seulement en raison de son statut social, mais en raison d'une circonstance exceptionnelle. En effet, elle est vêtue « en robe d'épousée » (« clothed like a bride », I, 1, 7), « parée comme le printemps » (« apparell'd like the spring », I, 1, 13), prête à être mariée, si Périclès résout l'énigme du roi Antiochus.

Le code couleur

Le code couleur des costumes joue un rôle majeur dans l'identification des personnages par rapport à leur fonction, comme le rappelle Nathalie Rivère de Carles :

Les couleurs associées aux costumes précisaient la fonction dramatique du personnage qui les portait : le bouffon ou le clown arboraient des couleurs bariolées, les traîtres étaient vêtus de noir, les amants étaient en vert, les nobles ou les princes revêtaient la pourpre royale, les prostituées étaient en carmin, les apprentis et les domestiques en bleu, les jaloux ou les soupirants ajoutaient, quant à eux, du jaune à leurs habits¹¹⁵.

Le système des couleurs permettait donc de repérer à la fois le rôle dramatique du personnage et le groupe social auquel il appartenait. En effet, dans *Les Deux Nobles Cousins*, les trois Reines anonymes qui se présentent devant Thésée, Hippolyta et Emilia, portent à la fois les insignes de leur royauté (leur statut social) et la couleur du deuil (leur situation dramatique) : « *Entrent trois Reines vêtues de noir, aux voiles teints, coiffées de couronnes de souveraines* » (« *Enter three Queens in black, with veils stained, with imperial crowns* », I, 1, 25). Les Reines forment alors un groupe de veuves éplorées qui viennent réclamer vengeance auprès de Thésée. Afficher les signes du deuil est d'autant plus nécessaire pour ces Reines que Créon leur refuse les rites funéraires et exige qu'on laisse les cadavres de leurs époux se putréfier. La couleur noire ici crée un contraste avec la « *tunique blanche* » du Jeune Garçon (« *a Boy in a white robe* », I, 1, 0), qui chante en l'honneur des noces de Thésée et d'Hippolyta, et l'ambiance festive de la scène. Anny Crunelle-Vanrigh précise d'ailleurs que « La pièce montre la constante mutation d'une chose en son inverse : les funérailles défont la noce au premier acte, la conditionnent au dernier »¹¹⁶. Les couleurs des costumes des personnages anonymes s'opposent alors dans une volonté de souligner les enjeux dramatiques. Au demeurant, les contrastes chromatiques qui marquent une opposition entre plusieurs groupes de personnages

¹¹⁵ Nathalie Rivère de Carles, « Costumes », in *Théâtre élisabéthain*, tome II, Line Cottegnies, François Laroque, Jean-Marie Maguin [dir.], Paris, Gallimard, 2009, p. 1833.

¹¹⁶ Anny Crunelle-Vanrigh, « *Les Deux Nobles Cousins*, Notice », in *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1714.

sont régulièrement utilisés sur la scène élisabéthaine. Par exemple, dans *1 Henry VI*, les scènes d'affrontement entre les Serviteurs de Gloucester et ceux de Winchester sont marquées par une opposition de couleurs entre les deux groupes : les Serviteurs de Gloucester sont en bleu (« *in blue coats* », I, 3, 0), tandis que ceux de Winchester sont en couleur fauve (« *in tawny coats* », I, 3, 28). Les couleurs apportent de la lisibilité dans l'affrontement entre les deux camps. Si le système de couleurs, tel qu'il était pratiqué à l'ère élisabéthaine, n'est plus nécessairement appliqué dans la mise en scène contemporaine, il est en revanche toujours utilisé dans le but de différencier les groupes de personnages. Ainsi, dans la mise en scène d'*Henry VI* de Thomas Jolly¹¹⁷, les Serviteurs de Gloucester et de Winchester ne portent plus les couleurs indiquées par Shakespeare dans les didascalies — étant donné qu'elles se réfèrent à une coutume dont le spectateur contemporain n'a pas connaissance —, mais Thomas Jolly garde la distinction de couleurs en ce qui concerne le principal conflit de cette trilogie : la guerre des Deux-Roses oppose en effet la rose blanche des York à la rose rouge des Lancastre. Dès lors, quand le Juriste (« Lawyer ») affirme se rallier au camp de Richard d'York, il s'orne d'un symbole de couleur blanche :

À moins que mes études et mes livres ne disent pas vrai,
L'argument que vous avez soutenu était erroné en droit ;
En signe de quoi, je cueille moi aussi une rose blanche.

Unless my study and my books be false,
The argument you held was wrong in law;
In sign whereof I pluck a white rose too.

(II, 4, 56-58)

La rose disparaît dans la mise en scène de Thomas Jolly, mais l'opposition de couleurs est toujours représentée à travers des rubans. Mahood, dans ses suggestions de mise en scène, propose du reste que les roses soient utilisées afin de distinguer les deux clans dans *3 Henry VI*, notamment en ce qui concerne les rôles minimes, tels que les Messagers : « *Two Messengers appear at the start of 5.1. Both are described as "posts" by Warwick, and are long-distance couriers from Lord Oxford and Lord Montague respectively. They can wear the red rose of Lancaster* »¹¹⁸. Cependant les rois Edouard IV et Henry VI s'alternent tellement souvent que les personnages anonymes sont pris entre deux feux et ne savent plus à quel roi faire allégeance. De plus, Richard Marienstras explique qu'« en cas de tension sociale, ou de guerre civile comme dans *Henry VI*, où pères et fils sont enrôlés dans des camps rivaux, le proche (qu'il fût

¹¹⁷ *Henry VI*, texte de William Shakespeare, Line Cottagnies [trad.], textes additionnels de Manon Thorel, mise en scène de Thomas Jolly, réalisation Julien Condemine et Roberto Maria Grassi, capté au Festival d'Avignon, la FabricA, 21 juillet 2014.

¹¹⁸ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 256.

un égal ou un inférieur) pouvait devenir lointain ou ennemi »¹¹⁹. Les couleurs des roses se mélangent alors et se retrouvent symbolisées dans le corps mort d'un fils anonyme tué par son propre Père, comme le constate Henry VI qui les observe de loin :

Je vois sur ce visage la rose rouge et la blanche,
Fatales couleurs de nos maisons rivales :
L'une rappelle en tous points le pourpre de son sang,
L'autre évoque, je crois, la pâleur de ses joues.
Que flétrisse l'une des deux roses et qu'elle laisse l'autre fleurir !

The red rose and the white are on his face,
The fatal colours of our striving houses:
The one his purple blood right well resembles,
The other his pale cheeks, methinks, presenteth.
Wither one rose, and let the other flourish!

(II, 5, 97-101)

Le mélange des couleurs sur le corps moribond de cet anonyme incarne alors le trouble politique causé par les personnages nommés. Les conflits politiques intrafamiliaux engendrent le chaos chromatique jusqu'à un tel point de non-reconnaissance qu'un Père tue son propre fils, en même temps qu'un Fils tue son propre père. Le code couleur perd alors ici sa valeur ordonnatrice. Dans d'autres pièces, comme dans la mise en scène de *Coriolan* de Christian Schiaretti¹²⁰, le système des couleurs a également pour but de distinguer les différentes classes sociales et de hiérarchiser les personnages sur la scène de théâtre : les Citoyens sont en noir, les Sénateurs en rouge, et les Volsques en marron clair. Le code couleur, s'il peut individualiser le personnage anonyme, est davantage utilisé pour masquer l'unicité des corps des acteurs au profit de leur appartenance à un groupe.

L'uniforme : fonction cognitive et émotive

Le costume s'inscrit donc souvent dans une forme d'identification groupée. Les Chevaliers, dans *Périclès*, sont identifiés par des signes visuels qui les ancrent dans une catégorie sociale et qui les distinguent les uns des autres à la fois : ils portent tous une armure luxueuse, mais se différencient les uns des autres à travers leur emblème, leur devise, ainsi que leur écu remis par un page. Que ces éléments permettent d'identifier leur provenance et leur personnalité n'empêche pas que c'est en tant que groupe que les Chevaliers sont présentés, dans leur opposition au personnage principal nommé, Périclès, qui affiche les signes visuels de la

¹¹⁹ Richard Marienstras, *Shakespeare et le désordre du monde*, Dominique Goy-Blanquet [dir.], Paris, Gallimard, 2012, p. 68-69.

¹²⁰ *Coriolan*, texte de William Shakespeare, Jean-Michel Déprats [trad.], mise en scène de Christian Schiaretti, réalisation Bernard Schmitt, capté à Villeurbanne, Le Théâtre National Populaire, 18-19 décembre 2006.

pauvreté : armure rouillée, absence d'écu et de page. Au demeurant, lorsque les joutes sont terminées et que Périclès en ressort victorieux, les Chevaliers ne sont plus distingués les uns des autres et se présentent comme un ensemble. L'un d'entre eux utilise alors la première personne du pluriel pour s'exprimer : « car nous sommes gentilshommes » (« for we are gentlemen », II, 3, 23). Le roi Simonide les voit, à son tour, comme un groupe d'hommes armés : « Vêtus comme vous l'êtes de vos armures » (« in your armours, as you are address'd », II, 3, 94).

Ainsi, le costume a véritablement cette fonction cognitive dont parle Roland Barthes dans ses écrits sur le théâtre. Il nous donne des informations essentielles sur les personnages — notamment dans l'identification de leur rôle dramatique, leur statut social ou professionnel, et leur origine géographique —, car la scène élisabéthaine est marquée visuellement par une hiérarchie ostensible qui a pour but de structurer l'espace interpersonnages. Cependant, les costumes des personnages anonymes, lorsqu'ils sont des points de repère dans l'instabilité identitaire du monde fictionnel, permettent également de créer de l'émotion. En rappelant aux spectateurs la norme vestimentaire, ils accentuent le contraste avec les personnages qui ne sont pas vêtus selon leur statut social. Le contraste entre les vêtements d'un Gentilhomme anonyme et ceux de Kent, Edgar ou Lear, fait ressortir le tragique de la situation. C'est pourquoi, lorsque Catherine Treilhou-Balaudé revendique une « fonction émotive » du costume, dont se méfiait Roland Barthes, à l'occasion d'une exposition des costumes du théâtre shakespearien, elle met également en valeur un aspect du costume qui est inscrit dans la dramaturgie shakespearienne :

Cette fonction que je dirais émotive, ou pathétique, du costume, qui côtoie sans la paralyser la fonction cognitive chère à Barthes, trouve à s'exprimer pleinement dans l'expérience de la seconde vie que permet la conservation et qu'offre l'exposition au costume de scène¹²¹.

L'« hypertrophie d'une beauté formelle » ou la « maladie esthétique »¹²², redoutée par Roland Barthes, trouve sa raison d'être lorsque le propos s'y prête, comme il l'énonce finalement lui-même : « tout dépend du contenu réel du spectacle »¹²³. En effet, plus les costumes des Chevaliers anonymes dans *Périclès* sont somptueux, plus la vision de l'armure rouillée du héros éponyme provoquera un élan pathétique chez les spectateurs. Cela montre que l'esthétisation du costume de théâtre trouve une cohérence lorsqu'elle est inscrite dans un ensemble cohésif,

¹²¹ Catherine Treilhou-Balaudé, « En habillant Shakespeare... », in *Shakespeare, l'étoffe du monde*, Catherine Treilhou-Balaudé, Anne Verdier [dir.], Moulins / Montreuil, Centre National du Costume de Scène / Gourcuff Gradenigo, 2014, p. 17.

¹²² Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 139.

¹²³ *Ibid.*, p. 144.

notamment en fonctionnant par contrastes, éléments clefs de toute dramaturgie. Les costumes, lors de l'exposition au Centre National du Costume de Scène, n'étaient d'ailleurs pas présentés séparément, mais recréaient véritablement l'ambiance d'une pièce de théâtre, qui fonctionne sur le mode du réseau de signes. Le personnage de théâtre peut même n'être caractérisé que par l'esthétique de son costume, comme le rôle muet de l'Homme en armure dans *Troilus et Cressida*, qui se fait tuer par Hector : « Ton armure me plaît » (« I like thy armour well », V, 6, 28). Cette singularisation, d'un personnage anonyme muet et sans visage, à travers l'hypertrophie esthétique de son costume, contribue à créer le sentiment de vanité du monde, au fondement de la dramaturgie shakespearienne : « Beau de l'extérieur, mais le dedans en totale putréfaction. / Ainsi ta belle armure t'aura coûté la vie. » (« Most putrified core so fair without, / Thy goodly armour thus hath cost thy life », Hector, V, 8, 1-2). Dans cette guerre de Troie, telle que Shakespeare la représente, la vie n'est qu'une armure errante, bruyante et clinquante, qui ne signifie rien. L'hypertrophie esthétique, qui met en échec la sémiotique du costume — c'est-à-dire qui ôte au signifiant un signifié — trouve son sens dans le non-sens, et c'est alors que la fonction émotive du costume rejoint la fonction cognitive.

Les personnages anonymes *portent* un uniforme et *sont* uni-formes, là où les personnages nommés peuvent porter un costume singulier et être multi-formes : deux conceptions de l'identité qui s'opposent, la première figée dans un type, la seconde toujours mouvante. Toutefois, les personnages anonymes dépendent du système dramatique et leur identité peut être amenée à se transformer malgré eux : ils ne rappellent alors plus seulement la norme vestimentaire, mais rendent ostensibles les failles de la société fictionnelle, parfois jusqu'au chaos chromatique ou l'hypertrophie esthétique.

2.4. La fonction caractéristique de l'accessoire

Nous avons d'ores et déjà observé, à la suite de Nathalie Rivère de Carles, que les accessoires « participaient à la codification et à la singularisation des personnages »¹²⁴, dans un fonctionnement similaire au costume. Shakespeare semble d'ailleurs lui-même rappeler le principe de cette codification à travers une réplique d'Isabella dans *Mesure pour mesure* :

De tout l'apparat des puissants,
Rien, ni la couronne du roi, ni l'épée du gouverneur,
Ni le bâton du maréchal, ni la robe du juge

¹²⁴ Nathalie Rivère de Carles, « Accessoires », in *Théâtre élisabéthain*, tome II, Line Cottegnies, François Laroque, Jean-Marie Maguin [dir.], Paris, Gallimard, 2009, p. 1827.

Ne leur donne autant de grâce
Que la miséricorde.

No ceremony that to great ones longs,
Not the king's crown; nor the deputed sword,
The marshal's truncheon, nor the judge's robe
Become them with one half so good a grace
As mercy does.

(II, 2, 60-63)

Isabella souligne ici le rapport de l'accessoire au statut social : à chaque fonction correspond un objet symbolique qui la représente visuellement. Par ailleurs, David Mann souligne la force identificatoire de l'accessoire qui, d'après lui, donne au personnage son identité sociale : « Give an actor a walking stick and he becomes an old man, give an actress a lorgnette and she becomes a dowager »¹²⁵. Or, nous savons que le personnage anonyme, contrairement au personnage nommé, voit son identité définie exclusivement à travers son statut social. Nous pouvons donc d'emblée supposer que la spécificité du lien qui unit le personnage anonyme et l'accessoire se situe dans le fait qu'ils sont tous les deux des représentations d'un statut social. Afin d'approfondir la réflexion autour de ce lien, j'analyserai les différentes fonctions de l'accessoire qui s'inscrivent dans un système tripartite. Tout d'abord, je m'intéresserai dans cette sous-partie à la fonction caractéristique de l'accessoire exclusivement, c'est-à-dire qui permet de caractériser les personnages et leurs relations. Cependant, nous verrons ensuite, dans une autre sous-partie, que l'accessoire peut avoir également une fonction dramaturgique qui n'est pas nécessairement dépendante de l'identité des personnages, mais qui construit l'action, l'espace et le temps dramatiques. Les accessoires sont alors davantage conçus tels des outils dramaturgiques et non plus tels des signes identificatoires. Enfin, comme les costumes, les accessoires peuvent également avoir une fonction émotive ou pathétique et servent notamment la conduite du comique ou du tragique.

Fonctions identificatoire et essentielle

La majorité des personnages anonymes manipulent des objets qui sont en lien avec la façon dont ils sont désignés dans les *speech headings*. Parmi les fonctions caractéristiques, l'accessoire a alors en premier lieu une fonction identificatoire puisqu'il permet la reconnaissance du statut social ou professionnel du personnage. Certes, les accessoires ne sont pas toujours indiqués dans les didascalies ou les dialogues, mais certains signes visuels

¹²⁵ David Albert Mann, *Shakespeare's Staging and Properties*, Polyphemus Publications, 2017, p. 13.

apparaissent comme une évidence. S'il n'est pas toujours précisé que les Soldats, Gardes et Gentilshommes portent des épées ou autres types d'armes, il semble que cet accessoire soit une partie intégrante de leur appareil. De même, il n'est pas systématiquement signalé que les Portiers transportent des clefs et que les Geôliers sont munis de chaînes pour attacher leurs prisonniers, mais le contexte social et dramatique nécessite qu'ils disposent de ces accessoires. Par ailleurs, lorsque les accessoires sont effectivement indiqués dans les didascalies fonctionnelles ou textuelles, nous constatons, comme pour les costumes, qu'ils sont de l'ordre de la convention : les Messagers transmettent des lettres, les Pêcheurs relèvent des filets (*Périclès*), les Fossoyeurs creusent à l'aide de pioches et de bûches (*Hamlet*), les Pétitionnaires soumettent leurs pétitions (*2 Henry VI*), le Chapelier apporte une coiffe et le Tailleur une robe (*Le Dressage de la rebelle*), le Peintre vend son tableau, le Poète son poème, le Joaillier son bijou, et le Marchand sa marchandise (*Timon d'Athènes*). Comme le montre la réplique d'Isabella, à chaque métier correspond un objet caractéristique qui accompagne le personnage anonyme dans sa fonction sociale — telle qu'elle est définie dans les *speech headings* — et qui facilite sa reconnaissance. Au demeurant, lorsqu'un metteur en scène modifie la fonction sociale d'un personnage anonyme, sans changer pour autant son rôle dramatique, il adapte les accessoires pour qu'ils correspondent toujours à son identité formelle. Ainsi, dans sa mise en scène de *Périclès*, Declan Donnellan resitue le contexte de la pièce dans un hôpital, où le héros semble traverser, non plus des tempêtes littérales, mais exclusivement métaphoriques. Tous les personnages anonymes sont alors représentés par le personnel hospitalier, deux infirmiers, et leurs accessoires deviennent des objets caractéristiques de leur fonction : les Pêcheurs repêchent une camisole à la place de l'armure de Périclès et l'affrontement lors de la joute des Chevaliers se déroule à l'aide des chariots médicaux¹²⁶. Le metteur en scène conçoit alors toujours les accessoires comme des objets à la fonction identificatoire, qui coïncident avec le rôle social du personnage anonyme.

Néanmoins, pour un personnage anonyme — dont la fonction sociale est la seule identité — l'accessoire n'est pas seulement représentatif d'une partie de son identité, mais contribue à former un tout homogène. En ce sens, l'accessoire peut être considéré comme un prolongement du corps, c'est-à-dire que sa matérialité prolonge la corporalité du personnage anonyme. Pour donner un autre exemple, les *Clowns* — qui correspondent à des rôles de rustres — renvoient aux spectateurs les signes visuels de leur paysannerie aussi bien à travers leur costume, que par

¹²⁶ *Périclès*, texte de William Shakespeare, Declan Donnellan [trad.], mise en scène de Declan Donnellan, Sceaux, Les Gémeaux, 10 mars 2018.

le biais des accessoires. En effet, les *Clowns* de *Titus Andronicus* et d'*Antoine et Cléopâtre* portent tous les deux un panier contenant les produits de leur métier : des pigeons pour le premier et des figues pour le second. Ces accessoires ne permettent pas seulement d'identifier avec précision le rôle des personnages anonymes — en tant que Canonnier s'il manipule une pièce d'artillerie (*1 Henry VI*, I, 4) ou en tant que Sorcière si elle mélange des ingrédients dans son chaudron (*Macbeth*) —, mais ils sont également un morceau de leur corps. La fonction initialement identificatoire de l'accessoire peut finalement devenir fonction essentielle, dans la mesure où l'accessoire contribue à donner une apparence à l'essence du personnage. David Mann ne considère d'ailleurs pas non plus l'accessoire dans cette seule fonction identificatoire :

The stage property is not only an indicator to the audience of the status and identity of the person being represented, but its tactile qualities help the actor himself to imagine the character he is playing more vividly and immediately. It is no accident therefore that in the modern theatre at the very first rehearsals, long before there are costumes or scenery, lighting or sound, the property or a substitute for it makes its first appearance¹²⁷.

David Mann ne s'intéresse pas seulement à la question de la réception du spectacle, mais également à sa mise en œuvre en amont, en soulignant la fonction essentielle de l'accessoire. Il explique que l'acteur peut appréhender l'essence de son personnage de façon plus concrète par le biais de l'accessoire lors des répétitions. Par conséquent, avant d'être utile pour le spectateur — dans l'identification des personnages en scène —, l'accessoire est d'abord le premier élément à partir duquel l'acteur peut construire une matérialité du personnage. C'est ce contact tactile entre l'accessoire et le corps de l'acteur qui est à l'origine de la *physicalité* du personnage sur la scène de théâtre. Cela explique alors que l'accessoire puisse être vu comme une partie de l'identité d'un rôle lors de la représentation du spectacle, et de façon d'autant plus marquée lorsque cette identité n'est définie qu'à travers la fonction sociale que l'accessoire matérialise.

Fonction métonymique

L'accessoire que détient le personnage anonyme n'est pourtant pas toujours associé à son identité. Il peut également être un signe de reconnaissance de l'autorité au nom de laquelle le personnage anonyme agit. Ce n'est alors plus le personnage anonyme lui-même qui est identifié à travers l'accessoire mais un autre personnage qu'il doit servir. Si l'accessoire a toujours cette même fonction identificatoire, nous pouvons tout de même distinguer celui qui identifie le personnage qui porte l'accessoire, de celui qui identifie un personnage qui est hors-

¹²⁷ David Albert Mann, *Shakespeare's Staging and Properties*, Polyphemus Publications, 2017, p. 13.

scène. L'accessoire a alors dans ce deuxième cas une fonction que nous pouvons qualifier de métonymique, car il symbolise l'identité d'un autre personnage en se substituant à sa partie matérielle, son corps, absent de la scène. Je reprends ici les termes de Gisèle Venet qui parle d'accessoires « qui fonctionnent comme métonymies d'identité au théâtre »¹²⁸. Par exemple, dans *Le Roi Lear*, Edmond donne son épée à un Gentilhomme, à l'acte V, scène 3, qui doit courir auprès du Capitaine pour annuler l'ordre d'assassiner Lear et Cordélia. L'épée doit alors permettre au destinataire du message d'identifier l'émetteur, et non pas le médiateur. De même, lorsque Kent demande à un Gentilhomme anonyme de se rendre auprès de Cordélia pour lui raconter les événements liés à son père, il lui remet sa bague en signe de reconnaissance. Le personnage anonyme, qui joue ici un rôle de médiateur, se situe alors véritablement dans un *self-effacement* de sa propre identité, au profit de l'identité de l'émetteur. Toutefois, la construction d'un regard défléchi se fait ici en direction d'une métonymie visuelle de l'identité — l'accessoire —, en l'absence de corps du personnage. Laetitia Sansonetti explique également que la fonction métonymique de l'accessoire peut subir un « déplacement » dans la dramaturgie shakespearienne, notamment à travers l'épisode du Masque des Moscovites dans *Peines d'amour perdues*, où les dames échangent leurs accessoires, tandis que les hommes se déguisent :

La Parade des Neuf Preux démontre le ridicule inévitable d'une conception de l'identité qui fonctionne métonymiquement et dépend d'un attribut plus ou moins détachable ; elle parodie ainsi le Masque des Moscovites, dont l'échec tient en partie à l'erreur commise par les hommes dans l'identification des femmes. En effet, celles-ci étant masquées, ils se sont fiés aux cadeaux qu'ils leur avaient offerts (et qu'elles ont échangés entre-temps) pour les reconnaître. De même que les spectateurs de la Parade proposent des contre-blasons ironiques pour les Preux, les femmes avaient déjà ridiculisé l'obsession métonymique du désir masculin, résumée par Biron : « The ladies did change favours and then we, / Following the signs, wooed but the sign of she » (V.ii.468-469). Le signe, le symbole qui devrait permettre l'identification, est devenu masque pour les hommes, et aide les femmes à démasquer les faux Moscovites : c'est parce que chacun se dirige vers celle qui porte son gage d'amour que les femmes identifient les hommes et parviennent à les individualiser. L'identité, comme le souligne Karen Newman, dépend en partie de l'extérieur ; dans le cas des Moscovites, leur stratagème se retourne contre eux et le signe leur devient opaque, tandis qu'il révèle leur identité aux femmes, remplissant sa véritable fonction, mais par déplacement¹²⁹.

En déjouant la convention, Shakespeare ne procède pas à une simple mise en échec, mais à un « déplacement » de la fonction métonymique de l'accessoire, d'un personnage à un autre. La

¹²⁸ Gisèle Venet, « Shakespeare, maniériste et baroque ? », in *XVII-XVIII, Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°55, 2002, p. 13.

¹²⁹ Laetitia Sansonetti, « Le costume dans *Love's Labour's Lost*, V.II : du masque au signe », in *Costume et déguisement dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°26, 2008, p. 155-156.

Princesse et ses dames demeurent alors non identifiées tandis que les hommes révèlent sans le savoir leurs identités. Cet exemple est un cas particulier en raison du statut unique de la Princesse parmi les anonymes. Cependant, il est intéressant de noter que la tromperie qu'elle organise défléchit également le regard qui est porté sur elle, non plus celui du spectateur, mais celui d'un autre protagoniste, Ferdinand, le roi de Navarre, le *self-effacement* devenant ainsi un ressort dramatique. La fonction métonymique de l'accessoire ne permet alors pas seulement de construire le réseau intrapersonnage. En effet, elle est également utilisée afin de mettre en œuvre le réseau interpersonnages, comme les exemples cités précédemment le montrent, soit en contribuant à faciliter le processus de médiation (entre un émetteur, un médiateur et un destinataire), soit en mettant en scène des jeux de déguisement qui impliquent des trompeurs et des trompés. Alors que la fonction identificatoire, voire essentielle, développe la caractérisation d'un personnage indépendamment de ses interactions dans la pièce, la fonction métonymique favorise également la mise en place des relations entre les personnages. C'est pourquoi il faut à présent s'interroger sur la fonction réticulaire de l'accessoire et analyser son rôle dans l'établissement du réseau interpersonnages.

Fonction réticulaire

Les accessoires ne caractérisent pas seulement les personnages en tant qu'entités autonomes, mais peuvent également donner une *physicalité* au réseau interpersonnages, comme le suggère David Mann :

The stage property, this study suggests, was central to Shakespeare's dramatic technique. A simple household object, like a letter, coin, sword, or here a musical instrument, becomes a pivot between characters such as to translate the expression of their relationship from the merely verbal into a three-dimensional stage tableau, often one in motion; and thus anticipating our modern directorial concern for "*physicalising*" the text.¹³⁰

David Mann souligne ici un aspect de l'accessoire qui en fait un signe visuel différent du costume. En effet, les accessoires disposent souvent de davantage de mobilité spatiale, n'étant pas fixés aux corps des acteurs comme des pièces de vêtement. Nous avons d'ailleurs souligné que certains accessoires pouvaient être utilisés dans le processus de médiation, en tant que métonymies de l'identité, et ainsi circuler dans l'espace entre plusieurs personnages. Cependant, l'épée ou la bague sont des signes identificatoires *a priori* fixes, qui ne possèdent qu'un seul propriétaire, et c'est pourquoi ils pouvaient devenir métonymies de l'identité. En

¹³⁰ David Albert Mann, *Shakespeare's Staging and Properties*, Polyphemus Publications, 2017, p. 12.

revanche, certains objets sont par nature mobiles et ne se concrétisent que dans la transmission, l'échange ou le partage.

Les accessoires les plus utilisés dans le processus de médiation sont les papiers, qui peuvent représenter une lettre, une proclamation, un acte d'accusation, un laissez-passer, une liste, ou encore des instructions. Alan Stewart, qui a consacré un ouvrage à l'utilisation des lettres dans l'œuvre de Shakespeare, montre que c'est l'un des accessoires les plus fréquents :

At a conservative estimate, one hundred and eleven letters appear on stage in the course of Shakespeare's plays, and his characters allude to many more, running through all the genres and his entire career—early plays and late plays, comedies, tragedies, tragicomedies, and histories all contain letters. In fact, Shakespeare depicts letters in all but five of the First Folio plays, so that their very absence in itself becomes telling¹³¹.

Les lettres, à elles seules — car Alan Stewart ne comprend pas dans les lettres les documents administratifs en tout genre —, ont donc une place majeure dans la dramaturgie shakespearienne. Il faut alors noter que les papiers, qu'ils représentent une lettre ou un document administratif, sont par nature des objets destinés à être transmis et ne restent que rarement dans les mains d'un même personnage sur la scène. Alan Stewart insiste au demeurant sur la fonction réticulaire de la lettre, c'est-à-dire sur sa capacité à relier les individus dans la société :

Letters were vital to the early modern world. In any situation where face-to-face oral communication was impossible, letters became the conduit through which news was relayed, orders were conveyed, plans were laid, and trade was transacted. They were the social glue that held firm friendships, alliances, and kinship ties between individuals at a distance¹³².

Alan Stewart inscrit d'abord la lettre dans un champ socio-historique afin de comprendre la fonction de cet objet dans la réalité élisabéthaine. Puis, il ancre parallèlement sa réflexion dans le champ théâtral, revendiquant ainsi une double dimension de la lettre, sociale et scénique, dans la dramaturgie shakespearienne, à l'image du personnage de Messenger, dont la désignation met à la fois l'accent sur la fonction sociale et dramatique. En tant qu'accessoire, et non plus en tant qu'objet social, Alan Stewart met également en relief la mobilité de la lettre :

In understanding the stage letter as a stage property, this book proposes that Shakespeare's plays see letters as a theatre audience sees letters: not primarily as texts, but as material objects that move between individual characters. These objects contain text, certainly, but the message they convey is not primarily about that text, but about from whom they come,

¹³¹ Alan Stewart, *Shakespeare's Letters*, Oxford University Press, 2008, p. 4. Les cinq pièces où les lettres sont absentes sont *La Comédie des erreurs*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Le Dressage de la rebelle*, *La Tempête* et *Henry V*.

¹³² *Ibid.*, p. 5.

to whom they go, and how they make that journey. Indeed, as will become increasingly clear, Shakespeare revels in contradicting the text of a letter with its physical journey¹³³.

Si la lettre peut avoir une fonction identificatoire pour le personnage de Messager — car la lettre est un objet caractéristique de sa fonction sociale et dramatique —, elle a également la fonction réticulaire de relier un émetteur et un destinataire, la scène et le hors-scène. Alan Stewart va même jusqu'à suggérer que le processus de transmission de la lettre compte plus que son contenu. La lettre n'est donc pas un objet fixe et ne peut s'inscrire dans le seul réseau intrapersonnage, comme les exemples d'objets cités par Isabelle, la couronne pour le roi ou le bâton pour le maréchal. La nature mobile de la lettre permet prioritairement de matérialiser le réseau interpersonnages sur la scène de théâtre et ne peut alors jamais avoir une fonction essentielle.

La nature mobile de certains objets, d'un point de vue social en premier lieu, leur donne donc une fonction réticulaire lorsqu'ils deviennent accessoires sur la scène de théâtre. C'est le cas également de l'argent : bourses ou pièces d'or n'apparaissent que pour créer une interaction entre deux personnages. David Mann explique que l'argent intervient le plus souvent sous forme de récompense : « In a world of shifting values and uncertainties of status, the most frequent transfer of money in the plays is in the form of 'rewards' which assert and confirm the giver's superior status »¹³⁴. Ce type de « transfert d'argent » met régulièrement en scène des anonymes, étant donné qu'ils sont pour la majorité des personnages subalternes¹³⁵. David Mann en donne plusieurs exemples :

The giving of "rewards" enables the rich to gain flatterers and be protected from reality. Hastings in *Richard III* [III.ii] newly released from prison and uncertain of the new political situation, stops to speak to a Pursuivant, and in return for little more than the formal replies of an inferior, "Throws him his purse" - "There, drink that for me". It is a glimpse into a fastly-dissolving hierarchical world in which the rich and powerful reinforced their egos by showering money on their dependents and inferiors. Sometimes money is used to offset wrongs that have been done. Both Cleopatra [II.v & III.iii] and Richard III [IV.iv.507-8] compensate messengers who have brought bad news and been struck for doing so¹³⁶.

Cet accessoire souligne alors le plus souvent un rapport de force entre les personnages, entre des dominants et des dominés et la plupart des anonymes se situent dans la deuxième catégorie,

¹³³ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁴ David Albert Mann, *Shakespeare's Staging and Properties*, Polyphemus Publications, 2017, p. 239.

¹³⁵ Il y a des exceptions à cette règle. Certains personnages se trouvent en position de récompenser ou payer autrui (la Princesse dans *Peines d'amour perdues* et les Chevaliers dans *Les Deux Nobles Cousins*), d'autres prêtent de l'argent (les Marchands dans *La Comédie des erreurs*) ou se le font voler (les Voyageurs dans *I Henry IV* ; le Clown dans *Le Conte d'hiver*).

¹³⁶ *Ibid.*, p. 241.

comme les exemples donnés le montrent. L'argent a donc principalement une fonction réticulaire, mais il faut noter qu'il est un signe de puissance qui permet aussi d'identifier le statut social des personnages. La fonction réticulaire de l'argent atteint son point culminant dans *Timon d'Athènes*. En effet, Shakespeare met en scène dans cette pièce des relations humaines qui n'existent que par le biais monétaire. Timon, dans la première partie de la pièce, n'interagit avec les autres personnages qu'au travers de cadeaux et de bourses. Les personnages anonymes se succèdent chez lui afin de lui extirper de l'argent : le Peintre, le Poète, le Marchand, le Joaillier, le Messager de Ventidius, le Vieil Athénien, des Seigneurs, etc. Mais lorsque Timon se retrouve au dépourvu et tente d'emprunter à son tour de l'argent, il est isolé par les autres personnages en raison de leur refus, jusqu'à se couper définitivement de la cité en s'exilant dans la forêt. Lorsque les documents administratifs réclamant des dus viennent remplacer la circulation de l'argent, Timon voit d'ailleurs des objets qui rompent au contraire avec la fonction réticulaire, en jouant sur les deux sens du mot *bills*, à la fois des « billets » et des « hallebardes », comme l'explique Richard Marienstras¹³⁷ :

Titus :	Mon seigneur, voici mon billet.
[Le Serviteur de] Lucius :	Voici le mien.
Le Premier Serviteur de Varron :	Et le mien, mon seigneur.
Le Second Serviteur de Varron :	Et le nôtre, mon seigneur.
Philotus :	Tous nos billets.
Timon :	Rompez-moi la tête avec vos billets [...]

Titus :	My lord, here is my bill.
Lucius[’ Servant] :	Here’s mine.
Varro’s First Servant :	And mine, my lord.
Varro’s Second Servant :	And ours, my lord.
Philotus :	All our bills.
Timon :	Knock me down with ’em [...]

(III, 4, 82-87)

La fonction initialement réticulaire du billet est pervertie et l'objet se transforme en instrument mortel, capable de rompre l'identité de Timon en deux, et par conséquent de rompre tous liens avec la société des vivants.

Nous pourrions également classer la nourriture et les boissons dans la catégorie des accessoires à fonction réticulaire. Timon organise plusieurs repas au cours de la pièce qui définissent son rapport aux autres personnages. Au début de la pièce, Timon déploie un banquet grandiose et attire ainsi chez lui un grand nombre de personnages. La nourriture et les boissons

¹³⁷ « *Bills* signifie aussi “hallebardes” ». Richard Marienstras, « *Timon d'Athènes*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte III, note n°17, p. 1481.

sont partagées entre les invités, créant ainsi un réseau interpersonnages. Mais après la faillite et les prêts d'argent successivement refusés, Timon décide d'organiser un banquet inversé, où les bénédictions deviennent des malédictions et la nourriture se transforme en pierres. En l'absence de nourriture, la cohésion du réseau interpersonnages est brisée et tous fuient sous les malédictions et les pierres lancées par Timon. Dans cette pièce, on aura noté que l'anonymat est souvent représentatif d'un manque d'humanité et d'un rapport à l'argent qui souligne l'avidité¹³⁸. Richard Marienstras s'interroge d'ailleurs sur la nature de ces personnages anonymes :

Les personnages ne seraient-ils pas simplement des allégories ? Ainsi, ceux qui défilent devant Timon pour le déposséder de ses bienfaits forment une procession d'individus simplifiés, définis par leur fonction sociale et leur discours moral — le Poète, le Peintre, le Joaillier, les invités parasites, les Bandits, les Sénateurs¹³⁹.

Le seul personnage qui va rendre visite à Timon dans la forêt par pure sollicitude et affection est son intendant, que Shakespeare a nommé Flavius. Les accessoires sont donc à l'image des personnages anonymes, d'abord conviviaux, puis inhumains, mais jamais individualisés. Ils n'ont d'existence que dans leur rapport à autrui, ce que les désignations anonymes et les accessoires à fonction réticulaire soulignent.

Nous avons également évoqué précédemment l'épisode comique des Voisins, dans *2 Henry VI*, qui soutiennent l'Armurier Horner avant son duel avec son apprenti. La cohésion de ce groupe de personnages s'instaure par le biais de boissons alcoolisées : le Premier Voisin boit une « coupe de xérès » (« a cup of sack », II, 3, 59-60), le Deuxième Voisin « une coupe de charneco » (« a cup of charneco », II, 3, 61) et le Troisième Voisin « une chope de bonne double bière » (« a pot of good double beer », II, 3, 62). Chacun semble vouloir affirmer sa personnalité à travers sa propre boisson, mais tous trinquent ensemble à la santé de Horner, au point que ce dernier soit tellement soûlé qu'il ne puisse plus se battre. Dire que l'abus d'alcool est dangereux pour la santé semble alors un euphémisme, comme le confirme York s'adressant à Peter : « L'ami, tu peux rendre grâce à Dieu, et au vin qui a fait tomber ton maître » (« Fellow, thank God, and the good wine in thy master's way », II, 3, 91-92). L'accessoire a ici une fonction identificatoire ironique, les personnages anonymes ne se définissant qu'à travers leur

¹³⁸ Rappelons tout de même que les noms des personnages posent un problème important dans cette pièce. Les Serviteurs des usuriers ne sont pas tous anonymes (ou bien le sont-ils tous effectivement et les noms attribués seraient ceux de leurs maîtres comme le proposent les éditeurs d'Oxford ?) Toutefois, la majorité des personnages, qui tournent autour de Timon pour obtenir des cadeaux et de l'argent, est anonyme.

¹³⁹ Richard Marienstras, « *Timon d'Athènes*, Notice », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1468.

verre d'alcool. Au demeurant, la fonction réticulaire est également ironique, la cohésion du groupe étant créée artificiellement à travers une substance qui modifie le comportement. La nourriture et les boissons retrouvent en revanche une fonction réticulaire cohésive dans *Comme il vous plaira*. Les Seigneurs anonymes, qui accompagnent le Duc aîné dans son exil, organisent des banquets dans la forêt et le partage se retrouve alors au fondement des valeurs de ce groupe de personnages, ce que l'accessoire souligne. Lorsqu'Orlando, désespéré de voir son serviteur Adam dépérir, tente de voler leur nourriture, « l'épée tirée » (« with his sword drawn », II, 7, 87), le Duc aîné lui offre de se joindre à eux, ce qui permet de reconstruire le réseau interpersonnages civilisé dans l'espace sauvage de l'exil. Toutefois, les personnages anonymes sont le plus souvent ceux qui installent les banquets plutôt que ceux qui les consomment, car pour la plupart ils tiennent des rôles de subalternes, comme les Serviteurs dans *Antoine et Cléopâtre* qui entrent « apportant une collation » (« with a banquet », II, 7, 0), le Second Serveur dans l'auberge de *2 Henry IV* qui installe la nappe et des pommes Sir John (« Apple-johns », II, 4, 1), ou les Serviteurs d'Aufidius dans *Coriolan* qui circulent avec du « vin » et des « assiettes » (« wine », « trencher », IV, 5, 1 ; 44). Ces personnages anonymes ont alors pour fonction de créer un terrain favorable au réseau interpersonnages par le biais des accessoires.

Nous pouvons observer que ce n'est pas seulement la nature de l'objet qui donne à l'accessoire une fonction réticulaire, mais également le type d'occupation que pratique le personnage. Il y a plus particulièrement un statut social dans le répertoire shakespearien qui ne peut manipuler des accessoires qui seraient caractéristiques de sa fonction, à savoir le Serviteur. Dans *Périclès*, lorsque le Serviteur de Cérimon apporte le coffre où repose le corps toujours vivant de Thäisa, à l'acte III, scène 2, il permet d'anticiper une future réunion des époux et de leur fille Marina. Cet exemple est représentatif de la fonction de serviteur dont l'essence même est la notion de service à autrui. Le Serviteur se définit donc toujours dans un rapport à l'autre, ce que les accessoires matérialisent. Contrairement à d'autres fonctions sociales, les serviteurs n'ont pas d'objets qui sont propres à leur profession, mais qui sont caractéristiques de leur fonction réticulaire, soit parce qu'ils permettent de faire le lien entre des protagonistes, comme le Serviteur de Cérimon, soit parce que les accessoires qu'ils manipulent sont caractéristiques non pas de leur identité, mais de leur relation d'interdépendance à leurs maîtres. Leur service implique qu'ils peuvent manipuler des objets très variés, transmettre des courriers, apporter de la nourriture et des boissons, des pièces de vêtements, etc. Les accessoires du serviteur ne peuvent donc jamais être considérés comme des extensions corporelles du personnage anonyme, mais soit comme des objets réticulaires (qui créent des liens entre les personnages),

soit comme des signes visuels qui caractérisent leur maître. Par exemple, dans *Cymbeline*, une Dame tient dans sa main la liste des fleurs que la Reine souhaite obtenir, puis revient plus tard avec les fleurs demandées, qui serviront à concocter drogues et poisons. Les accessoires de la Dame permettent alors de construire l'identité de sa maîtresse, la Reine, en tant que marâtre qui pratique des activités proches de la sorcellerie. Si les accessoires d'un serviteur peuvent avoir une fonction identificatoire et/ou essentielle, c'est alors pour construire l'identité du maître et non pas du serviteur lui-même.

L'identité formelle des personnages anonymes se construit donc toujours en lien avec le nom commun qui les désigne et qui les ancre dans leurs fonctions sociale et dramatique : leurs accessoires, comme leurs costumes, sont à l'image de la place qu'ils tiennent au sein du système social et dramatique. Toutefois, ils ne manipulent pas seulement des objets qui informent leur identité sur la scène de théâtre, mais qui favorisent également l'intérêt général et la dramaturgie des pièces.

2.5. De la fonction de l'accessoire au personnage-accessoire

Le métier de Serviteur nous invite alors à nous interroger sur une autre fonction de l'accessoire, qui n'a pas pour but de définir les caractères, mais qui aide à la construction dramaturgique de la pièce. La fonction dramaturgique comprend la fonction dramatique (construction de l'action), la fonction spatiale (structuration de l'espace) et la fonction temporelle (indication sur le temps).

Fonction dramatique

Si le Serviteur qui apporte le coffre où repose Thäsa manipule un accessoire à fonction réticulaire, c'est-à-dire qui relie les personnages entre eux, il permet également d'agencer les événements, ce qui donne à l'accessoire une fonction dramatique. L'accessoire matérialise alors, non plus l'identité sociale du personnage, mais son rôle dramatique prioritairement. En effet, ce type d'accessoire n'est plus à considérer comme un signe identificatoire qui correspond au statut social ou professionnel du personnage — tel qu'il est défini dans les *speech headings* —, mais comme un outil dramatique indépendant de l'identité du personnage. La matérialité de l'accessoire ne vient alors pas prolonger la corporalité du personnage, mais on peut considérer qu'il concrétise l'action dramatique. Si l'accessoire ne correspond pas à l'essence du

personnage anonyme, il physicalise en revanche son rôle à un instant donné. Par exemple, dans *Hamlet*, le personnage qui apporte des lettres à la cour, de la part du héros éponyme, n'est pas désigné dans les *speech headings* comme étant un « Messenger » mais un « Marin » (« A Sailor », IV, 6), ce qui donne une indication sur la profession du personnage anonyme — et par conséquent sur le lieu d'où proviennent les lettres —, plutôt que sur son rôle dramatique à ce moment de l'action. Ainsi, l'accessoire est ici l'élément qui ancre le personnage anonyme dans son contexte dramatique, sans qu'il ait pour autant la fonction caractéristique d'une lettre transmise par un personnage désigné comme « Messenger », comme c'est le cas dans la scène suivante où un Messenger transmet les lettres d'Hamlet au Roi et à la Reine (IV, 7, 35-40). Dès lors, c'est en tant qu'instrument de l'action que l'accessoire trouve son utilité dramatique, et il complète le rôle du personnage anonyme, plutôt qu'il ne prolonge son identité.

La fonction dramatique de l'accessoire peut même être la cause directe d'un conflit majeur de l'intrigue. Dans *Henry V*, l'Ambassadeur apporte un cadeau de la part du roi de France au roi Henry V, qui est vécu par ce dernier comme un affront. En effet, il s'agit d'un tonneau contenant « des balles de jeu de paume » (« Tennis balls », I, 2, 258), que Henry qualifie de « moquerie » (« mock », I, 2, 295) et qui lui inspire une métaphore belliqueuse :

Quand nous aurons assorti nos raquettes à ces balles,
 Nous jouerons en France (par la grâce de Dieu) une partie
 Qui mettra en péril la couronne de son père.

When we have match'd our rackets to these balls,
 We will in France (by God's grace) play a set
 Shall strike his father's crown into the hazard.

(I, 2, 261-263)

L'accessoire n'est alors plus seulement instrument, mais moteur de l'action, car il enclenche le conflit militaire dans cette pièce. Cet objet symbolique dépasse alors largement les questions, non seulement de l'identité, mais aussi du rôle dramatique de l'Ambassadeur, car les conséquences de ce cadeau lui échappent et il est désolidarisé de son accessoire à partir du moment où Henry se l'approprie et le transforme. D'abord, Henry voit en ces balles le signe de sa réputation passée : « Nous comprenons fort bien / Qu'il nous jette à la face nos folles années » (« And we understand him well / How he comes o'er us with our wilder days », I, 2, 266-267). Henry V donne alors à l'accessoire une fonction métonymique : les balles sont une métonymie de son identité passée. Puis, ce ne sont plus des balles de jeu de paume qui sont données à voir sur la scène mais des « boulets de canons » : « Et dites à ce prince facétieux que sa moquerie / Changera ses balles en boulets de canon » (« And tell the pleasant prince this

mock of his / Hath turn'd his balls to gunstones », I, 2, 281-282). En donnant à l'accessoire une dimension protéiforme, Henry anéantit le lien qui existait entre l'Ambassadeur et l'objet. La matérialité de l'accessoire ne représente même plus le rôle de médiateur de ce personnage anonyme, venu initialement apporter un présent, et non pas l'objet d'un conflit. En effet, alors que la lettre était le signe visuel du rôle dramatique du Marin, le cadeau transmis par l'Ambassadeur change à la fois de forme et de fonction, pour donner un aspect concret et une ampleur visuelle à l'action et à son principal vecteur, le héros de cette pièce, le roi Henry V.

Pour élargir cette question de l'accessoire multifonctionnel, observons l'exemple de la pioche et de la bêche, dont la fonction varie selon le personnage qui se l'approprie. Lorsque c'est le fossoyeur de *Hamlet* qui utilise une pioche et une bêche, leur présence semble fusionner avec la matérialité corporelle du personnage. L'harmonie entre l'accessoire et le personnage est telle que le Rustre chante en l'honneur de ses outils : « *Une pioche et une bêche, bêche* » (« *A pickaxe and a spade, a spade* », V, 1, 84). En revanche, lorsque le Frère Laurent est retrouvé par les Gardes avec ces instruments, dans *Roméo et Juliette*, ils changent de fonction. Dans le premier cas, les accessoires ont une fonction identificatoire et même essentielle, alors que dans le deuxième cas, ils deviennent des instruments de l'action. Dans les mains du Frère Laurent, la pioche et la bêche doivent servir la progression de l'action en libérant Juliette de sa tombe à l'acte V, scène 3, mais elles n'identifient pas le personnage nommé. Au contraire, la représentation d'un homme d'église avec ce type d'objets souligne un dysfonctionnement de cette société fictionnelle et se trouve être de l'ordre de l'anomalie. Puis, la pioche et la bêche sont ensuite récupérées par le Troisième Garde, en charge de retrouver des indices afin que le Chef du Guet puisse procéder à la reconstitution des faits auprès du Prince Escalus. Dans les mains du Troisième Garde, la pioche et la bêche ne changent plus seulement de fonction, mais de nature, puisqu'ils ne sont plus des objets destinés à ouvrir des tombes, mais des preuves matérielles dans une enquête policière. En s'appropriant ces objets et en transformant leur nature, le Troisième Garde redonne alors à la pioche et à la bêche leur fonction initiale : les accessoires deviennent caractéristiques de la fonction policière du Garde qui manipule des preuves dans ses enquêtes.

La fonction d'un accessoire dépend alors de la façon dont les personnages sont identifiés. Cela apparaît d'autant plus clairement lorsqu'un même personnage anonyme manipule différents types d'objets. En effet, dans *Roméo et Juliette*, la Nourrice dispose d'accessoires qui n'ont pas tous la même fonction. Lorsqu'elle est chargée d'amener les cordes

qui doivent permettre à Roméo de se hisser dans la chambre de Juliette (« *Enter Nurse, with cords* », III, 1, 31), l'accessoire a ici une fonction dramatique qui sert les héros, de la même façon que les lettres du Marin servent Hamlet. En revanche, lorsque la Nourrice agite son éventail, sous les yeux moqueurs de Mercutio (« *My fan* », II, 3, 96), l'accessoire a pour fonction de caractériser le personnage. Alors que les cordes sont un instrument de l'action, l'éventail dont dispose la Nourrice est un accessoire qui lui est propre et qui ajoute un élément à la construction dramatique de ce personnage anonyme, en donnant notamment des indications corporelles : la Nourrice a le corps lourd et s'essouffle comme elle l'explique elle-même dans la scène suivante à Juliette : « Vous ne voyez pas que je suis à bout de souffle ? » (« *Do you not see that I am out of breath?* », II, 4, 30). Elle tente alors de rendre sa corporalité plus aérienne par le biais de son éventail, qui lui redonne le souffle qu'elle a perdu. De même, dans *Périclès, les Pêcheurs* ne manipulent pas seulement leur filet — accessoire caractéristique de leur profession — ils repêchent également l'armure du héros éponyme, ce qui lui permettra de participer aux joutes et d'épouser la fille du roi Simonide, Thaïsa. Nous pouvons alors constater que même si les personnages anonymes sont fortement individualisés, comme la Nourrice, et qu'ils disposent d'un accessoire participant à leur singularisation, ils gardent une fonction dramatique visant à servir les héros nommés. Ainsi la fonction des accessoires du personnage anonyme ne dépend pas seulement de son identification mais également de son rôle dramatique.

Fonction spatiale

Il faut également souligner que les personnages anonymes tiennent souvent un rôle de coordination dans la gestion d'un ensemble d'accessoires, qui comme l'explique Nathalie Rivère de Carles « constituaient le véritable décor de cette scène si particulière »¹⁴⁰. Les accessoires ne donnent donc pas seulement une *physicalité* aux personnages, à leurs relations ou encore à leurs rôles dramatiques, mais contribuent aussi à la construction de l'espace scénique. Par exemple, on observe à plusieurs reprises des scènes où des personnages anonymes sont chargés d'installer le décor afin de créer une atmosphère festive. Certains installent des banquettes, comme je l'ai mentionné précédemment, tandis que d'autres répandent des fleurs comme les Valets dans *2 Henry IV* qui « *jonchent le sol de roseaux* » (« *strewers of rushes* », V, 5, 0) afin de préparer l'arrivée du roi Henry V, tout juste couronné, ou encore le Jeune Garçon dans *Les Deux Nobles Cousins* qui « *répand des fleurs* » (« *strewing flowers* », I, 1, 0)

¹⁴⁰ Voir « 2.1. Les signes visuels : un double mouvement d'identification », p. 88.

pour fêter les noces de Thésée et d'Hippolyte. Parfois, il faut amener des sièges comme dans *Coriolan* : les Huissiers « *posent des coussins, comme c'était l'usage au Capitole* » (« *to lay cushions, as it were in the Capitol* », II, 2, 0). Christian Schiaretti respecte par ailleurs cette indication scénique dans sa mise en scène : bien qu'il porte le nombre des Huissiers à trois et que les coussins soient remplacés par des chaises, il utilise toujours les personnages anonymes pour leur fonction spatiale¹⁴¹. Une note des éditions de la Pléiade précise que « Les “coussins” que viennent poser les deux Huissiers en guise de siège symbolisent les fonctions administratives et politiques, qui s'oppose aux fonctions militaires »¹⁴². Ainsi, les coussins permettent à la fois d'identifier le lieu scénique et la fonction sociale des personnages dans la scène, qui ont principalement été montrés dans l'acte I dans leurs fonctions militaires, et qui remplissent à présent leurs fonctions politiques. La transition spatiale et dramatique est alors assurée par des personnages anonymes, comme c'est souvent le cas ; ils peuvent également relier deux espaces (scène et hors-scène) par le biais de leur accessoire, comme la lettre, dont nous avons constaté la fonction réticulaire ; ou encore indiquer le lieu par leur présence et celle de leur accessoire, qui correspond à leur fonction :

Others serve as indications of place. A change of outer garment and a hand-held prop enable the dramatist to localise a scene by means of one or two supernumeraries or bit-part players. Somebody comes in with a bunch of large keys and we know the stage is now a prison; a soldier paces the boards with an occasional gaze into the distance, and it is a fortified place. Liveried figure carrying dishes scamper back and forth between the doors, and the stage becomes the hall of a large house, with the great chamber at one end and the kitchen and buttery at the other. The entry “like foresters” (*As You Like It* 2.1) of the exiled Duke and his courtiers establishes, by means of boots, bows, quivers and the odd deerskin, that the action has moved to the Forest of Arden, even before the Duke has begun to speak of “these woods”. Seamen of all kinds, as *Pericles* and *The Tempest* show, serve to localise by means of their dress, language, songs and gait: a quick slither across the boards, and we are all at sea¹⁴³.

Molly Mahood confirme ici le rôle majeur des personnages anonymes — tous les exemples qu'elles donnent se référant à des rôles anonymes, le Duc et les Seigneurs exilés (*Comme il vous plaira*, II, 1), les Matelots (*Périclès*, III, 1), le Maître d'équipage, le Capitaine et les Matelots (*La Tempête*, I, 1) — dans l'identification du lieu scénique, par le biais de tous les signes visuels dans un premier temps, à la fois costumes, accessoires, allures, puis par le biais de la parole dans un deuxième temps. Le spectateur peut alors, dans un même mouvement, identifier le personnage anonyme et identifier l'espace scénique. Elle constate également que

¹⁴¹ *Coriolan*, texte de William Shakespeare, Jean-Michel Déprats [trad.], mise en scène de Christian Schiaretti, réalisation Bernard Schmitt, capté à Villeurbanne, Le Théâtre National Populaire, 18-19 décembre 2006.

¹⁴² Richard Marienstras, « *Coriolan*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte II, note n°15, p. 1583.

¹⁴³ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 29.

les rôles minimes sont utilisés par Shakespeare afin de gérer le décor : « Shakespeare made sparing use of large properties, but when they were necessary he too arranged for them to be handled by minor figures in the cast »¹⁴⁴. Elle donne pour appuyer son argument plusieurs exemples qui montrent l'importance des personnages anonymes dans la fonction spatiale :

It is perfectly natural for the Roman populace, when it demands an explanation of Caesar's murder from Brutus, to bring on a rostrum from which he can speak; and equally natural for them to snatch it up as extra fuel when they rush off to light Caesar's funeral pyre and burn the conspirator's houses. Furniture shifting in view of the audience broke no illusion, because it happened daily in a substantial Elizabethan household, where the great chamber could, in the course of twenty-four hours, be council room, dining-room, gaming room, ballroom and even bedroom. A "banquet" — that is, a small table bearing a dessert of wine and fruit — could be brought on anywhere by a couple of servants¹⁴⁵.

Les acteurs qui jouent des personnages anonymes sont donc très souvent sollicités pour assurer la coordination des accessoires dans l'espace scénique, tels que les Plébéiens dans *Jules César* (III, 2 et 3). Cependant, ils n'ont pas l'exclusivité de la fonction coordinatrice : les serviteurs de Petruccio, ceux de Timon, ou encore ceux de la famille des Capulet sont tous nommés. Au demeurant, lorsqu'un foyer est au centre de l'action dramatique, comme c'est le cas pour ces trois exemples, les serviteurs sont généralement nommés afin d'accroître la dimension humaine et conviviale du foyer et de renforcer un certain effet de réalisme. Si nommés et anonymes peuvent tous devenir régisseurs du plateau, ils semblent pourtant que les anonymes soient plus particulièrement adaptés pour réaliser ce type de tâches, étant donné qu'ils ne risquent pas de détourner l'attention du spectateur de la conduite de l'action principale et qu'ils ont le plus souvent des fonctions sociales qui correspondent à leurs fonctions dramaturgiques. C'est pourquoi Molly Mahood souligne le fait que l'illusion n'est pas brisée lorsqu'un serviteur déplace des éléments de décor, car, dans la réalité élisabéthaine, les serviteurs étaient amenés à effectuer ces tâches de la même façon que l'acteur de théâtre qui joue un rôle de serviteur. Comme nous l'avons constaté dans l'étude des didascalies, le Serviteur a en effet le double statut d'être au service des personnages dans la fiction et d'être au service de la dramaturgie.

Si les acteurs qui jouent des personnages anonymes doivent parfois installer le décor, ils sont également souvent en charge de débarrasser le plateau à la fin d'une scène, comme le remarque Molly Mahood à propos des rôles minimes :

Scenes of disorder and violence create their own débris, and minimal characters are utilised, and on occasion even created, to clear up the mess. The soldier whose shout of "A Talbot!" causes the French to flee from Orleans "leaving their clothes behind" (*Henry the Sixth, Part*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

One 2.1.77) gleefully gathers up the strewn garments, thus clearing the stage for the solemnity of Salisbury's funeral. After Timon has flung hot water and stones, and perhaps some of the dishes containing them, at his guests, and while the Attendants are busy removing the table, stools and remaining dishes, four guests creep back to retrieve their belongings. Three of those thus given a chance to remove anything else still littering the boards have already figured in the scene, but one suspects that the fourth was intended to be a stage keeper, making sure nothing was left¹⁴⁶.

Les exemples proposés par Molly Mahood présentent à nouveau des personnages anonymes. Thomas Jolly utilise d'ailleurs, dans sa mise en scène de *Henry VI*, le stratagème du Soldat anonyme pour récupérer les vêtements délaissés par les Français partis précipitamment¹⁴⁷. Cependant, aucune solennité n'est donnée aux funérailles de Salisbury ensuite, le corps (un mannequin) étant transporté dans une brouette et jeté négligemment, ce qui produit un effet comique. En revanche, que les émotions produites par le spectacle soient comiques ou tragiques, le rôle d'acteur-régisseur du personnage anonyme est maintenu dans la gestion des accessoires. Le deuxième exemple cité par Molly Mahood est intéressant dans la mesure où elle suppose que certains rôles ont été conçus spécifiquement pour débarrasser le plateau des accessoires, ce qui explique d'autant plus que Shakespeare n'ait pas pris la peine de les nommer. Le Quatrième Seigneur dans *Timon d'Athènes* n'a que trois répliques qui lui soient attribuées (III, 6, 100 ; 106 ; 110) et qui n'interviennent qu'à la fin de la scène, ce qui laisse penser que c'est effectivement l'aspect pratique qui a conduit Shakespeare à créer ce personnage anonyme.

Débarrasser le plateau implique parfois qu'il faille transporter des cadavres : l'absence de rideaux dans la configuration du théâtre élisabéthain nécessite de trouver d'autres stratagèmes afin que les acteurs, jouant des rôles qui meurent en scène, ne se relèvent pas soudainement pour regagner les coulisses. Il peut sembler étrange d'inscrire le corps d'un acteur, jouant le mort, dans la catégorie des accessoires, mais lorsqu'on se confronte à l'aspect pratique du jeu théâtral, on constate que le corps inanimé est manipulé tel un objet, comme le confirme Carol Chillington Rutter : « It is a subject-made-object »¹⁴⁸. Molly Mahood souligne par ailleurs la difficulté de cette pratique : « Of all the objects that have to be cleared from the stage none is more difficult to manage, nor more fraught with dramatic significance, than a dead body »¹⁴⁹. Les personnages anonymes sont souvent mis à contribution dans cette tâche, tels que

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁷ *Henry VI*, texte de William Shakespeare, Line Cottegnies [trad.], textes additionnels de Manon Thorel, mise en scène de Thomas Jolly, réalisation Julien Condemine et Roberto Maria Grassi, capté au Festival d'Avignon, la FabricA, 21 juillet 2014.

¹⁴⁸ Carol Chillington Rutter, *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare's Stage*, London and New York, Routledge, 2001, p. 2.

¹⁴⁹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 24.

les Matelots dans *Périclès* qui transportent le corps de Thaïsa, les Myrmidons dans *Troïlus et Cressida* qui traînent le cadavre d'Hector, le Premier Meurtrier dans *Richard III* qui cherche à se débarrasser de l'homme qu'il vient de tuer (Clarence), ou encore les trois Romains dans *Coriolan* qui pillent des dépouilles avant de les sortir de scène.

Fonction temporelle

Nous pouvons également ajouter aux fonctions dramaturgiques la fonction temporelle, car si certains accessoires indiquent le lieu, d'autres peuvent indiquer le temps. Des torches ou des flambeaux sont souvent indiqués dans les didascalies en début de scène telles que « *un Page qui le précède avec un flambeau* » (« *a Page with a torch before him* », *Henry VIII*, V, 1, 0) ou « *Entre un Voiturier, une lanterne à la main* » (« *Enter a Carrier with a lantern in his hand* », *1 Henry IV*, II, 1, 0). Alan Baragona et John Leland expliquent qu'il s'agit là d'indications temporelles : « *Lanterns (back then "lanthorn", a false etymology from the translucent horn used in lanterns) usually clued Shakespeare's audience that they were in the dark, usually at night* »¹⁵⁰. En effet, ces indicateurs temporels visuels sont suivis d'indicateurs temporels verbaux qui confirment qu'il s'agit bien du milieu de la nuit dans ces deux cas. Toutefois, David Mann explique que ces objets pouvaient également avoir une fonction identificatoire pour les personnages de haut rang : « *Above a certain rank, characters seem to have been escorted with torches whatever the supposed time of day simply as an indication of their importance* »¹⁵¹. Nous avons déjà constaté que les personnages anonymes étaient souvent utilisés afin de caractériser ou d'identifier les personnages principaux, mais on notera que les porte-torches qui sont employés dans cet unique but sont le plus souvent des figurants, tandis que Shakespeare multiplie les fonctions des personnages anonymes parlants, qui sont rarement de simples porte-torches. Si le Page dans *Henry VIII* ne fait qu'indiquer l'heure, d'abord visuellement par le biais de son accessoire, puis verbalement — « *C'est ce qui a sonné* » (« *It hath struck* », V, 1, 1) confirme-t-il à Gardiner qui lui demandait s'il était bien une heure du matin —, le Premier Voiturier, en revanche, détient une lanterne afin d'éclairer son propre chemin et non pas celui d'un personnage de haut rang, et son individualisation est mise en valeur à travers sa parole, lorsqu'il discute avec le Second Voiturier de leurs conditions de travail. Dans *Roméo et Juliette*, le Page de Pâris a certes une fonction temporelle et permet de

¹⁵⁰ Alan Baragona et John Leland, *Shakespeare's Prop Room: an Inventory*, Jefferson North Carolina, McFarland and Company Inc. Publishers, 2016, p. 53.

¹⁵¹ David Albert Mann, *Shakespeare's Staging and Properties*, Polyphemus Publications, 2017, p. 54.

valoriser le rôle de son maître, mais il exerce aussi une fonction coordinatrice entre les personnages principaux et les Gardes et une fonction annonciatrice d'un danger lorsqu'il dit avoir « peur de rester seul / Ici au cimetière » (« I am almost afraid to stand alone / Here in the churchyard », V, 3, 10-11).

Fonction pathétique

Le personnage anonyme n'a donc pas nécessairement une fonction exclusive. Ainsi, les Huissiers de *Coriolan* ne remplissent pas seulement une fonction spatiale par le biais de leurs accessoires, ils commentent également l'action et plus particulièrement la personnalité du héros comme le notent les éditeurs de la Pléiade :

Le dialogue entre les deux Huissiers fait partie du grand ensemble de commentaires que divers personnages de la pièce font sur Coriolan, dont la personnalité est énigmatique pour tous. Si la scène n'est pas dans Plutarque, une partie des réflexions qu'on y trouve est inspirée par la « Comparaison d'Alcibiade avec Coriolan »¹⁵².

De nombreuses scènes montrent cette technique dramatique qui est régulièrement utilisée par Shakespeare afin de concilier tous les aspects de la dramaturgie, à savoir employer les anonymes de façon multifonctionnelle afin que l'aspect pratique rejoigne l'aspect poétique. Il en va de même pour les accessoires dont la fonction caractéristique rejoint souvent la fonction dramaturgique. Si la clef du Portier est comme un prolongement de son corps, il semble évident qu'en étant au service de l'identité du Portier, elle sert également l'agencement des événements. Certains accessoires peuvent même cacher dans un premier temps leur utilité dramatique : le panier du Rustre, dans *Antoine et Cléopâtre*, n'est pas seulement le signe de sa profession, mais également l'instrument qui va permettre à la reine Cléopâtre de mettre fin à ses jours et d'échapper ainsi au sort que lui réserve César. Par ailleurs, comme nous l'avons souligné précédemment pour le costume, les accessoires n'ont pas seulement une fonction cognitive — c'est-à-dire qui apporte une connaissance des personnages, du lieu, de l'heure et de l'action —, mais également une fonction émotive ou pathétique. Ainsi, le panier du Rustre identifie le personnage dans un premier temps, puis engendre l'action dans un deuxième temps, et enfin il est l'élément à travers lequel la fin tragique de l'héroïne advient, permettant ainsi de conclure la conduite émotionnelle de la pièce.

¹⁵² Richard Marienstras, « *Coriolan*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte II, note n°15, p. 1583.

Les personnages anonymes apportent souvent un accessoire qui engendre une émotion. Comme le Rustre, l'Apothicaire dans *Roméo et Juliette* est celui qui procure au héros le poison qui causera sa mort et ainsi la fin tragique des amants ; mais ils ne sont pas nécessairement porteurs de l'instrument mortel. Le Messenger dans *Titus Andronicus* rapporte au héros éponyme les têtes de ses deux fils ainsi que sa main coupée (« *Enter a Messenger with two heads and a hand* », III, 1, 232). Que ces accessoires soient montrés ou qu'ils soient simplement suggérés, notamment par le biais du regard de Titus, l'impact visuel engendre une émotion qui est soulignée par les paroles du médiateur anonyme :

Voici les têtes de tes deux nobles fils,
 Et voici ta main que, par dérision, on te retourne.
 Ton deuil, leur amusement ; ton courage, raillé ;
 Que me voilà plus malheureux de songer à tes malheurs
 Qu'au souvenir de la mort de mon père.

Here are the heads of thy two noble sons,
 And here's thy hand in scorn to thee sent back.
 Thy grief, their sports; thy resolution mock'd;
 That woe is me to think upon thy woes
 More than remembrance of my father's death.

(III, 1, 235-239)

L'anonymat du Messenger est un atout ici dans la construction pathétique de cet épisode, car il efface d'autant plus facilement sa propre identité et ses propres douleurs — telles que la mort de son père — au profit de celles des héros nommés. Il n'est par ailleurs pas surprenant qu'un Messenger transporte en guise de message des parties de corps mutilés, plutôt que des lettres, dans cette pièce, dont l'esthétique déploie avec démesure violence et cruauté. Les messages dans cette pièce ne sont d'ailleurs jamais de simples lettres. Quand Titus sollicite le Paysan pour transmettre une lettre à l'empereur, elle est accompagnée d'un couteau, et coûte au Paysan sa vie.

Parmi les objets cités précédemment, ceux qui sont le plus susceptibles de créer une émotion de l'ordre du tragique sont les cadavres. Le transport de ces accessoires particuliers s'inscrit en effet dans un double mouvement pratique et tragique. Mahood constate d'ailleurs que Shakespeare porte une attention particulière aux deux aspects de ces scènes : « he makes sure not merely that bearers are plausibly present, but that they handle the body in a way that sustains the dramatic impact of the death »¹⁵³. Cependant, les émotions produites par le spectacle des corps morts ne sont pas toujours identiques. Si elles restent généralement de

¹⁵³ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 24.

l'ordre du pathétique, Shakespeare ajoute parfois un sentiment de vanité et une certaine ironie qui sont propres à son esthétique. Par exemple, les rôles des trois Romains qui pillent des dépouilles dans *Coriolan* (I, 5) ont probablement été créés initialement pour débarrasser le plateau des corps des acteurs jouant les morts. Mais Shakespeare ajoute à cette scène une représentation de la bassesse humaine, « cette vile racaille » (« these base slaves », I, 5, 7) — pour reprendre les termes du héros éponyme — qui profite de la situation pour s'enrichir. En plus de créer un fort contraste avec le héros et de mettre ainsi en valeur ses qualités morales et militaires, ces rôles anonymes apportent un sentiment de vanité par rapport à la vie humaine, réduite à l'état d'objet, tel que l'exemple de l'Homme en armure dans *Troilus et Cressida* nous l'avait montré. Un même sentiment de vanité est produit par le transport du cadavre d'Hector par les Myrmidons d'Achille. Molly Mahood considère, au demeurant, que lorsque le corps est traîné sur la scène le sentiment d'ignominie est alors à son paroxysme : « For a corpse to be hauled out by the heels is the depth of ignominy »¹⁵⁴. On peut en effet supposer que les Myrmidons traînent le corps d'Hector pour le sortir de scène, comme la réplique d'Achille semble l'indiquer : « Allez, attachez son corps à la queue de mon cheval, / Je veux traîner le Troyen sur le champ de bataille » (« Come, tie his body to my horse's tail, / Along the field I will the Trojan trail », V, 8, 21-22). L'anonymat des Romains et des Myrmidons devient alors ignominie : par le biais de l'accessoire, les raisons pour lesquelles les Myrmidons n'ont pas de nom propre se modifient. D'un anonymat mettant en valeur leur statut social, l'absence de nom propre devient représentative de l'impossibilité de mettre un nom sur leurs actions. Cette façon de transporter les cadavres s'oppose alors aux cérémonies funèbres très solennelles qui s'inscrivent dans une forme de tragique plus classique, telle que la sortie du cadavre de Cléopâtre par les Gardes (V, 2) ou encore la procession des trois Reines dans *Les Deux Nobles Cousins* (I, 5) qui transportent les cercueils de leurs époux. Molly Mahood propose une troisième façon de transporter les cadavres qui produit nécessairement un élan pathétique chez le spectateur : « A less callous way to remove a body single-handed is to heave it over one shoulder in the "fireman's lift" »¹⁵⁵. Ainsi, la proximité entre les corps animé et inanimé accentue le contraste. Elle suppose que le Père et le Fils, qui ont respectivement tué son propre fils pour le premier et son propre père pour le second, dans *3 Henry VI*, transportent d'abord les cadavres tels que les Romains le font dans *Coriolan*, à savoir comme des trophées : « Very similar to the huntsman's way of carrying home his quarry, it often occurs in battle scenes

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

where it typifies the fortunes of war, dispassionately considered »¹⁵⁶. Mais lorsque chacun reconnaît le corps de son père pour l'un et le corps de son fils pour l'autre, la façon d'appréhender le transport doit être modifiée, en accord avec la bascule émotionnelle : « The words "These arms of mine shall be thy winding sheet" (2.5.114) suggest that the father goes off cradling his son in his arms »¹⁵⁷. Le jeu de l'acteur dans son rapport aux accessoires peut alors être central dans la création d'émotions fortes. Nous pourrions également parler de fonction ironique de l'accessoire, comme nous l'avions déjà proposé pour les verres d'alcool des Voisins dans 2 *Henry VI*, tant Shakespeare joue sur l'ironie du sort.

Claire Bardelmann explique que « les accessoires sont pris dans cette mobilité fondamentale du costume, et la partagent d'autant mieux qu'ils sont transférables, donc aliénables »¹⁵⁸. L'accessoire s'inscrit alors dans les mêmes problématiques que le costume — notamment cette instabilité du monde — et les souligne peut-être encore davantage en raison de sa nature plus mobile. Par exemple, les scènes de chaos chez Shakespeare montrent l'accessoire dans sa fonction pathétique et mettent en valeur le désordre identitaire des personnages ainsi que des objets. Le Prince Escalus, dans *Roméo et Juliette* (I, 1), regrette que les vieux Citoyens de Vérone s'emparent d'objets qui ne conviennent pas à des hommes de leur âge et de leur statut, en raison du conflit entre les Montaigu et les Capulet. Le décalage entre l'accessoire et le personnage engendre une crise identificatoire et identitaire. Ainsi, les acteurs ne tiennent plus dans leurs mains des accessoires caractéristiques de l'identité de leurs personnages. Dans *Jules César*, c'est la fonction même des objets qui est détournée, engendrant une modification de leur identité qui passe par une altération de leur utilité :

Le Troisième Plébéien : Arrachez les bancs !

Le Quatrième Plébéien : Arrachez les cadres, les fenêtres, tout.

Third Plebeian: Pluck down benches!

Fourth Plebeian: Pluck down forms, windows, anything!

(III, 2, 255-256)

Tous les objets — bancs, cadres, fenêtres — deviennent de potentielles armes contre les conspirateurs lorsque le peuple se soulève pour venger l'assassinat de César. Le désordre identitaire chez les personnages, causé par la représentation d'une foule où les individus ne sont plus distingués — au point que Cinna le Poète se fait tuer comme si son nom lui donnait

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Claire Bardelmann, « Costume et Identité dans le théâtre de Shakespeare », in *Shakespeare, l'étoffe du monde*, Catherine Treilhou-Balaudé, Anne Verdier [dir.], Moulins / Montreuil, Centre National du Costume de Scène / Gourcuff Gradenigo, 2014, p. 24.

automatiquement l'identité d'un conspirateur —, est donc dédoublé par la présence des accessoires qui changent eux-mêmes d'identité, de mobiliers de maison à instruments de vengeance. Les accessoires sont effectivement aliénés — comme le suggère Claire Bardelmann — c'est-à-dire qu'ils deviennent autres ou étrangers à eux-mêmes et participent ainsi de ce monde instable que Shakespeare représente dans toute sa violence et son ironie tragique.

Toutefois, la fonction pathétique de l'accessoire n'engendre pas seulement des émotions de l'ordre du tragique. En effet, lorsque le Serviteur de York apporte les bottes de son maître dans *Richard II* (V, 2), une situation dramatique de l'ordre du comique est mise en œuvre selon Molly Mahood :

In Richard the Second 2.2, York's servant has a few unremarkable lines as a gentle bearer of bad news, but everyone remembers his bewilderment as the Man with the Boots in 4.2 [sic], when York needs the boots in order to ride to Court with a warning of Aumerle's plot, and the Duchess is determined that he shall not have them. Comic business is very welcome to the audience at this point, and the more of it that can be sustained by the servant without his rendering his master ludicrous, the more useful he is to the actor of York, whose part disintegrates if its occasional absurdity is over-exploited¹⁵⁹.

Le Serviteur d'York se retrouve typiquement dans un rapport conflictuel au service, celui qui pousse Linda Anderson à se demander : « are you your master's servant, or your mistress's? »¹⁶⁰. Alors que York insiste pour que son Serviteur lui apporte ses bottes, afin de dénoncer la trahison de son propre fils au roi Henry IV, la Duchesse, son épouse, l'empêche de passer. Le Serviteur se retrouve alors coincé entre les deux époux ne sachant plus quoi faire des bottes. Ainsi, cette scène représente un conflit au sein d'un foyer, qui est construite sur le modèle des scènes de ménage des comédies, comme les allusions de la Duchesse à un cocuage le montrent ensuite. Les accessoires du Serviteur de York ne permettent alors pas uniquement de faire avancer l'action ou de donner des éléments sur la personnalité de son maître, mais provoquent également une situation comique. Leonard Barkan constate d'ailleurs également que le jeu de scène du Serviteur focalise à ce moment l'attention du spectateur : « Instead the focus is on a mute servant, involved in the action in a remote and inconsequential way »¹⁶¹. Il explique en effet que le comique naît des stratégies de déviations que la Duchesse utilise afin de détourner l'attention de son époux de la trahison de son fils : « From here on, the frenzy is accompanied by rough humour. Again, the bathetic comedy derives from deflection. [...] our

¹⁵⁹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 4-5.

¹⁶⁰ Voir « 1.4. Désignations singulières et plurielles : l'individu et le groupe », p. 77.

¹⁶¹ Leonard Barkan, « The Theatrical Consistency of *Richard II* », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 29.1, Winter 1978, p. 13.

attention is deflected from the real issue of rebellion and the family bond. The first deflection concerns York's boots »¹⁶². Alors que le personnage anonyme est le plus souvent dans l'effacement de soi-même, il attire ici, malgré lui, l'attention de tous, par le biais de son accessoire. Au demeurant, le fait même que ce Serviteur puisse soudainement devenir le centre de l'attention est en soi comique, car incongru et inattendu. Parmi les exemples cités précédemment, nous avons rencontré à plusieurs reprises des accessoires qui favorisent la construction du comique, comme l'éventail de la Nourrice qui est l'occasion pour Mercutio de faire de l'humour : « pour cacher son visage, car le plus beau visage, c'est encore l'éventail » (« to hide her face, for her fan's the fairer face », II, 3, 97-98). Dans *Timon d'Athènes*, les Seigneurs qui sont chassés par Timon et qui reviennent chercher leurs affaires après la tempête, créent également un moment comique : « his pains [of the Fourth Lord] are rewarded not only by the opportunity for some comic business as he hunts for his gown but also by his being given the last word in this climatic scene »¹⁶³. Shakespeare allie encore une fois l'utile à l'agréable, la gestion des accessoires et le programme émotionnel. De même, on peut constater que dans la mise en scène de *Henry VI* de Thomas Jolly, le comique de situation est souligné lors de la scène où un Soldat (*1 Henry VI*, II, 1) crie le nom de Talbot pour faire fuir les Français et ainsi récupérer leurs vêtements et autres objets qu'ils laissent derrière eux¹⁶⁴.

Le personnage-accessoire

Le lien entre le personnage anonyme et l'accessoire est d'autant plus fort qu'ils sont tous deux envisagés par le dramaturge dans leur fonctionnalité. Les personnages sont considérés en tant qu'outils plutôt qu'en tant qu'individus, tels des objets. En effet, l'analyse des accessoires fait ressortir l'utilité dramaturgique des personnages anonymes. Cependant, une distinction mérite d'être effectuée entre les personnages anonymes qui se servent de leur accessoire et ceux qui n'ont d'autre utilité que celle de leur accessoire. Nous pouvons alors, à ce titre, distinguer le Portier de la Comtesse d'Auvergne dans *1 Henry VI* et le Portier de *Macbeth*. Le premier Portier a pour unique fonction de venir apporter des clefs à sa maîtresse et ne prononce pas plus de trois mots qui expriment son obéissance : « Madam, I will » (« Bien, madame », II, 3, 3). En revanche, si le rôle du Portier de *Macbeth* est nécessaire pour ouvrir les

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 24.

¹⁶⁴ *Henry VI*, texte de William Shakespeare, Line Cottagnies [trad.], textes additionnels de Manon Thorel, mise en scène de Thomas Jolly, réalisation Julien Condemine et Roberto Maria Grassi, capté au Festival d'Avignon, la FabricA, 21 juillet 2014.

portes du château et faire entrer Macduff et Lennox, son rôle dramatique n'est pas limité à ses clefs. Tout d'abord, il permet de créer une transition entre la scène du meurtre, où la tension tragique avait atteint son paroxysme, et la suite des événements, à savoir la découverte du roi assassiné ainsi que les conséquences de cet acte. Puis, le Portier apporte une touche comique afin de détendre l'atmosphère, tout en achevant simultanément d'ancrer l'espace scénique en enfer. En effet, le Portier permet de maintenir ainsi le spectateur dans ce climat infernal, bien qu'il opère un déplacement vers le comique : « Si un homme était portier de l'enfer, il serait tout le temps à tourner la clef » (« If a man were porter of hellgate he should have old turning the key », II, 3, 1-2). Shakespeare s'assure en effet que ce type de scènes pontales ne soient pas déconnectées dramatiquement du reste de la pièce, bien qu'elles se présentent comme des interludes comiques. De plus, le Portier symbolise, par le biais de sa fonction, l'une des principales thématiques de la pièce, à savoir celle de l'entre-deux, des seuils à franchir, de la porte :

Le cheminement tragique multiplie les scènes de l'entre-deux. [...] Entre l'assassinat et ses conséquences, Macbeth oscille donc, devant la porte de la salle où dîne Duncan, et d'où s'échappent la musique des hautbois, le brouhaha joyeux des convives, pendant que les domestiques entrent et sortent, chargés de plats et de vaisselle. Le crime est de l'autre côté de la porte. [...] Le roi s'arrête au pied des murailles, avant de franchir le seuil, mais c'est pour admirer le site : le seuil franchi, le destin est scellé. Macbeth, à nouveau, marche vers la porte, guidé par un poignard [...]. Le crime commis, le meurtrier demeure dans un espace intermédiaire, mais qui change de nature. Le couple criminel, sous les yeux du spectateur, est entre deux portes. Derrière la première, le cadavre du roi. À la seconde résonnent avec insistance des coups retentissants¹⁶⁵.

Macbeth a effectivement franchi cette porte de l'enfer évoquée par le Portier en commettant le régicide. L'élément qui est alors mis en valeur à travers le Portier est donc la porte, cet espace intermédiaire, littéral et métaphorique ; tandis que le Portier de *1 Henry VI* a pour identité son accessoire — sa clef —, son action étant de le remettre à sa maîtresse. Enfin, le Portier de *Macbeth* permet de ralentir le rythme effréné de la pièce, que Jan Kott qualifie de « monstrueux rouleau compresseur de l'histoire »¹⁶⁶. En effet, six coups (« Knock ») sont indiqués dans les didascalies avant que le Portier n'ouvre la porte à Macduff et Lennox, ce qui retarde la découverte du meurtre, comme le constate Molly Mahood :

Above all, the double function of clowning in tragedy, offering us a respite from the action yet reinforcing its hold over us, is achieved through its alteration of the play's tempo. [...] Such characters give the impression of living by their own inner rhythm, the invariability of which frees us briefly from the pressure of past developments, but in turn heightens our sense of the fatal precipitation of events in the scenes that follow. When, in *Macbeth* 2.1,

¹⁶⁵ Yves Peyré, « *Macbeth*, Notice », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1412.

¹⁶⁶ Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Editions Payot et Rivages, Paris, 2006, p. 100.

we are acutely aware of the urgency of what is going on behind the two stage doors — Macbeth and Lady Macbeth frantically trying to efface the signs of their guilt, Macduff and Lennox growing increasingly impatient as their knocks are unheeded — the Porter enters with all the time in the world¹⁶⁷.

Le Portier crée une rupture temporelle par sa lenteur, qui souligne d'autant plus la rapidité du rythme de la pièce. Ce rythme précipité est d'ailleurs souligné par Macbeth lui-même : « Ô Temps, tu anticipes mes terribles exploits » (« Time, thou anticipatest my dread exploits », IV, 1, 143). Ce rôle du Portier, aux ressorts dramatiques complexes, ne peut pas être analysé dans son seul rapport à l'accessoire, bien que l'ouverture de la porte soit sans doute le but ultime de cette scène. En revanche, le Portier de la Comtesse d'Auvergne ne se définit que dans son rapport à la clef qu'il vient apporter à sa maîtresse : son corps est utilisé comme un moyen technique de faire parvenir un accessoire sur la scène de théâtre. C'est pourquoi nous pourrions parler de « personnage-accessoire », non pas dans le sens métaphorique et péjoratif du terme, d'un objet superflu dont on pourrait se dispenser, mais bien dans son sens littéral, d'un personnage dont le traitement dramaturgique est similaire à celui de l'accessoire au théâtre, soulignant ainsi sa fonctionnalité. Le corps de l'acteur n'est donc pas conçu ici en tant que forme individualisant le personnage, mais comme accessoire, comme outil technique indispensable à la dramaturgie. L'anonymat, qui entraîne une nomination générique, semble alors d'autant plus justifié dans le cas du personnage-accessoire, car les objets sont désignés dans le langage par des noms communs et non par des noms propres.

L'idée qu'un personnage puisse *être* son propre accessoire est d'autant plus probante lorsque qu'il est directement désigné dans les *speech headings* par celui-ci. Nous avons d'emblée constaté que la plupart des personnages anonymes possédaient des objets qui étaient en lien avec la façon dont ils étaient désignés — à savoir leur fonction sociale ou professionnelle —, ce qui donnent aux accessoires une fonction identificatoire voire essentielle. Mais dans le cas des personnages-accessoires, il ne s'agit plus seulement de penser l'objet comme un signe visuel identificatoire ou même comme prolongement du corps, car le personnage n'a d'autre utilité que l'action qu'il effectue avec son accessoire. Par exemple, dans *2 Henry VI*, « trois ou quatre Pétitionnaires » (mais seuls trois d'entre eux ont des répliques qui leur sont attribuées, dont Peter : « *Enter three or four Petitioners* », I, 3, 0) entrent avec chacun une pétition à la main. La désignation du personnage n'est donc plus seulement en lien avec sa fonction sociale ou professionnelle mais dépend véritablement de son accessoire. Si l'on perçoit le personnage

¹⁶⁷ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 84.

comme étant son accessoire, la scène peut alors paraître d'une grande violence. Alors que les Pétitionnaires veulent soumettre leurs pétitions à Gloucester, Suffolk et la Reine les interceptent, puis les déchirent (« [Queen] *Tears the supplication* », I, 3, 37). L'anéantissement de l'objet peut alors être perçu comme une mise à mort de ces personnages anonymes, qui ne se définissent qu'à travers leurs suppliques, « je ne suis qu'un pauvre pétitionnaire » dit le Second (« I am but a poor petitioner », I, 3, 22). Cet épisode annonce ainsi la violence dont la Reine fera preuve pendant cette guerre des Roses, jusqu'à commanditer le meurtre d'un enfant, Rutland, dans *3 Henry VI* (I, 3). Il faut noter également que la seule pétition qui soit finalement retenue est celle de Peter, un personnage nommé, les anonymes représentant ainsi le manque de considération des nobles envers les problèmes du quotidien du peuple, trop préoccupés par leurs conflits interfamiliaux et la quête du pouvoir. Seul le Lord Protecteur, Gloucester, semble habituellement s'intéresser à leurs pétitions, « car c'est un homme bon », selon le Second Pétitionnaire (« for he's a good man », I, 3, 4), mettant ainsi en valeur les qualités morales de ce protagoniste, avant qu'il ne soit lui-même victime d'un complot. Ce n'est d'ailleurs pas parce qu'il est nommé et individualisé que la Reine porte un intérêt à la pétition de Peter, mais parce que sa requête met indirectement en cause le duc d'York, qui est dans le clan opposé à la Reine Lancastre. En effet, Peter accuse son maître, l'Armurier Thomas Horner, de conspirer contre le roi Henry VI en affirmant que c'est le Duc d'York qui est l'héritier légitime de la couronne. Cependant, cette pétition va se retourner contre Peter puisqu'il va devoir affronter son maître en duel et risquer ainsi sa vie directement par le biais corporel — bien qu'il en réchappe finalement —, contrairement aux Pétitionnaires qui sont anéantis par le biais de l'accessoire. Ainsi, le regard qui est porté sur le personnage-accessoire se focalise exclusivement sur l'objet qu'il détient.

Le lien entre la désignation du personnage et l'accessoire est tout aussi important dans le cas des Secrétaires dans *Henry VIII* qui sont immédiatement représentés tenant des papiers à la main : « *Entre[nt]* [...] deux Secrétaires *ayant des papiers à la main* » (« *Enter* [...] *two Secretaries with papers* », I, 1, 115). Ces papiers doivent, entre autres, permettre de procéder à l'arrestation de Buckingham et Wolsey demande à l'un deux (le seul qui ait des répliques), de lui donner la déposition de l'Intendant accusateur. Dans la scène suivante (I, 2), l'un des deux Secrétaires est à nouveau présent, bien qu'il reste muet, et le cardinal Wolsey lui demande cette fois-ci de rédiger des lettres. Toutes les actions du Secrétaire sont de l'ordre de la gestion de papiers administratifs qui auront un impact important sur l'intrigue. Encore une fois, le personnage s'efface ici derrière ses accessoires qui focalisent toute l'attention. Le personnage-

accessoire construit alors un regard défléchi en direction de l'objet qui donne tout son sens à ce type de rôle. Il n'a en tout et pour tout que deux répliques qui ne sont que des marques d'obéissance envers le Cardinal Wolsey et qui viennent compléter ses vers : sa première réplique accompagne un geste — « Tenez, s'il vous plaît » (« Here, so please you », I, 1,116) — celui de tendre l'accessoire ; et sa deuxième réplique est une réponse affirmative à une question du Cardinal concernant l'accessoire, puisqu'il lui demande si l'Intendant sera prêt à renouveler sa déposition, non plus à l'écrit, mais à l'oral — « Oui, s'il plaît à Votre Éminence » (« Ay, please your grace », I, 1, 117).

Le personnage-accessoire est un type de rôle qui est plus particulièrement désindividualisé, car le corps de l'acteur est utilisé tel un objet, comme c'est le cas également pour le Sergent dans *2 Henry VI*, qui a pour seul rôle d'apporter les fouets afin de révéler une supercherie. En effet, un homme nommé Simpcox prétend d'une part être infirme et d'autre part avoir recouvré la vue suite à un miracle, ce qui rend Gloucester suspicieux. Afin de révéler au roi que Simpcox est un menteur, il demande au Maire d'aller chercher des fouets, qui lui-même demande à ce qu'on mobilise le Sergent. Lorsqu'il entre en scène « *portant un fouet* » (« *with whips* », II, 1, 144), Gloucester lui donne l'ordre de fouetter Simpcox pour le pousser à se lever et montrer à tout le monde qu'il n'est pas véritablement handicapé. C'est alors le fouet plutôt que le Sergent lui-même qui capte le regard du spectateur, le Sergent n'étant qu'un vecteur de l'action comme le montre son unique réplique : « À vos ordres, mon seigneur. Allons, l'ami, enlève ton pourpoint, et vite » (« I will, my lord. Come on, sirrah, off with your doublet, quickly », II, 1, 147-148). Le Sergent obéit aux ordres de Gloucester, prépare le terrain de son action en demandant à Simpcox de retirer son pourpoint, puis donne son coup de fouet : « *Au premier coup de fouet du Sergent, il saute* » (« *After the Beadle hath hit him once, he leaps* », II, 1, 149).

Ainsi, tous les accessoires ne singularisent pas de la même façon les personnages, selon l'utilisation qui en est faite. L'accessoire peut tout aussi bien venir compléter son identité, être utilisé comme un outil dramaturgique, ou encore centraliser le regard au point que le personnage s'efface derrière l'objet. Il faut également souligner que les personnages anonymes détiennent le plus souvent des objets qui sont communs, comme le confirme Alan Stewart en insistant sur la forte fréquence d'apparition des lettres, pour ne citer que cet exemple. Au terme générique, qui définit l'identité du personnage anonyme, vient souvent s'ajouter l'objet générique qui le caractérise visuellement. En effet, les objets cités par Isabelle dans *Mesure pour mesure* sont

les attributs des plus hautes fonctions de l'état, telles que le roi, le gouverneur, le juge et le maréchal. Ces signes visuels conventionnels ne sont alors pas des objets fabriqués en série, mais des objets uniques qui donnent une apparence à des fonctions elles-mêmes uniques. Si la couronne est un objet singulier, qui caractérise un personnage lui-même singulier — le roi —, les objets des personnages anonymes, en revanche, sont le plus souvent sériels, pluriels : les clefs, les papiers, les bourses, les épées, sont des accessoires qui circulent en permanence sur la scène shakespearienne et qui n'individualisent pas le personnage à la façon d'une couronne. Le personnage anonyme est alors d'autant plus ancré dans la sphère de la généralité que l'objet qui le caractérise est lui-même générique.

CHAPITRE 3. L'IDENTIFICATION CORPORELLE

3.1. Le corps et l'expression corporelle : extériorité et intériorité

Nous avons émis l'hypothèse, notamment à la suite de David Mann, que la *physicalité* du personnage résultait, en premier lieu, de la rencontre entre le corps de l'acteur et l'accessoire, puis que son apparence était déterminée par le costume, afin de façonner son identité formelle. Si j'ai jusqu'à présent insisté sur l'aspect matériel de l'accessoire et sa fonction dans la caractérisation du personnage, ainsi que sur la visée ostentatoire des costumes afin de souligner le rôle social et dramatique du personnage, il faut à présent s'interroger sur la question du corps et du jeu corporel de l'acteur, indépendamment des signes visuels qui l'accompagnent. Si le corps s'inscrit dans la définition de la théâtralité comme dispositif optique, il fait pourtant ressortir des éléments chez le personnage qui peuvent être autant de l'ordre de la surface que de la profondeur.

Bipolarité de la notion de corps

Le corps, s'il est un objet qui se donne à voir, n'est effectivement pas un signe visuel au même titre que le costume ou l'accessoire, car il n'existe pas uniquement par son extériorité. En effet, Éva Lévine et Patricia Touboul expliquent que « l'on peine à se tenir sur la frontière de cet entre-deux qu'est son propre corps – ni pur dehors, ni pur dedans »¹⁶⁸. Au demeurant, Claudia Corti inscrit ce double statut du corps dans son contexte historique :

The obsession over corporeality endemically increased during the sixteenth and seventeenth centuries, with reference to the dynamic process that took place from a static view of the body to one of the body as *mechanism*, which was about to influence the literary and artistic domain, and especially that of dramatic art.

The new science of anatomy — i.e. the methodical observation of the body — structured various modes of enquiry which tended to dispose themselves around two complementing paradigms: the one is the exterior form of the body, as in the famous figure of the Vitruvian man, and the other is the interior one, as in Leonardo's designs of the dissections executed by him in the Florentine *Ospedale di Santa Maria Nuova*¹⁶⁹.

Claudia Corti explique ici les influences de la pensée dans l'approche de la notion de corps, à la période de la Renaissance, sur les arts de la représentation. Les dessins de Léonard de Vinci

¹⁶⁸ Éva Lévine et Patricia Touboul, *Le Corps*, Paris, GF Flammarion, 2015, p. 12.

¹⁶⁹ Claudia Corti, « The Iconic Body: *Coriolanus* and Renaissance Corporeality », in *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, Maria Del Sapio Garbero, Nancy Isenberg, Maddalena Pennacchia [dir.], Goettingen, V&R unipress, 2010, p. 59-60.

représentent deux visions du corps : l'une qui le considère d'un point de vue externe, en mouvement, dans de parfaites proportions, au centre d'un cercle et d'un carré (*L'Homme de Vitruve*) ; et l'autre d'un point de vue interne, qui est le résultat de dissections de cadavres¹⁷⁰. Léonard de Vinci ouvrait ainsi la voie à une nouvelle perception artistique du corps, un regard double qui embrasse d'abord le corps de l'extérieur, puis qui se tourne vers l'intérieur. Ainsi, Hamlet tend un miroir à sa mère et dirige son regard au dedans d'elle-même : « Vous ne partirez pas avant que je vous aie tendu un miroir / Où vous pourrez voir jusqu'au fond de vous-même. » (« You go not till I set you up a glass / Where you may see the inmost part of you. », III, 4, 19-20). La parole d'Hamlet est efficace et fait alors apparaître aux yeux de Gertrude sa propre âme : « Ô Hamlet, ne parle plus ! / Tu tournes mes yeux vers l'intérieur de mon âme » (« O Hamlet, speak no more ! / Thou turn'st my very eyes into my soul », III, 4, 88-89).

Cette tension entre extériorité et intériorité s'inscrit dans une multiplicité d'oppositions que la notion de corps appelle, la première étant le dualisme entre corps et âme, comme le rappelle Pierre Voltz : « Le mot latin *corpus*, déjà, désigne la dimension physique du corps humain, en opposition avec l'âme principe vital : le corps est donc d'abord matière »¹⁷¹. Le corps est donc perçu, en premier lieu, dans une relation duelle avec l'âme. Puis, Pierre Voltz explique que la phénoménologie moderne cherche à réunifier le corps, à le saisir dans sa « globalité » : « le corps propre intègre un certain nombre de polarités complémentaires (l'intérieur et l'extérieur, les différents niveaux d'activité, le physique et le mental, l'affectif et le cognitif, le conscient et l'inconscient) dans une saisie de leur unité, à travers la notion de "présence" »¹⁷². Que l'on marque une fracture entre le corps et l'âme ou que l'on considère les tensions au sein du corps comme vecteurs d'unité, la bipolarité semble constitutive de la notion de corps. La « présence » du corps est alors toujours double : saisissable et insaisissable, visible et invisible, matérielle et immatérielle, actuelle et virtuelle.

Tripolarité du corps au théâtre : l'acteur, le personnage et le spectateur

Dans le cadre théâtral, la double présence du corps s'intensifie en raison d'une cohabitation du personnage et de l'acteur au sein d'une même enveloppe corporelle. Tout

¹⁷⁰ Voir « Annexe 2 », « Figure 1 – Léonard de Vinci - L'Homme de Vitruve », p. 746 et « Figure 2 – Léonard de Vinci - Dessins anatomiques réalisés à partir de dissections de corps humains », p. 746.

¹⁷¹ Pierre Voltz, « Corps et Théâtre », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 409.

¹⁷² *Ibid.*

d'abord, rappelons que les caractéristiques physiques d'un personnage ne sont que rarement décrites avec précision dans un texte de théâtre, car l'identité du personnage s'informe dans le corps de l'acteur. En effet, nous avons relevé avec Lucie Thévenet que la carte d'identité du personnage ne comportait pas de photographie (« il manque le signalement »¹⁷³), puisque c'est le corps de l'acteur qui vient imposer sa matérialité au personnage. Par ailleurs, Robert Abirached — qui soulignait le fait que la langue grecque ne distingue pas le corps de l'acteur en scène de l'être imaginé par le poète — explique également que le corps de l'acteur se confond avec le corps du personnage : « ils [les personnages] ont besoin d'être reconnus charnellement, sous les dehors les plus imprévus, par un public qui les confondrait peut-être, pour un soir, avec Mounet-Sully, Laurence Olivier ou Charles Dullin »¹⁷⁴. De plus, il précise que les caractéristiques physiques qui sont indiquées dans le dialogue, et qu'on pourrait prendre pour des didascalies textuelles, ne sont en réalité pas toujours fiables, étant donné qu'elles sont exprimées par un personnage dont l'objectivité reste à définir :

Tartuffe n'est ni grand ni petit, ni beau ni laid, ni brutal ni doux : il peut devenir l'un et l'autre selon les incarnations de ses mises en scène successives. « Gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille » ? Dorine le voit ainsi, ce qui nous informe bien plus sur son sentiment que sur l'objet qu'elle décrit [...]»¹⁷⁵.

Il en va ainsi des qualités corporelles que Cléopâtre attribue virtuellement à un Messenger venu lui annoncer une nouvelle déplaisante, le mariage d'Antoine avec Octavia : « Aurais-tu le visage de Narcisse, à moi / Tu paraîtrais hideux » (« Hadst thou Narcissus in thy face, to me / Thou wouldst appear most ugly », II, 5, 96-97). Le regard de Cléopâtre est d'ailleurs explicitement indiqué comme étant subjectif et tributaire du discours du Messenger. La description physique d'un personnage peut en revanche correspondre à l'image objective recherchée, si le dramaturge use des caractéristiques réelles du corps de l'acteur, comme le constate Mahood au sujet d'un acteur shakespearien, « Sincklo » ou John Sinclair :

Shakespeare wrote specially for him the part of the Beadle who, in the second part of *Henry the Fourth* 5.4, hales Doll and Mistress Quickly to prison; not only is he named in the speech headings, but the women mock the extreme thinness which may have commended itself to Shakespeare at this point in the play, where a figure resembling a Morality Death is highly appropriate¹⁷⁶.

Cette fusion entre le corps de l'acteur et le corps du personnage, qui s'opère durant la représentation scénique, doit pourtant être analysée selon plusieurs aspects. Si les corps du

¹⁷³ Voir « Introduction générale », p. 19.

¹⁷⁴ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 7.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁷⁶ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 17.

personnage et de l'acteur s'amalgament pendant le spectacle, ils doivent être distingués afin de comprendre le processus corporel qui est en jeu. Carol Rutter propose de reprendre les termes d'Anthony Dawson pour analyser la présence de ces deux corps dans la dramaturgie shakespearienne :

In Dawson's terms, the body constructed by new historicist and cultural materialist critics works discursively: it's a textual body that figures as a site of "struggle", "differentiation", "appropriation". As a politicized "discursive nexus", it functions as a kind of inscriptive surface: "differences of power are *written* on the body." But against this "discursive" body Dawson posits another body, what he calls the "theatrical" (or "performative") body of the actor. This body is "of" the text, but always exceeds the text. Reading Shakespeare requires us to read double, both discursively and theatrically, as "the text puts the ideological reading into play and at the same time engages it with a theatrical one." So as we read "words, words, words", we also read bodies¹⁷⁷.

Anthony Dawson, comme le rapporte Carol Rutter, aborde la question du corps selon deux approches complémentaires : la première, discursive, propose d'analyser le corps textuel et la deuxième, théâtrale, étudie le corps scénique, le corps en performance. L'objectif premier de Dawson est de proposer une théorie du jeu de l'acteur à l'époque de Shakespeare. Il compare alors la pratique de l'acteur à la pratique de l'orateur, telle qu'elle était pensée à l'ère élisabéthaine :

In both arenas, the body is instrumental in delivering a sense of interiority, one that is constructed in and through the separation between inner and outer, self and body. In that sense, Renaissance acting theory looks ahead to the split characterized by Descartes; the insistence on mastery over the body's motions as a route to interiorized personhood becomes an agent of dualism. Diderot, almost two centuries later, based his *Paradoxe sur le Comedien* precisely on the denial in the actor's body of the affective power that it is thereby enabled to wield, the player substituting for deep feeling the mastery of the instrument on which he plays—his own person¹⁷⁸.

Les tensions corporelles se retrouvent ici exacerbées dans le travail de l'orateur et le jeu de l'acteur : l'orateur et l'acteur se fabriquent une intériorité en instrumentalisant leur propre corps mais se dissocient, dans le même temps, des émotions qu'ils produisent chez l'auditeur et le spectateur. Cependant, ce dualisme de l'acteur, entre sa propre identité et le personnage qu'il fabrique, ne suffit pas à comprendre le corps en représentation. Au demeurant, Pierre Voltz inscrit le corps dans un système tripartite et non plus seulement dans une bipolarité :

Ainsi, le corps-en-scène est la juxtaposition d'éléments multiples, d'une triple nature : il est le corps réel de l'acteur perçu comme quotidien (présence), il est le corps ludique de l'acteur en scène produisant des conduites inventées (performance), il est enfin le corps fictif du personnage, projeté sur l'espace du corps réel de l'acteur (mimésis). Corps réel/

¹⁷⁷ Carol Chillington Rutter, *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare's Stage*, London and New York, Routledge, 2001, p. 3-4.

¹⁷⁸ Anthony B. Dawson, « Performance and Participation: Desdemona, Foucault, and the Actor's Body », in *Shakespeare, Theory, and Performance*, James C. Bulman [dir.], London and New York, Routledge, 1996, p. 36.

corps en jeu/corps fictif, il sollicite le spectateur à différents niveaux de perception enchevêtrés. De plus, le corps-en-scène est pris dans le réseau plus large de l'espace scénique, articulé lui aussi sur ces trois niveaux, de sorte que, selon la « centration » du regard sur l'acteur ou sur l'espace, le corps apparaît comme figure se détachant du fond, ou comme élément d'un ensemble¹⁷⁹.

Cette triple dimension s'explique par le fait qu'un autre corps est impliqué lors de la représentation, celui du spectateur. Comme le souligne Pierre Voltz, le corps n'existe pas seulement à travers le corps réel de l'acteur et le corps fictif du personnage, mais également en tant que corps inscrit dans l'espace du théâtre et qui s'expose aux regards des spectateurs. Anthony Dawson observe par ailleurs que le jeu corporel de l'acteur en action produit symétriquement des ré-actions corporelles chez le spectateur : « Audiences respond with their bodies as well as their minds »¹⁸⁰. Et il ajoute que le corps en représentation existe aussi dans l'imagination des spectateurs :

The blushes, the tears, the stretched tendons, the quickened heartbeat, are signs, not symptoms, moments of representation whose point is to establish a set of meanings or, more often, a rush of feeling, that exists aside from the actor's body, in the minds (or "hearts", to use a favorite Elizabethan term) of the spectators¹⁸¹.

Alors que l'acteur se fabrique ce que nous pourrions appeler un corps passionnel, qui émet des signes, le spectateur vient compléter la représentation du personnage et lui donner sa forme achevée à travers sa propre activité corporelle, intérieure et extérieure. Le spectateur est d'ailleurs impliqué dans la représentation des corps en scène de trois façons, en réponse aux trois corps qui habitent la scène, comme l'explique Anne Ubersfeld : « Le spectateur est l'autre participant vivant de la représentation théâtrale. [...] Pas passif du tout, ce spectateur, fortement actif quoique immobile, d'une activité multiple, sensorielle, émotionnelle et intellectuelle »¹⁸². Le spectateur, comme l'acteur, est un corps sensible — de la matière vivante qui utilise ses sens pour accéder au spectacle —, un corps rationnel — qui « comprend ce qu'il voit », qui « reçoit les informations, les trie, choisit ce qui l'intéresse »¹⁸³ — et un corps passionnel — qui « reçoit les sentiments montrés par l'acteur-artiste, leur répond par la réaction (psychique) appropriée »¹⁸⁴. Au demeurant, Pierre Voltz ne néglige pas non plus la présence corporelle du spectateur dans sa définition du lien entre corps et théâtre :

¹⁷⁹ Pierre Voltz, « Corps et Théâtre », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 410.

¹⁸⁰ Anthony B. Dawson, « Performance and Participation: Desdemona, Foucault, and the Actor's Body », in *Shakespeare, Theory, and Performance*, James C. Bulman [dir.], London and New York, Routledge, 1996, p. 32.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸² Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 78.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

Ses mouvements, qu'ils soient réponse, au jeu de l'acteur, ou simples supports de sa vie présente, sont les manifestations secondes d'une activité intérieure. Son jeu, en effet, consiste par nature à construire des représentations mentales (affectives et cognitives), à prêter vie à des fictions, à projeter sur l'espace de jeu et sur le corps de l'acteur une croyance illusoire en la présence des êtres absents que ce dernier joue. Tout son corps participe de ses réactions affectives, de plaisir et de déplaisir, de tensions et de détentes¹⁸⁵.

Corps sensible / corps passionnel / corps rationnel viennent répondre au système tripartite du corps en scène proposé par Pierre Voltz : corps réel / corps fictif / corps en jeu.

Le corps anonyme

La question est alors de savoir comment Shakespeare inscrit le personnage anonyme dans ce dispositif corporel tripolaire. Je m'intéresserai donc à la notion de corps dans sa double dimension, extérieure et intérieure, à la fois l'allure extérieure du personnage anonyme, ses caractéristiques physiques — lorsqu'elles sont décrites —, et à la fois son expression corporelle qui témoigne de son activité intérieure. Cependant, la représentation du corps anonyme chez Shakespeare s'inscrit également dans une triple dimension, entre genericité, individualité et universalité. Tout d'abord, je m'interrogerai sur le corps du personnage anonyme en tant qu'objet social, qui émet des signes qui l'identifient socialement et qui interagissent au sein d'une collectivité. Puis, je réfléchirai à la question de l'individualisation de l'anonyme, sachant que le corps est *a priori* un élément qui rend une personne unique. Seuls les jumeaux — qui intéressent Shakespeare dans *La Comédie des erreurs* ou dans *La Nuit des rois* — ont des corps semblables. Nous nous demanderons alors si la forme singulière, que le corps apporte, permet systématiquement aux personnages anonymes de s'individualiser. Enfin, je terminerai par une réflexion sur l'universalité de la notion de corps. Le corps, aussi spécifique et individuel soit-il, est en même temps quelque chose que tout le monde possède et il est soumis aux mêmes contraintes, telles que la maladie, la souffrance, la faim, le vieillissement et la mort. Le corps anonyme, cette matière sans nom, représente-t-il alors d'abord cette matière universellement altérable ?

¹⁸⁵ Pierre Voltz, « Corps et Théâtre », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 410.

3.2. Le corps comme objet social

L'expression corporelle comme signe identifiant le statut social

Commençons par rappeler que Ralph Berry considère que le statut social était visible, à l'ère élisabéthaine, à travers le costume et l'allure¹⁸⁶. L'expression corporelle — à savoir la façon de se tenir, de bouger, de marcher — peut donc être un vecteur d'identification, au même titre que le vêtement. Au demeurant, le vêtement peut contraindre le corps à se déplacer d'une certaine façon et conditionner le mouvement — selon la façon dont il recouvre voire déforme le corps —, ce qui explique que ces deux moyens d'identification soient liés dans les propos de Ralph Berry. Par exemple, le costume très imposant que portait Catherine Ferran dans le rôle de Lady Macbeth, conçu par Thierry Mugler pour la mise en scène de Jean-Pierre Vincent en 1985, nous montre à quel point l'acteur peut être empêché dans sa gestuelle par le vêtement qu'il porte¹⁸⁷. Ce premier point de vue sur le mouvement corporel a tendance à faire du corps un objet social, comme le proposent Éva Lévine et Patricia Touboul : « Le corps se donne tout aussi bien, et d'une manière également immédiate, comme être naturel et comme objet social, c'est-à-dire comme lieu d'une inscription des valeurs propres à une société dans la chair même des hommes qui la composent »¹⁸⁸. Le corps se présente alors dans un mouvement ostentatoire qui inscrit la personne dans un système social. Dans cette perspective, nous pouvons supposer que les personnages anonymes — dont la fonction définit l'identité — se déplacent selon leur statut social. Par exemple, l'Aubergiste, dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, est qualifié de jovial par les autres personnages, ce qui suppose une allure en accord avec son métier, du domaine de l'accueil. En effet, il se fait régulièrement appeler par des termes affectueux — « mon cher aubergiste » (« good mine host », Sir John, I, 3, 11 ; Ford, II, 1, 171 ; Fenton, IV, 6, 18) —, puis Lepage note son « air joyeux » (« he looks so merrily », II, 1, 162), et enfin, Falot le qualifie de « joyeux aubergiste » (« merry host », II, 1, 173), ce qui traduit sa fonction sociale en même temps que cela l'inscrit dans les « valeurs propres » — pour reprendre les termes d'Éva Lévine et Patricia Touboul — à ce système dramatique, dont l'atmosphère générale est exprimée à travers le titre qui comprend ce terme de « Merry ».

¹⁸⁶ Voir « 2.2. Costume et Déguisement : identification ostentatoire et mobilité identitaire », p. 90.

¹⁸⁷ Voir « Annexe 2 », « Figure 3 - Costume de Lady Macbeth », p. 747 (in *Shakespeare, l'étoffe du monde*, Catherine Treilhou-Balaudé, Anne Verdier [dir.], Moulins / Montreuil, Centre National du Costume de Scène / Gourcuff Gradenigo, 2014, p. 122-123).

¹⁸⁸ Éva Lévine et Patricia Touboul, *Le Corps*, Paris, GF Flammarion, 2015, p. 13.

Il n'y a pas de didascalies expressives dans les textes de Shakespeare, qui nous permettraient d'analyser plus précisément la question de l'allure des personnages anonymes, mais leur flux verbal est bien souvent aussi indicatif de leur façon de parler que de leur façon de se mouvoir. Par exemple, la description que donne Goneril des Chevaliers de Lear est catégorique, leur comportement est violent : « Ses chevaliers se font turbulents » (« His knights grow riotous », I, 3, 7). Pourtant, lorsqu'un Chevalier apparaît dans la scène suivante, son allure, si l'on en juge par sa parole, semble très convenable et il ne provoque aucune émeute lorsqu'Oswald le congédie froidement, comme le constate Molly Mahood : « If Lear's Knights were the rabble that Goneril describes, this brief offstage encounter would surely have exploded into violence. But the Knight's sober and judicious comments show where the true fault lies [...] »¹⁸⁹. Cet épisode lui fait alors penser que le rôle du Chevalier est de montrer l'écart entre les propos de Goneril et le comportement véritable de la suite de Lear : « In short, the Knight's function is to give the lie to Goneril's account of him and his companions as riotous, insolent and deboshed »¹⁹⁰. L'expression corporelle du Chevalier, que Molly Mahood analyse à partir de son discours, traduit en effet davantage de la tenue, et même de la retenue, qui est en accord avec son statut social de serviteur du roi. Cette scène nous montre par ailleurs un autre exemple de discours subjectif sur un personnage, qui en dit plus sur le personnage qui décrit, que sur le personnage décrit, comme le notait Robert Abirached¹⁹¹.

Le corps au service du groupe social

C'est donc également par le biais des interactions entre les personnages que l'on peut déterminer leur expression corporelle et leur allure générale, car le corps est un outil qui nous permet de nous inscrire dans un dispositif social. En effet, nous avons constaté à travers l'étude du masque que les yeux et la bouche étaient deux parties du corps qui permettaient d'entrer en interaction avec autrui, respectivement par le regard et par la parole¹⁹². C'est alors également en ce sens que le corps est un objet social, car il permet de s'intégrer au collectif, et, dans le cas

¹⁸⁹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 161-162.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 162.

¹⁹¹ Toutefois, les mises en scène choisissent souvent de représenter les Chevaliers comme étant effectivement très turbulents : « All the sadder that directors have so often in twentieth-century productions chosen to give the lie to the Knight, by bringing on as many of his companions as the wage bill can carry, to overturn tables, brawl, and generally shift our sympathy onto Goneril » (*Ibid.*) C'est le cas dans la mise en scène de Sam Mendes, où les Chevaliers sont très nombreux, ils montent sur les tables, sont bruyants, boivent et portent des fusils de chasse. (*King Lear*, texte de William Shakespeare, mise en scène de Sam Mendes, National Theatre, London, 2014). Voir « Annexe 2 », « Figure 4 - Le Roi Lear - Mise en scène de Sam Mendes - Les Chevaliers de Lear », p. 747.

¹⁹² Voir « Introduction générale », p. 17.

du personnage théâtral, de se situer dans le réseau interpersonnages. Ainsi, le Premier Gentilhomme, dans *Cymbeline*, constate que les membres de la cour modèlent leur expression corporelle sur celle du roi :

Mais il n'est pas un courtisan,
Bien qu'ils composent tous leur visage
Sur les regards du roi, qui n'ait le cœur content
De ce qui les assombrit.

But not a courtier,
Although they wear their faces to the bent
Of the King's looks, hath a heart that is not
Glad at the thing they scowl at.

(I, 1, 12-15)

Dans cet exemple, l'autorité royale façonne l'expression corporelle — et plus particulièrement l'expression faciale — des courtisans. Elle se fabrique et se porte tel un vêtement comme la formulation anglaise l'indique, « they wear their faces », littéralement « ils portent leur visages ». L'expression faciale des personnages est donc tributaire ici de la hiérarchie sociale. Si les courtisans sont secrètement heureux du mariage entre Imogène et Posthumus, ils revêtent un visage sombre pour paraître en accord avec les sentiments du roi.

La représentation du corps anonyme s'inscrit alors souvent au sein d'un groupe social. Si nous reprenons l'exemple des Voisins, qui soutiennent l'Armurier Horner dans *2 Henry VI* (II, 3), nous pouvons imaginer un jeu corporel qui fait ressortir la cohésion de ce groupe de personnages autour de l'alcool. Qu'ils titubent, qu'ils lèvent leur verre ensemble ou qu'ils fassent boire Horner, leur mouvement corporel est commun et vient apporter de l'épaisseur au personnage de l'Armurier. Il est en effet fréquent que les personnages anonymes se présentent en tant que groupe, et leurs corps sont alors sollicités afin de mettre en valeur le jeu corporel de l'acteur qui joue un personnage nommé et individualisé. Ainsi les Voisins permettent à l'acteur qui joue l'Armurier de travailler sur le jeu corporel de l'ivresse, ils lui apportent les impulsions de départ et une certaine crédibilité au début de la scène. Les Voisins entrent en scène avec lui dans un même mouvement puis se mettent en retrait, laissant Horner se détacher du groupe une fois la scène lancée. Dans *Tout est bien qui finit bien*, un groupe de personnages anonymes est également convoqué afin de mettre en valeur un personnage nommé. Il s'agit d'un groupe de jeunes Seigneurs célibataires que le roi présente à Hélène afin qu'elle se choisisse un époux. Le roi invite alors Hélène à les regarder : « promène ton regard » (« send forth thine eye », II, 3, 48) ; « Examine-les bien » (« Peruse them well », II, 3, 57). Cette insistance sur le sens de la vue dans les propos du roi focalise le regard des spectateurs sur les corps de ces Seigneurs

anonymes. De plus, les commentaires décalés et ironiques du Vieux Lafeu incitent également à contempler leurs corps. Il se compare à eux en soulignant leur jeunesse :

Je donnerais Courtaud, mon cheval bai, et tout son harnachement
Pour n'être pas plus édenté que ces garçons
Et n'avoir pas la barbe plus longue.

I'd give bay Curtal and his furniture,
My mouth no more were broken than these boys',
And writ as little beard.

(II, 3, 55-57)

Bénéficiant des avantages de la jeunesse, les prétendants ont toutes leurs dents et une pilosité faciale restreinte, en opposition au Vieux Lafeu qui aurait souhaité pouvoir encore faire partie des candidats. Sur les recommandations du roi, Hélène cherche alors le regard de ses prétendants et qualifie ainsi celui du Deuxième Seigneur : « Cet honneur, monsieur, qui flamboie dans vos beaux yeux » (« The honour, sir, that flames in your fair eyes », II, 3, 75). Cependant, la description physique de ces personnages anonymes est principalement groupée et l'accent est régulièrement mis sur leur statut social : « les seigneurs de la Cour » (« the lords in court », II, 3, 42) ; « nobles célibataires » (« noble bachelors », II, 3, 49) ; « Pas un seul d'entre eux qui n'ait eu un noble père » (« Not one of those but had a noble father », II, 3, 58) ; « Gentilshommes » (« Gentlemen », II, 3, 59). Les indications physiques de ces personnages sont donc toujours en lien avec leur identité sociale : on souligne leur jeunesse, leur regard honorable, leur noble allure, mais jamais leurs caractéristiques individuelles. Ainsi, les Seigneurs anonymes sont tous éconduits par Hélène, car elle a jeté son dévolu sur un personnage nommé, Bertrand. Le roi avait d'ailleurs annoncé en amont que le seul personnage qui serait nommé serait le choix d'Hélène :

[...] reçois une seconde fois
La confirmation du présent que j'ai promis
Et qui attend seulement que tu le nommes.

[...] a second time receive
The confirmation of my promis'd gift,
Which but attends thy naming.

(II, 3, 45-47)

En effet, alors que les Seigneurs éconduits restent des images anonymes, l'homme choisi par Hélène est nommé. Hélène le désigne d'abord d'un geste de la main — « Voilà l'homme » (« This is the man », II, 3, 99) — avant que le roi ne le nomme — « jeune Bertrand » (« young Bertram », II, 3, 100), dans un processus d'individualisation et de valorisation du héros nommé.

Le corps passionnel comme objet social

La fonction sociale peut également transparaître à travers une construction du corps passionnel, ce corps qui émet les signes d'une activité intérieure émotionnelle. L'expression d'émotions, liées à la fonction du personnage anonyme, est effectivement fréquente. Par exemple, les Messagers ont pour fonction de transmettre un message. Leur parole est alors souvent précédée d'une émotion qui donne corps — expression que j'emploie ici très littéralement — à la nouvelle. En plus des autres signes visuels d'identification, qui les inscrivent dans leur rôle de Messenger (costume, accessoire), ils revêtent le visage qui correspond à leur annonce. Les émotions peuvent alors être transmises par le biais du souffle, du regard, ou encore du teint. Dans *Les Deux Nobles Cousins*, un Messenger « *Entre précipitamment* » (« *Enter in haste* ») en criant « Arrêtez, arrêtez ! » (« Hold, hold! », V, 4, 39) pour interrompre *in extremis* l'exécution de Palamon et de ses Chevaliers. De même, dans *3 Henry VI*, un Messenger entre en scène « *essoufflé* » (« *blowing* », II, 1, 43) afin d'annoncer la mort du duc d'York à ses fils, Edouard et Richard. Dans ces exemples, le corps essoufflé du personnage anonyme nous indique déjà son rôle de messenger, ainsi que l'urgence et l'importance du message qu'il va transmettre. Puis, dans *3 Henry VI*, Richard analyse dans un deuxième temps l'expression du visage du Messenger et devine ainsi la nouvelle qu'il vient annoncer : « Qui es-tu, toi dont les regards accablés annoncent / Quelque terrible histoire suspendue au bout de ta langue ? » (« But what art thou, whose heavy looks foretell / Some dreadful story hanging on thy tongue? », II, 1, 43-44). Le corps du personnage anonyme a donc non seulement permis son identification, en tant que Messenger, mais a également déjà transmis la teneur du message : il s'agit à l'évidence d'une mauvaise nouvelle. Dans *Le Roi Jean*, un Messenger joue également le rôle du *Nuntius* en annonçant au roi successivement la progression fulgurante des troupes françaises et la mort d'Aliénor, sa mère. Le roi Jean l'accueille par ces mots : « Ton œil porte l'effroi : où est ce sang / Que j'ai vu habiter dans ces joues ? » (« A fearful eye thou hast: where is that blood / That I have seen inhabit in those cheeks? », IV, 2, 106-107). À nouveau, c'est d'abord par le biais du regard que le message se transmet, puis par le teint livide du Messenger, qui traduit un mouvement corporel interne anormal, la circulation sanguine n'irriguant plus le visage du personnage. Dans *Antoine et Cléopâtre*, César déclare explicitement que la fonction s'informe par le biais du corps du personnage, et plus particulièrement son visage : « La mission de cet homme se lit sur son visage » (« The business of this man looks out of him », V, 1, 50), dit-il au sujet de l'Égyptien. De même, Cléopâtre identifie la nouvelle que vient apporter un Messenger en observant son visage : « ta figure

n'annonce rien de bon » (« there's no goodness in thy face », II, 5, 37) ; « tu as un air bien sinistre » (« so tart a favour », II, 5, 38). L'expression corporelle n'est alors pas seulement une façon d'appréhender l'intériorité du personnage, elle participe également de l'identité formelle des personnages anonymes, notamment en émettant des signes qui identifient leur fonction sociale.

Les fonctions de meurtriers et autres bourreaux peuvent également être identifiées par le biais d'une construction du corps passionnel. En effet, les mêmes signes corporels que chez les Messagers sont mis en évidence afin de procéder à l'identification de ces personnages. Dans *Richard III*, Clarence observe le regard et le teint des hommes qui sont entrés dans sa cellule : « Il y a de la menace dans vos yeux ; pourquoi êtes-vous si pâles ? » (« Your eyes do menace me: why look you pale? », I, 4, 160). Les regards menaçants et le teint pâle de ces hommes — qui agissent toujours dans l'ombre, à l'abri des regards — sont des moyens d'identifier leur fonction. De même, dans *Le Roi Jean*, l'apparence des Bourreaux est qualifiée de terrifiante par Arthur : « les regards farouches de ces hommes sanguinaires » (« the fierce looks of these bloody men », IV, 1, 73). Le regard des Bourreaux appelle le sang, selon les propos d'Arthur. Dans *Macbeth*, le Deuxième Meurtrier présente également une caractéristique corporelle qui le montre sous un aspect effrayant : le Fils de Macduff l'appelle « coquin au cheveu hirsute » (« thou shag-hair'd villain! », IV, 2, 80). Cependant, l'apparence des meurtriers et des bourreaux s'inscrit bien dans la notion de corps social et n'est pas un indicateur de l'activité intellectuelle et émotionnelle de ces rôles anonymes. En effet, Clarence remarque, en regardant de plus près les hommes qui lui font face, que le Premier Meurtrier présente une disjonction entre le ton de sa voix et son apparence : « Ta voix est un tonnerre, mais ton regard est humble » (« Thy voice is thunder, but thy looks are humble », I, 4, 157). Le Premier Meurtrier reconnaît alors que c'est sa fonction qui donne à sa voix une tonalité qui est en désaccord avec ses regards : « Ma voix maintenant est celle du roi, pour mon regard, il est à moi » (« My voice is now the king's, my looks mine own », I, 4, 158). En tant qu'intermédiaire, qui agit au nom d'une autorité supérieure, le Premier Meurtrier renvoie des signes identificatoires qui l'inscrivent dans sa fonction. Cependant, son corps trahit également les signes de sa propre individualité, nous permettant ici de confirmer le rôle individualisant du corps. Puis, Clarence détecte ensuite de la pitié chez le Deuxième Meurtrier, malgré son air menaçant : « je vois quelque pitié dans ton regard » (« I spy some pity in thy looks », I, 4, 253). L'activité intérieure de ce personnage anonyme transparait à travers son expression corporelle et il ne s'agit alors plus d'une représentation de son corps social, mais de sentiment individuel. Si Clarence réussit à distinguer

le corps social du corps individuel chez les Meurtriers, ce n'est pas le cas d'Arthur dans *Le Roi Jean*. En effet, Arthur se laisse tromper par les apparences et ne voit chez les Bourreaux que les signes de leur fonction meurtrière. Ce n'est que lorsque Hubert congédie les Bourreaux, et que l'un d'entre eux exprime son soulagement — « Je suis ravi de ne pas être mêlé à cette action » (« I am best pleas'd to be from such a deed », IV, 1, 85) —, que Arthur comprend son erreur : « Hélas ! par mes réprimandes j'ai chassé un ami ; / Il a l'air sévère, mais le cœur tendre » (« Alas, I then have chid away my friend: / He hath a stern look, but a gentle heart », IV, 1, 86-87). Le corps du Bourreau ne renvoyait que les signes de sa fonction sociale et non pas les signes de son activité intérieure et individuelle, que seule sa parole a permis de révéler. Quant aux Meurtriers de *Macbeth*, ils font exception, car ils ne manifestent aucune clémence envers leurs victimes. Pourtant, leur parole dévoile leurs motivations profondes et ne les montre alors plus comme des monstres sanguinaires — ce que leur apparence suggère — mais comme des hommes désespérés par la vie :

Le Deuxième Meurtrier :	Je suis un homme, mon suzerain, Que les coups bas et les rebuffades du monde Ont à ce point exaspéré que je suis prêt à tout, Pour braver ce monde.
Le Premier Meurtrier :	J'en suis un autre, Si fatigué par les revers, si malmené par la Fortune, Que je risquerais ma vie sur la moindre chance De l'améliorer, ou de m'en défaire.
Second Murtherer :	I am one, my liege, Whom the vile blows and buffets of the world Hath so incens'd that I am reckless what I do, to spite the world.
First Murtherer :	And I another, So weary with disasters, tugg'd with Fortune, That I would set my life on any chance, To mend it, or be rid on't.

(III, 1, 107-113)

L'activité intérieure des Meurtriers de *Macbeth* n'indique ni remords, ni peur du jugement divin, mais montre un long processus qui les a conduits à exécuter cette fonction. Leur apparence sanguinaire cache alors un désespoir qui est profondément humain, malgré l'inhumanité de leurs actions. Ainsi, les corps des acteurs sont d'abord présentés comme des uniformes, qui affichent les signes identificatoires de la fonction sociale des personnages. Mais, la double dimension de la notion de corps, entre extériorité et intériorité, permet également de dévoiler des éléments sur leur identité profonde.

La société comme corps

Si le corps peut indiquer la place sociale d'un individu, la société peut elle-même devenir corps. Alors qu'Isabella associe chaque fonction à un accessoire, Ménénus associe quant à lui chaque fonction à une partie du corps dans une célèbre métaphore du corps où le ventre représente le Sénat. Le Second Citoyen file alors brillamment la métaphore :

Si la tête couronnée : le roi, l'œil : vigile,
Le cœur : conseiller, le bras : notre soldat,
La jambe : notre coursier, la langue : notre trompette

The kingly crown'd head, the vigilant eye,
The counsellor heart, the arm our soldier,
Our steed the leg, the tongue our trumpeter

(*Coriolan*, I, 1, 102-106)

Après avoir interrompu à plusieurs reprises la narration de la fable, le Second Citoyen prend la forme d'un « gros orteil » (« great toe », I, 1, 142) aux yeux de Ménénus, car c'est selon lui la partie du corps qui caractérise le mieux son statut social : « Parce qu'en étant un des plus bas, des plus vils, des plus pauvres / De cette sage rébellion, tu marches en tête » (« For that being one o'th'lowest, basest, poorest / Of this most wise rebellion, thou goest foremost », I, 1, 144-145). Caroline Di Miceli analyse alors ce rapport entre corps et société dans la pièce, et note en premier lieu que Ménénus utilise le terme « parts » (traduit par « organes » par Jean-Michel Déprats, afin de mettre en valeur l'aspect corporel, mais qui signifie littéralement « parties », I, 1, 98) pour désigner les Citoyens :

L'utilisation du mot "parts" introduit la notion de division que la fable voulait combattre. Dans la pièce, on souligne toujours la place inférieure des plébéiens, éloignés en distance et en importance, séparés du corps central. Ce sont des mains, des bras, des langues, des bouches, juste bons à travailler. Ce sont des parties isolées, disjointes, n'ayant aucun lien avec le tronc du corps politique. De façon ironique, Menenius appelle le premier citoyen "grand orteil" de l'assemblée, "the great toe" (I. i. 153), lui attribuant ainsi la place la moins importante et certainement la plus éloignée du centre de pouvoir.

Le morcellement du corps politique est accentué par l'arrivée de Coriolan qui entre en scène avec fracas. Les injures qu'il lance aux plébéiens élargissent encore le fossé qui se creuse entre eux et les patriciens. Son langage, d'où la rhétorique qui caractérisait le style de Menenius est absente, ne vise ni à communiquer, ni à convaincre. Il renvoie les citoyens chez eux en ces termes significatifs : "Go, get you home, you fragments." (I. i. 220). Le corps éclate. Il n'est pas surprenant, dès lors, que plus tard Coriolan, lui-même "membre" du corps politique soit rejeté, étant devenu aux yeux de la plèbe gangreneux, inutile et dangereux pour la santé de l'État. Les deux tribuns conseillèrent [sic] l'amputation immédiate :

The service of the foot,
Being one gangrened, is not then respected
For what it before was.

(III. i. 304-306)

Ce qui est intéressant c'est que la comparaison montre clairement le changement de statut de Coriolan. Il est devenu "pied", aussi éloigné du cœur battant du corps politique que le grand orteil, et aussi inutile¹⁹³.

Les personnages anonymes ne sont alors pas des corps individuels dans cette conception de la société, mais des parties complémentaires d'un seul et même corps social. Nous pouvons noter, à la suite de Caroline Di Miceli, la gradation dans les termes utilisés pour désigner les Citoyens anonymes et qui appuient l'idée de division du corps social, jusqu'à l'éclatement : « parties » puis « fragments ». Le Second Citoyen, après avoir été réduit à un orteil par Ménénus, prend donc une forme encore plus infime dans les propos de Coriolan, une subdivision à laquelle on ôte, de surcroît, toute utilité sociale. Cependant, le corps social, lorsqu'il n'est pas éclaté, est un assemblage de « parts », ou parties du corps, qui représentent chacune une fonction essentielle au sein de la société, comme le Second Citoyen tentait de le souligner en filant la métaphore de Ménénus. De plus, les personnages anonymes, qui sont identifiés à travers des désignations sociales et dramatiques, sont également des « parts » — dans le sens que ce terme peut prendre en anglais, de rôles dramatiques — dans le tout que forme la pièce de théâtre. En effet, les personnages anonymes correspondent plus particulièrement à cette conception de l'identité comme partie d'une entité plus globale, étant donné qu'ils viennent compléter ou enrichir la structure dramatique. Leur « part », ou rôle dramatique, se focalise alors souvent sur la fonction sensorielle d'une partie de leur corps. Par exemple, les Hérauts sont généralement conçus comme des porte-paroles, de façon très littérale, qui font entendre par leur organe vocal une annonce officielle. En revanche, dans *Les Deux Nobles Cousins*, la Servante est plus particulièrement utilisée pour ses facultés auditives : « Tends bien les deux oreilles ! » (« Set both thine ears to th'business », V, 3, 92), demande Emilia. De même, l'ouïe des Sentinelles, dans *I Henry VI*, est sollicitée, ainsi que leur vue, afin de veiller sur le camp des Français :

Le Sergent : Messieurs, à vos postes et ouvrez l'œil ;
Au moindre bruit ou au moindre soldat que vous verrez
Près des remparts, par un signal distinct,
Faites-le-nous savoir au corps de garde.

Sergeant: Sirs, take your places and be vigilant;
If any noise or soldier you perceive
Near to the walls, by some apparent sign
Let us have knowledge at the court of guard.

(II, 1, 1-4)

¹⁹³ Caroline Di Miceli, « Le corps éclaté : *Antoine et Cléopâtre*, *Coriolan*, et *Othello* », in *Shakespeare et le corps à la Renaissance*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°9, 1991, p. 22.

Le rôle dramatique que joue l'acteur au sein de la pièce et la fonction sociale qu'endosse le personnage anonyme au sein de l'univers fictionnel ne se rejoignent alors pas seulement à travers la désignation dans les didascalies, comme nous l'avons perçu à travers les appellations de « messenger » ou encore de « serviteur », qui s'inscrivent dans ce double statut. Le rôle dramatique et la fonction sociale se rejoignent également dans la conception du corps et de l'assemblage de ses parties : le corps social se superpose alors au corps dramatique.

3.3. Les signes corporels individuels

Le corps social est peut-être ce qui représente le mieux le personnage anonyme, étant donné que tous les moyens d'identification qui le caractérisent convergent systématiquement vers une identité sociale. Cependant, certains anonymes présentent des caractéristiques corporelles qui soulignent leur individualité, ainsi que nous avons commencé à le discerner travers l'exemple des Meurtriers.

Le jeu corporel individualisé

Tout d'abord, nous avons d'ores et déjà, à la suite de David Wiles, considéré le rôle du *Clown* comme étant singulier, notamment en raison de son jeu corporel¹⁹⁴. En effet, David Wiles attire l'attention sur la *physicalité* du jeu de l'« acteur-clown » : « I believe that an Elizabethan spectator would likewise have registered Kemp's skill as being in the first instance physical »¹⁹⁵. Rappelons que l'acteur qui jouait ce type de rôle était unique au sein de la troupe de théâtre et disposait de certains talents qui lui étaient propres, notamment la danse appelée « jigs ». Le corps de l'acteur est alors mis en scène de façon à donner un caractère unique au personnage.

Nous avons également observé, lors de l'analyse des accessoires, que le rôle du Portier dans *Macbeth* n'avait pas seulement pour fonction de déverrouiller une porte à l'aide de sa clef¹⁹⁶. En effet, à la suite de Molly Mahood, nous avons constaté que le Portier avait un rythme qui lui était propre et qui créait une rupture temporelle par rapport au reste de la pièce. Le jeu corporel de l'acteur peut donc à nouveau être considéré ici comme un élément qui individualise

¹⁹⁴ Voir « 1.3. Désignations sociales et dramatiques : le *Clown*, le *Messenger* et le *Serviteur* », p. 64.

¹⁹⁵ David Wiles, *Shakespeare's clown, actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge University Press, 1987, p. 180.

¹⁹⁶ Voir « 2.5. De la fonction de l'accessoire au personnage-accessoire », p. 130.

le personnage. La lenteur avec laquelle le Portier se dirige vers la porte, alors que les coups se font pressants, est donc essentielle dans la construction de son individualité. Eva Doe Bruce, qui a interprété ce rôle dans une mise en scène d'Ariane Mnouchkine¹⁹⁷, explique dans une interview son travail sur le corps et sur le rythme : « Trouver des moments d'éveil total et des moments où, au contraire, on sombre complètement dans le sommeil. Et travailler sur les immobilités, les arrêts. Cela peut par exemple être rythmé par les coups frappés à la porte qui réveillent le personnage »¹⁹⁸. Eva Doe Bruce présente d'abord son travail comme étant un jeu purement corporel, qui joue de l'état de déséquilibre dans lequel le personnage se trouve, entre ivresse et sommeil, et elle ajoute : « J'aime le travail physique. Ce qui m'a amusée et que j'ai eu envie de faire, c'est de trouver l'endormissement, le sommeil. Il est endormi, ce portier, il n'a aucune envie d'aller ouvrir cette porte, il est constamment entre le sommeil et le réveil. Il faut trouver ce va-et-vient, avec en plus l'ivresse »¹⁹⁹. De plus, le costume conçu par Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet ajoutait à la lenteur du personnage et à son instabilité corporelle, d'une part, car il s'agissait d'une sorte de pyjama, tenue que le spectateur peut associer au corps en état de sommeil et, d'autre part, car il déformait le corps de l'actrice en lui donnant un aspect bedonnant. Comme nous l'avions déjà supposé, le costume participe de l'allure générale d'un personnage en obligeant l'acteur à se mouvoir d'une façon particulière. Ici, Eva Doe Bruce devait se déplacer malgré le déséquilibre causé par son ventre proéminent. Le jeu corporel de l'actrice soulignait alors encore davantage le caractère singulier de ce personnage qui évolue sur la scène de théâtre selon sa propre temporalité.

Le contrepoint corporel

L'effet de contraste est souvent au fondement de l'individualisation des personnages, y compris les anonymes. Si le Portier se démarque à travers sa lenteur et son déséquilibre corporel, le Page de Falstaff crée le contraste dans *2 Henry IV* par son petit gabarit. En effet, alors que Falstaff est régulièrement décrit comme étant de carrure imposante, ou comme le propose le Premier Voiturier comme étant « Gras comme du beurre » (« As fat as butter », *1 Henry IV*, II, 4, 487), le Page est appelé « miniature » (« agate », Falstaff, I, 2, 15) ; « petit bijou » (« a jewel », Falstaff, I, 2, 18) ; « mon petit soldat » (« my little soldier », Falot, V, 3,

¹⁹⁷ *Macbeth*, texte de William Shakespeare, Ariane Mnouchkine [trad.], mise en scène d'Ariane Mnouchkine, Paris, Théâtre du Soleil, 20 novembre 2014.

¹⁹⁸ Marie-Laure Basuyaux, « *Macbeth* de William Shakespeare mise en scène d'Ariane Mnouchkine », in *Pièce (dé)montée*, Bertrand Cocq [dir.], CRDP de Paris, Canopé Éditions, n°187, avril 2014, p. 16.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 52.

29) ; « mon tout petit voleur » (« my little tiny thief », Falot, V, 3, 53). Les autres personnages le désignent presque systématiquement par sa petite taille et sa jeunesse ou lui attribuent ironiquement des qualificatifs opposés : « toi, géant » (« you giant », Falstaff, I, 2, 1) ; « mon grand gaillard » (« my tall fellow », Falot, V, 1, 51). Le Page est alors présenté comme contrepoint corporel, qui, par un effet d'optique, augmente encore la carrure démesurée de Falstaff. Cependant, le corps singulier du Page, à la fois maigrichon et de petite taille, marque le début de son émancipation par rapport à Falstaff et ses compagnons. En effet, le Page développe au fur et à mesure sa propre individualité et semble d'ailleurs avoir été un personnage populaire auprès du public élisabéthain, comme le suppose Dorothy E. Litt : « He is addressed in affectionate, colorful terms, as a “whoreson upright rabbit” (2.2.85), and a “little tiny thief” (5.5.57), suggesting his popularity within the play and probably with the audience, which would justify his reappearance in three plays »²⁰⁰. Le personnage du Page revient effectivement ensuite dans *Henry V* et dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, ce qui témoigne de son succès. Si Shakespeare attribue un nom propre au Page dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor* — Robin, ce qui l'exclut d'emblée de mon corpus —, il devient le Jeune Garçon (« Boy ») dans *Henry V*, la disparition de son maître entraînant la disparition de son titre. Cette désignation est alors encore plus générique, l'inscrivant seulement dans une classe générationnelle, celle de la jeunesse. Cependant, la mort de Falstaff lui permet de s'affranchir du groupe de personnages dans lequel il était intégré jusque-là : « Je vais devoir les quitter et chercher un meilleur emploi : leur bassesse me reste sur l'estomac, et me donne envie de vomir. » (« I must leave them, and seek some better service: their villainy goes against my weak stomach, and therefore I must cast it up. », III, 2, 48-50). Le Jeune Garçon, en l'absence de Falstaff, n'est alors plus un contrepoint corporel mais un contrepoint moral face à la bande composée des personnages nommés Bardolph, Fluellen, Filou et Pistolet. Celui qui était décrit comme un singe par le prince Hal en raison de l'influence néfaste que Falstaff exerçait sur lui — « Et le page que j'ai donné à Falstaff : quand il l'a reçu de moi, c'était un chrétien, et regarde-moi si cette grosse fripouille ne l'a pas transformé en singe ? » (« And the boy that I gave Falstaff: a had him from me Christian, and look if the fat villain have not transform'd him ape », 2 *Henry IV*, II, 2, 65-67) —, reprend forme humaine et se distingue du groupe auquel il appartient, dans *Henry V*, par le biais de sa moralité.

²⁰⁰ Dorothy E. Litt, « Nameless in English Renaissance Drama », in *Literary Onomastics Studies*, Brockport, State University of New York College, vol. 13, Article 4, 1986, p. 10-11.

D'autres personnages anonymes sont construits en contraste par rapport à Falstaff, tel le Grand Juge ; cependant, sa construction suit un chemin inverse à celui du Page. En effet, le Grand Juge est d'abord présenté comme un contrepoint moral, cet anonyme incarnant une justice incorruptible, alors que Falstaff incarne le Vice des moralités médiévales, comme l'explique Dominique Goy-Blanquet : « Les Sept Péchés mortels se regroupent derrière la figure du Vice, qui garde leurs traits comiques et leurs séductions pernicieuses dont hériteront à leur tour Richard III ou Falstaff »²⁰¹. Pourtant, Falstaff s'invente également une opposition corporelle avec ce personnage, en se prétendant jeune, d'une part, et en soulignant la vieillesse du Grand Juge, d'autre part : « Votre Seigneurie, bien qu'elle n'ait pas encore tout à fait passé la jeunesse, ressent déjà quelque peu les atteintes de l'âge, un avant-goût de la saumure du temps » (« Your lordship, though not clean past your youth, have yet some smack of age in you, some relish of the saltness of time », I, 2, 92-94) ; « Vous qui êtes vieux » (« You that are old », I, 2, 162). La vieillesse étant souvent associée à la sagesse, c'est finalement l'aspect moral du personnage du Grand Juge qui ressort aux yeux du spectateur ; mais Falstaff utilise cette caractéristique physique afin de se rajeunir. Toutefois, le Grand Juge — dont la parole est présentée comme plus fiable que celle de Falstaff, notamment en raison de sa fonction — rétablit la vérité : « Tous ces poils blancs sur votre visage devraient vous enseigner l'art de la gravité » (« There is not a white hair on your face but should have his effect of gravity », I, 2, 149-150). Il souligne d'abord une caractéristique physique associée à la vieillesse, les cheveux et poils blancs, puis détaille davantage sa description corporelle de Falstaff :

Le Grand Juge : Vous prétendez coucher votre nom sur le registre de la jeunesse, vous que tous les signes de l'âge inscrivent comme vieux ? N'avez-vous pas l'œil chassieux, la main sèche, le teint jaune, la barbe blanche, la jambe qui décroît, le ventre qui s'accroît ? N'avez-vous pas la voix cassée, le souffle court, le menton double, l'esprit simple, tout en vous ravagé par l'antiquité ? Et vous vous dites jeune ? Allons, allons, allons, Sir John !

Lord Chief Justice: Do you set down your name in the scroll of youth, that are written down old with all the characters of age? Have you not a moist eye, a dry hand, a yellow cheek, a white beard, a decreasing leg, an increasing belly? Is not your voice broken, your wind short, your chin double, your wit single, and every part about you blasted with antiquity? And will you yet call yourself young? Fie, fie, fie, Sir John!

(I, 2, 167-174)

²⁰¹ Dominique Goy-Blanquet, *Shakespeare et l'invention de l'histoire*, Bruxelles, Le Cri, 2004, p. 99.

Le lien entre aspect corporel et moralité, qui est au fondement de la construction du rôle de Falstaff, déborde alors sur les personnages anonymes qui l'entourent. Falstaff tente à plusieurs reprises de discréditer la parole du Grand Juge à travers une description corporelle négative. D'abord, en évoquant sa vieillesse, qu'il qualifie de malade — « j'avais entendu dire que Votre Seigneurie était malade » (« I heard say your lordship was sick », I, 2, 90-91) — puis en colportant des rumeurs qui lui attribuent une ressemblance physique avec le fils de la Patronne et qui suggèrent qu'il serait impliqué dans une relation adultérine : « Mon seigneur, c'est une pauvre folle, elle dit partout dans la ville que son fils aîné vous ressemble. » (« My lord, this is a poor mad soul, and she says up and down the town that her eldest son is like you. », II, 1, 100-101). Cependant, toutes les tentatives de Falstaff échouent et ne font que d'autant plus ressortir la vertu et l'impartialité exceptionnelles du Grand Juge, qui seront récompensées par le prince Hal lorsqu'il deviendra le roi Henry V, et le seul « vieil homme » qu'il bannira sera Falstaff : « Je ne te connais pas, vieil homme » (« I know thee not, old man », V, 5, 45).

Une autre opposition corporelle peut être observée, au sein de l'œuvre de Shakespeare, entre un personnage nommé et son serviteur anonyme. La Nourrice, dans *Roméo et Juliette*, est décrite par Juliette comme faisant partie de « ces vieilles gens » qui sont « Inertes, lents, lourds, et pâles comme le plomb » (« old folks » ; « Unwieldy, slow, heavy, and pale as lead », II, 4, 16-17). Nous avons vu également que Mercutio se moquait de son physique, « car le plus beau visage, c'est encore l'éventail » (« for her fan's the fairer face », II, 3, 97-98). La Nourrice elle-même avoue n'avoir « plus que quatre » dents (« I'll lay fourteen of my teeth, and yet, to my teen be it spoken, I have but four », I, 3, 14-15). Juliette, à l'inverse, est jeune — « Elle n'a pas quatorze ans » (« She's not fourteen », I, 3, 13) — et Roméo la nomme « ange éclatant » (« bright angel », II, 1, 68), lui attribuant ainsi la légèreté que les ailes offrent. Le portrait de la Nourrice façonne les contours de son identité formelle et donne de l'épaisseur à son rôle. Par ailleurs, sa lourdeur l'ancre dans un aspect terrien qui ramène la notion même de corps à ce qu'il a de plus charnel et de plus bas. En effet, alors que Juliette rêve d'une messagère de l'amour ailée — « c'est pour cela que Cupidon, vif comme le vent, a des ailes » (« And therefore hath the wind-swift Cupid wings », II, 4, 8) — la Nourrice ralentit la cadence de l'amour en se déplaçant lentement, d'une part, et associe systématiquement la question amoureuse à la sexualité, d'autre part. Dès sa première apparition, elle raconte une histoire de l'enfance de Juliette, quand elle était tombée sur le front, et que son mari avait plaisanté en lui disant : « Tu tomberas sur le dos quand tu auras plus d'esprit » (« Thou wilt fall backward when thou hast

more wit », I, 3, 44). La bosse de Juliette était alors « aussi grosse qu'une couille de jeune coq » (« as big as a young cock'el's stone », I, 3, 55). Puis, lorsque la mère de Juliette aborde la question de son mariage, la Nourrice explique que « les femmes grossissent par les hommes » (« bigger women grow by men », I, 3, 97). Cette première présentation de la Nourrice montre son rapport concret au corps, qui alourdit sa démarche lorsqu'elle joue les entremetteuses entre Roméo et Juliette. Lorsqu'elle se trouve enfin face à Juliette, dont l'impatience est à son paroxysme, elle est essoufflée et elle décrit toutes les parties de son corps qui sont douloureuses : « que mes os me font mal » (« how my bones ache », II, 4, 26) ; « je suis à bout de souffle » (« I am out of breath », II, 4, 30) ; « comme ma tête me fait mal ! » (« how my head aches! », II, 4, 48) ; « Mon dos, d'un autre côté » (« My back, a't'other side », II, 4, 50). Finalement, elle associe ironiquement, et peut-être de façon prophétique, l'amour de Roméo et Juliette à la mort : « Maudit soit votre cœur qui m'envoie / Attraper ma mort à courir par monts et par vaux » (« Beshrew your heart for sending me about / To catch my death with jauncing up and down », II, 4, 51-52). Alors que Juliette a le corps aérien d'une jeune fille amoureuse, la Nourrice ancre la notion de corps au sol, en descendant de plus en bas : d'abord en évoquant le bas corporel, puis la souffrance physique qui la met à terre, puis la mort qui la mettrait sous terre. Tous ces éléments corporels servent certes la construction dramatique, mais participent également de l'individualisation de la Nourrice, notamment en déployant sa présence corporelle dans l'espace théâtral.

Le dispositif du regard joue un rôle essentiel dans le processus d'individualisation des personnages anonymes. Le regard de Juliette sur le corps de la Nourrice ou celui de Falstaff sur le corps du Page accentuent le contraste entre les personnages, mais donnent en même temps de l'ampleur à ces rôles anonymes, en leur façonnant une forme identifiable et donc individuelle. Le processus d'identification des corps entraîne dans ces cas-là une individualisation des personnages anonymes, malgré leur désignation générique. De même, le Capitaine dans *La Nuit des rois*, malgré une intervention très brève au début de la pièce, marque les esprits en raison du regard que Viola porte sur lui. Il l'a sauvée de la noyade après une tempête, l'informe sur le lieu dans lequel ils se trouvent, et l'aide ensuite à se présenter auprès du Duc Orsino pour le servir. Son rôle dramatique est alors d'informer le spectateur sur le lieu de l'action et de présenter les personnages principaux, notamment Olivia et Orsino, comme l'explique Molly Mahood :

When not seeking a narrational effect, a dramatist has to find ways both to acquaint the audience with the circumstances of the plot and to give it a lift-off from narrative into the dramatic world: "putting us in the picture", though a rubbed phrase, suggests the dual

functions. They are not easy to combine, and in his mature work Shakespeare for the most part divides them, often creating a small role for the work of exposition, such as the Captain who clarifies the basic situation of *Twelfth Night* just after the Duke has plunged us into the atmosphere of love romance²⁰².

Ce personnage, qui est évoqué à nouveau à la fin de pièce mais qu'on ne revoit plus jamais sur la scène²⁰³, semble alors purement utilitaire. Pourtant, le regard de Viola sur ce rôle anonyme lui offre une forme corporelle marquante, qui diffère, de surcroît, des sources de Shakespeare, comme le rappelle Molly Mahood :

But whereas in Shakespeare's source he was a villainous character who tried to rape the heroine, in *Twelfth Night*, where we meet him in the company of scene-setting sailors who have also survived the shipwreck, he is Viola's protector. Not only has he saved her life, but he comforts her with praise of the resourcefulness which may have helped her brother to survive, and encourages her own resourceful plan to seek service with Orsino²⁰⁴.

Shakespeare donne au Capitaine une toute autre dimension, par rapport à ses sources. Il est non seulement son protecteur, mais de plus, il lui redonne espoir quant aux chances de survie de son frère jumeau. Viola souligne alors sa « sa belle allure » (« fair behaviour », I, 2, 46), puis identifie chez lui une harmonie entre son être et son paraître :

Et bien que la nature, d'un mur magnifique,
Entoure souvent la corruption, de toi pourtant
Je croirai volontiers que ton esprit s'accorde
Avec ta belle apparence extérieure.

And though that nature with a beauteous wall
Doth oft close in pollution, yet of thee
I will believe thou hast a mind that suits
With this thy fair and outward character.

(I, 2, 47-50)

À nouveau, la question de l'apparence extérieure est directement liée à la question morale et la description physique du Capitaine — d'une beauté intérieure égale à sa beauté extérieure — est un regard subjectif qui en dit probablement plus long sur l'état d'esprit de Viola que sur le corps de ce personnage anonyme. Cependant, par ce discours, Viola crée une image marquante du Capitaine, car l'harmonie entre être et paraître est dans cette pièce une quête que l'héroïne va finalement mener à son terme en retrouvant ses vêtements de femme que le Capitaine a conservés pour elle. Le Capitaine n'est alors pas seulement le protecteur de Viola mais

²⁰² Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 34.

²⁰³ Viola explique en V, 1, 246-248 et 266-270 que le Capitaine détient ses vêtements de femme et que c'est lui qui l'a sauvée suite à la tempête et qui lui a permis de servir le Duc Orsino. Puis le Duc demande à ce qu'on rattrape Malvolio pour lui demander où est le Capitaine au vers 367.

²⁰⁴ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 208.

également le garant de son être, de sa véritable identité, et la vision de son corps anticipe l'image finale de la pièce.

Le corps particulier dans une sphère générale

Les corps des personnages anonymes peuvent également créer des images marquantes et se singulariser à travers des signes distinctifs. Le corps de l'acteur ne se présente jamais à l'état brut sur la scène de théâtre, même si la mise en scène est minimaliste. En plus des costumes et des accessoires, du maquillage peut venir couvrir le corps ou le visage, tel un masque, et constituer un vecteur d'identification du personnage. Par exemple, les rôles de Soldats dans *Antoine et Cléopâtre* sont nombreux et se présentent généralement de façon groupée. Cependant, un Soldat se démarque des autres à travers ses cicatrices. En effet, lorsque des Soldats interviennent à plusieurs reprises dans une même pièce, leurs désignations génériques ne permettent généralement pas d'indiquer s'il s'agit des mêmes Soldats ou si ce sont de nouveaux personnages. Or, le Soldat qui intervient auprès d'Antoine, pour lui conseiller de combattre sur la terre, à l'acte III, scène 7, montre des signes distinctifs qui permettent de le reconnaître immédiatement lorsqu'Antoine le croise à nouveau à l'acte IV, scène 5 : « Ne faites-vous pas crédit / À ce glaive et à mes blessures ? » (« Do you misdoubt / This sword and these my wounds? », III, 7, 62-63), dit-il à Antoine pour tenter de le convaincre qu'un combat en mer est une erreur. Antoine se souvient ensuite de leur entrevue, après l'échec de son combat en mer : « Que n'avez-vous prévalu naguère, toi et tes blessures, / Pour me persuader de combattre sur terre ! » (« Would thou and those thy scars had once prevail'd / To make me fight at land! », IV, 5, 2-3). Si le Soldat se définissait lui-même à travers son accessoire (son glaive) et une caractéristique corporelle (ses blessures), il est identifié puis reconnu par Antoine à travers ses blessures exclusivement. Shakespeare fait alors de ce Soldat l'incarnation concrète de la guerre et de ses conséquences. Alors qu'Antoine et les autres généraux établissent des stratégies et parlementent sur la guerre, le Soldat, lui, montre son rapport charnel et plus direct au combat : « nous, / Nous avons l'habitude de vaincre debout sur la terre ferme, / En luttant pied à pied » (« we / Have us'd to conquer standing on the earth, / And fighting foot to foot », III, 7, 64-66). Le Soldat a les pieds sur terre — littéralement — et il évoque ici le corps à corps que la guerre implique. Les personnages anonymes apportent souvent cet aspect concret dans la représentation scénique de la violence, comme le Capitaine au début de *Macbeth* qui annonce l'atmosphère générale de la pièce en arrivant sur la scène « couvert de sang » (« bleeding », I, 2, 0). Molly Mahood souligne l'importance de l'apparence des rôles minimes, comme celle du

Capitaine, qui doivent marquer instantanément le spectateur, avant même qu'ils ne prennent la parole : « Bit-part players rightly attach great importance to costume and make-up, knowing that half the impact of their role may be made before they have spoken a word : witness the bleeding Captain's long stagger downstage in *Macbeth* 1.2 [...] »²⁰⁵. Le signe distinctif qui permet d'identifier le Capitaine devient alors ce sang qui recouvre son corps. Au demeurant, quand le roi demande « Quel est cet homme en sang ? » (« What bloody man is that? », I, 2, 1), il répond en partie à sa propre question : « Il pourra nous dire, / À voir son état, où en est / La révolte » (« He can report, / As seemeth by his plight, of the revolt / The newest state », I, 2, 1-3). Dans la même pièce, le Premier Meurtrier a également le visage couvert de sang — mais il s'agit du sang de sa victime. Macbeth lui en fait la remarque — « Il y a du sang sur ton visage » (« There's blood upon thy face », III, 4, 13) — et le Premier Meurtrier répond : « C'est celui de Banquo » (« 'Tis Banquo's, then », III, 4, 14). Le sang est indélébile dans cette pièce, les tâches sont permanentes. Les personnages anonymes sont alors construits visuellement à l'image du couple Macbeth, englués dans ce sang qui refuse de disparaître : Macbeth affirme être tellement plongé dans le sang qu'il ne peut plus faire marche arrière (« I am in blood / Stepp'd in so far », III, 4, 137-138), tandis que Lady Macbeth tente désespérément de se laver les mains, jusque dans son sommeil : « Va-t'en, tache damnée ; va-t'en, te dis-je » (« Out, damned spot; out, I say », V, 1, 32). Les signes distinctifs de la violence dépassent alors la question de l'individualité. Si les personnages peuvent se singulariser à travers des signes corporels, leur représentation visuelle s'inscrit avant tout dans un ensemble plus large que leur identité personnelle.

La forme d'un corps singularisé, qui se détache du groupe auquel il appartient, par le biais de signes distinctifs, ne signifie donc pas nécessairement que le personnage va se situer dans la sphère du particulier. En effet, Shakespeare attire souvent le regard des spectateurs sur des corps individuels, afin de faire ressortir une idée générale et de mettre en lumière une thématique qui est au cœur de la pièce. L'Apothicaire dans *Roméo et Juliette* ne prononce pas plus de cinquante-trois mots, mais il est longuement décrit par Roméo avant son entrée en scène. Molly Mahood fait d'ailleurs référence à ce rôle anonyme, entre autres, lorsqu'elle explique que la parole d'un personnage n'est pas le seul élément à prendre en compte pour déterminer son degré d'importance :

The number of words or lines spoken is in any case an unreliable guide to the importance of a bit part. So much can depend on what is said about the character by others and on the

²⁰⁵ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 4.

non-verbal responses he makes to what is said to him. The build-up of a character through others' talk was a skill that Shakespeare mastered early in his career. Usually anticipatory, as with Romeo's description of the Apothecary's shop [...] ²⁰⁶.

Roméo commence effectivement par décrire l'homme, ses vêtements, ses sourcils, son allure et sa maigreur :

Je me souviens d'un apothicaire —
Il demeure près d'ici — que j'ai remarqué récemment,
Vêtu de guenilles, les sourcils en broussaille,
En train de cueillir des simples ; aigre était son aspect,
L'âpre misère l'avait usé jusqu'aux os

I do remember an apothecary,
And hereabouts 'a dwells, which late I noted,
In tatter'd weeds, with overwhelming brows,
Culling of simples; meagre were his looks,
Sharp misery had worn him to the bones

(V, 1, 37-41)

Puis, il poursuit sa description en l'élargissant au cadre dans lequel l'homme se trouve, sa boutique. Lorsque l'Apothicaire apparaît enfin sur la scène, le spectateur a alors déjà pu s'imaginer sa forme corporelle et le processus d'identification a déjà été mis en place. Si le rôle de l'Apothicaire est unique dans la pièce et sa description physique singulière, son corps offre également une image de l'ordre du général. Molly Mahood considère que l'Apothicaire, en focalisant le regard des spectateurs, résume visuellement tout le propos de la pièce :

[...] the Apothecary brings everything in the play together: a function he shares with a few figures in other plays. These parts may be very small — the Apothecary has seven rather muted lines — but as each pulls focus towards himself, his words and actions take on a crowning significance. Such characters tend to appear late in a play, and so stay in the audience's memory as the epitome of its dramatic experience ²⁰⁷.

Molly Mahood explique alors que la rencontre entre Roméo et l'Apothicaire, tous les deux désespérés, l'un en raison de son amour impossible et l'autre en raison de son extrême pauvreté, souligne le tragique de la situation et anticipe la fin de la pièce :

The tiny part has done more than put Romeo in possession of the wherewithal to end his life. By producing a confrontation of desperate youth and enduring age, it has prepared us for the equipoise between regret and acquiescence in which the spectators find themselves at the play's ending: regret over the impetuous haste from which we have seen the Apothecary recoil, since the delay of a few hours would have saved the lovers' lives; acquiescence in the lovers' escape from "dearth, age, agues, tyrannies" as they are embodied in this life-in-death figure in a Mantuan street ²⁰⁸.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 85.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 86.

L'Apothicaire n'est alors pas seulement un personnage-accessoire, qui permettrait à la pièce de trouver son issue par le biais du poison qu'il donne à Roméo. Il anticipe également les émotions que produira la fin du spectacle.

Le paradoxe d'une description physique particulièrement détaillée et singulière pour mettre en perspective une idée générale atteint son paroxysme dans *Les Deux Nobles Cousins*. En effet, les corps des Chevaliers de Palamon et d'Arcite font l'objet d'un rapport très précis auprès de Thésée. D'abord, un Gentilhomme annonce leur arrivée à Émilie : « les chevaliers sont arrivés » (« the knights are come », IV, 2, 56). Puis, Thésée entre en scène et, sous l'impulsion de ses questions, un Messenger anonyme et Pirithoüs décrivent leurs physiques avec un luxe de détails qui est inhabituel :

Le Messenger : À en juger par l'extérieur,
Six meilleurs preux que ceux qu'ils ont amenés,
Je n'en avais jamais vu ni rencontré dans mes lectures.

Messenger : Six braver spirits
Than these they have brought, if we judge by the outside,
I never saw, nor read of.

(IV, 2, 73-75)

Le Messenger explique d'abord qu'il va procéder à une description basée sur l'apparence extérieure des Chevaliers. Ces personnages anonymes sont donc construits en tant qu'images avant même d'entrer en scène et représentent les figures de la littérature de chevalerie, comme le suggère le Messenger en parlant de ses « lectures ». Ils sont alors l'incarnation de la puissance physique et de la noblesse de leur statut social. Puis, Pirithoüs décrit l'un des Chevaliers de Palamon ainsi :

Pirithoüs : Il est un peu plus gros que le chevalier dont on nous a parlé
Mais sa figure est bien plus douce. Son teint
A la couleur vermeille du raisin mûr ; ayant lui-même sûrement
Connu ce pour quoi il se bat, il saura mieux
Épouser cette cause. Son visage reflète
Tous ses beaux espoirs pour ce qu'il entreprend
Et, lorsqu'il est en colère, une ardeur mesurée,
Pure de tout excès, le parcourt
Et guide son bras vers la prouesse. Il ne peut avoir peur :
Son tempérament n'offre rien d'aussi mou ; ses cheveux blonds,
Drus et bouclés, s'entrelacent, épais comme ces couronnes de lierre
Qui repoussent la foudre. Sa figure
Porte la livrée de la vierge belliqueuse,
Toute de rouge et de blanc, car il n'a pas encore le bonheur d'être barbu.
Et dans ses yeux farouches trône la Victoire
Comme depuis toujours éprise de sa vaillance.
La haute arête du nez signale un homme d'honneur ;
Ses lèvres rouges, après le combat, sont faites pour les dames.

Emilia : Ces hommes doivent-ils mourir, eux aussi ?
Pirithoüs : Quand il parle, sa voix
Sonne comme une trompette. Tous ses membres
Sont ceux-là mêmes dont rêve un homme, puissants et harmonieux ;
Il porte une hache acérée, à manche d'or ;
Il a environ vingt-cinq ans.

Pirithous : He's somewhat bigger than the knight he spoke of,
But a face far sweeter. His complexion
Is, as a ripe grape, ruddy; he has felt,
Without doubt, what he fights for, and so apter
To make this cause his own. In's face appears
All the fair hopes of what he undertakes,
And when he's angry, then a settled valour,
Not tainted with extremes, runs through his body,
And guides his arm to brave things. Fear he cannot,
He shows no such soft temper; his head's yellow,
Hard-hair'd, and curled, thick-twin'd like ivy tods,
Not to undo with thunder. In his face
The livery of the warlike maid appears,
Pure red and white, for yet no beard has bless'd him.
And in his rolling eyes sits Victory,
As if she ever meant to court his valour.
His nose stands high, a character of honour;
His red lips, after fights, are fit for ladies.

Emilia : Must these men die too?
Pirithous : When he speaks, his tongue
Sounds like a trumpet. All his lineaments
Are as a man would wish 'em, strong and clean;
He wears a well-steel'd axe, the staff of gold,
His age some five-and-twenty.

(IV, 2, 94-116)

L'ensemble des traits de son visage, son regard, son teint, la texture et la couleur de ses cheveux, sa pilosité, sa carrure, son âge, tout le corps, dans ses moindres détails, est décrit, de façon à amplifier les valeurs physiques et morales de ce personnage. Cependant, l'intervention d'Emilia, au milieu du portrait qui est fait du Chevalier, montre que Shakespeare, ainsi que son collaborateur John Fletcher, cherchent à révéler la vanité de la situation. En confrontant toutes les qualités physiques et morales des Chevaliers à cette interrogation d'Emilia sur la nécessité de leur mort, les dramaturges rappellent aux spectateurs l'issue tragique qui se profile : « La règle courtoise de l'amour impossible mais toutefois réciproque est dévoyée jusqu'à l'absurde. [...] En dévoyant ainsi les règles de la littérature de chevalerie, Arcite et Palamon réduisent l'amour à une posture où les rites importent plus que la substance »²⁰⁹. La description corporelle du Chevalier n'est donc pas un moyen de donner une individualité à ce rôle anonyme, qui ne

²⁰⁹ Anny Crunelle-Vanrigh, « *Les Deux Nobles Cousins*, Notice », in *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1718-1719.

prononcera pas plus de quarante-cinq mots, ce qui représente seulement 0,2% de la parole sur l'ensemble de la pièce. En revanche, Anny Crunelle-Vanrigh nous montre qu'elle contribue à l'absurdité de la situation dramatique. Tout comme les Chevaliers dans *Périclès*, les signes visuels personnalisés que les Chevaliers des *Deux Nobles Cousins* renvoient n'individualisent pas les personnages et ils restent identifiés en tant que groupe social qui se définit à travers l'héroïsme et la noblesse²¹⁰. Leur apparence extérieure s'inscrit dans ce déploiement ostentatoire des rites chevaleresques qui sont vidés de leur sens. Par conséquent, les Chevaliers anticipent et accentuent les émotions liées au spectacle final de la vanité, d'un tragique d'autant plus ironique, qu'au terme du combat, le vainqueur Arcite meurt d'un accident de cheval et le vaincu Palamon devient le vainqueur :

Qui gagne perd. Il est vain de prétendre choisir entre ces opposés, tant ils sont rivés l'un à l'autre et, singulièrement, amarrés au malheur. Les comédies associaient les contraires dans le plaisir d'un surcroît inespéré [...] ; *Les Deux Nobles Cousins* les rapproche pour qu'ils se vident mutuellement de leur contenu dans le tourment d'un étiolement obligé²¹¹.

La fabrique de ces corps anonymes semble alors être conçue comme un effet d'optique, qui crée des agrandissements des enjeux dramatiques à la manière d'un miroir grossissant. C'est en décrivant, puis en montrant ces corps anonymes sur la scène, que le combat chevaleresque, au nom de l'amour, se vide de son sens.

3.4. Le corps anonyme : une entité universelle

Le corps meurtri

Alors que nous avons remarqué, lors de l'analyse des signes visuels, que l'inscription des personnages dans un régime de reconnaissance général permettait d'accéder à la connaissance du particulier²¹², le phénomène inverse peut également être constaté à travers l'identification corporelle. Une reconnaissance individuelle du personnage permet parfois d'accéder à une connaissance de valeurs générales. Au demeurant, le corps, dans *Les Deux Nobles Cousins*, est soumis de manière générale à un certain nombre de dangers et de violences

²¹⁰ La noblesse de leur combat est à nouveau soulignée par le biais d'un autre Messenger, qui rappelle au Geôlier qu'il ne doit pas « manquer le spectacle le plus noble / Qu'on ait jamais vu » (« You'll lose the noblest sight / That e'er was seen », V, 2, 99-100). Cela ajoute encore au contraste par rapport à la vision d'Émilie, qui voit un spectacle de la vanité, de l'absurdité.

²¹¹ *Ibid.*, p. 1714.

²¹² Voir « 2.1. Les signes visuels : un double mouvement d'identification », p. 88.

qui soulignent sa valeur universelle. Dans le premier acte, trois Reines anonymes viennent supplier Thésée de combattre Créon afin de pouvoir enterrer les corps de leurs époux :

Nous sommes trois reines, dont les souverains sont tombés devant
La fureur du cruel Créon : les voilà soumis
Au bec des corbeaux, aux griffes des milans,
Aux coups des corneilles, sur les affreux champs de bataille de Thèbes.
Il nous interdit de brûler leur os,
De recueillir leurs cendres et de soustraire
À l'œil sacré de Phébus le spectacle offensant
De la pourriture mortelle, mais il empeste le vent
De la puanteur de nos seigneurs massacrés.

We are three queens, whose sovereigns fell before
The wrath of cruel Creon; who endur'd
The beaks of ravens, talons of the kites,
And pecks of crows, in the foul fields of Thebes.
He will not suffer us to burn their bones,
To urn their ashes, nor to take th'offence
Of mortal loathsomeness from the blest eye
Of holy Phoebus, but infects the winds
With stench of our slain lords.

(I, 1, 39-47)

L'ambiance festive des noces de Thésée et d'Hippolyte est soudainement assombrie par cette description de corps en putréfaction, à la merci de toutes sortes de charognards. Dès le début de la pièce, les personnages anonymes sont donc en charge de nous montrer une image du corps qui ne s'inscrit ni dans le particulier, ni dans la question identificatoire, mais qui reflète toute son universalité, et notamment sa soumission aux lois de la nature. La première image, que les dramaturges transmettent aux spectateurs du corps guerrier, est en effet composée de cadavres qui, de surcroît, se font dévorer par des animaux. Nous voyons alors qu'outre des situations de combats guerriers, qui peuvent entraîner des blessures parfois mortelles, le corps peut également être maltraité au-delà de la mort par ce refus de procéder aux rites funéraires. Toutefois, le « *cortège funèbre* » (« *funeral solemnity* », I, 5, 0) aura finalement lieu après la victoire de Thésée et la représentation du corps prendra alors une forme ritualisée : « *les cercueils de leurs chevaliers* » (« *the hearses of their knights* », I, 5, 0) défilent sur la scène dans une procession solennelle. Ainsi, le rôle des Reines anonymes semble être de rappeler les violences corporelles qui sont liées au statut de chevalier et travaille ainsi à la perception des personnages nommés, en développant, jusqu'à son paroxysme, la présentation du corps comme matière altérable. Le parallèle entre les rites funéraires et les rites chevaleresques, dans les deux cas très solennels, accentue encore cette vision des corps. En effet, la démonstration de force d'Arcite, de Palamon, et de leurs Chevaliers respectifs à la fin de la pièce est assombrie si l'on se souvient de la procession de cercueils qui avait eu lieu dans le premier acte.

La Fille du Geôlier : exacerbation des corps sensible et passionnel

Les guerres et autres combats ne sont cependant pas le seul danger qu'encourt le corps dans cette pièce. Le rôle de la Fille du Geôlier éclaire une autre dimension de la pièce, qui est entremêlée avec le combat chevaleresque, à savoir la thématique de l'amour. Rappelons qu'Anny Crunelle-Vanrigh explique que cette pièce « rapproche [les contraires] pour qu'ils se vident mutuellement de leur contenu ». La représentation du corps amoureux se construit alors parallèlement à celle du corps guerrier. Avec la Fille du Geôlier, Shakespeare et Fletcher en montrent une dimension excessive qui « dit son absurdité et, fonction de commentaire oblige, pose un diagnostic sur la passion qu'éprouvent les deux cousins pour l'Amazone »²¹³. Précisons d'abord que ce personnage anonyme est très inhabituel dans le corpus shakespearien pour deux principales raisons. Premièrement, la Fille du Geôlier prononce en tout 2576 mots, c'est-à-dire environ 12% de la parole sur la totalité de la pièce, ce qui fait d'elle le personnage anonyme le plus parlant à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare²¹⁴. Et deuxièmement, elle fait partie d'un groupe exclusivement composé de personnages anonymes qui évoluent en marge de l'intrigue principale²¹⁵, ce qui n'est pas non plus dans les habitudes de Shakespeare, la plupart de ses rôles anonymes étant davantage mêlés aux rôles nommés, même s'ils n'interviennent que brièvement. Cependant, les spécialistes du théâtre élisabéthain s'accordent à penser que ce groupe de personnages a été écrit par Fletcher : « Comme les autres personnages créés par Fletcher dans *Les Deux Nobles Cousins*, la Fille du Geôlier n'a pas de nom. [...] À l'exception peut-être de la première scène de l'acte II et de la troisième de l'acte IV, pour lesquelles le débat reste ouvert, les neuf scènes de la Fille du Geôlier sont attribuées à Fletcher »²¹⁶. Malgré tout, il me semble important de la comprendre dans mon corpus, car le rôle de la Fille du Geôlier participe d'une représentation du corps qui apporte un éclairage sur les enjeux plus généraux de la pièce, comme le résume très bien Anny Crunelle-Vanrigh : « La hardiesse érotique de la Fille du Geôlier souligne par contraste la réticence d'Emilia, sa folie duplique la déraison des cousins, et sa passion, le motif des amours sans retour »²¹⁷. En effet,

²¹³ Anny Crunelle-Vanrigh, « *Les Deux Nobles Cousins*, Notice », in *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1719.

²¹⁴ Elle parle à peu près autant qu'Emilia (2492 mots) et les seuls personnages qui parlent plus qu'elle sont les deux héros, Arcite (15%) et Palamon (17%). Le deuxième personnage anonyme le plus parlant dans l'œuvre de Shakespeare est la Nourrice, dans *Roméo et Juliette*, qui monopolise près de 10% de la parole, soit 2% de moins que la Fille du Geôlier.

²¹⁵ Ce groupe de personnages comprend : le Geôlier, la Fille du Geôlier, le Frère du Geôlier, le Prétendant, le Premier Ami, le Second Ami et le Médecin.

²¹⁶ Anny Crunelle-Vanrigh, « *Les Deux Nobles Cousins*, Notice », in *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1722.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 1723.

lorsque la Fille du Geôlier tombe amoureuse de Palamon, elle décide de le libérer de prison au risque d'attirer des ennuis à son père. Alors qu'elle le cherche dans la forêt pour le libérer de ses liens, elle se retrouve seule et perdue, développant progressivement les symptômes de la folie, vers laquelle son sentiment de culpabilité et son amour à sens unique la conduisent. Son corps est alors soumis à des conditions difficiles, qui rappellent — comme le corps guerrier précédemment — qu'il s'agit d'une matière altérable, qui peut endurer cette fois-ci la faim, la soif et le froid : « Je n'ai rien mangé depuis deux jours, / Avalé qu'un peu d'eau. Je n'ai pas fermé l'œil » (« Food took I none these two days, / Sipp'd some water. I have not clos'd mine eyes », III, 2, 26-27) ; « J'ai très froid » (« I am very cold », III, 4, 1) ; « J'ai grand-faim » (« I am very hungry », III, 4, 11). Cependant, toutes ces sensations s'inscrivent également dans une représentation du corps féminin tel qu'on le concevait à la Renaissance, comme l'explique Anny Crunelle-Vanrigh : « Pour Robert Burton et les médecins de la Renaissance, la folie féminine naît d'un appétit insatisfait »²¹⁸. Elle établit alors un lien entre les symptômes corporels de la Fille du Geôlier et les livres de médecine de la Renaissance :

Le désir, lot des vierges, des nonnes et des veuves, accumule dans la matrice la semence féminine qui, faute de pouvoir s'évacuer, se corrompt et engendre des vapeurs nocives qui montent du sang dans le cerveau. Selon le même auteur, la « fureur utérine » se manifeste par la soif, l'insomnie, les visions, l'angoisse, des propos incohérents et des chansons, et un repli solitaire qui aggrave le désespoir jusqu'au suicide. Isolement, soif, larmes, manque de sommeil, refrains insensés, vision des loups dévorant Palamon, certitude que le « meilleur [chemin], c'est le premier qui mène à une tombe » [III, 2, 33] : l'expérience objective de la Fille du Geôlier se lit aussi comme une liste de symptômes²¹⁹.

Les sensations corporelles de la Fille du Geôlier s'apparentent alors à des signes identificatoires, tout comme ses cheveux décoiffés, de la folie féminine : « une guirlande de joncs entourait / Ses cheveux défaits » (« her careless tresses / A wreath of bullrush rounded », IV, 1, 83-84). Alors que les Reines anonymes présentaient un cas extrême de corps mutilés, reflet des conséquences de la guerre sur les corps des chevaliers, c'est encore un personnage anonyme qui montre cette fois-ci, toujours de façon paroxystique, les conséquences de l'amour et du désir sur le corps féminin. Son corps endure alors de nombreux troubles, jusqu'au viol, organisé par le Médecin en guise de traitement thérapeutique. Puisque c'est son désir qui l'a rendue folle, le Médecin prescrit l'activité sexuelle avec un corps de substitution, celui du Prétendant, qui revêt l'identité de Palamon :

Dans le langage de la médecine, c'est un accompagnement de la démence, sa « réalisation théâtrale », selon l'expression de Michel Foucault. La méthode, attestée par Lemnius,

²¹⁸ *Ibid.*, p. 1724.

²¹⁹ *Ibid.*

Donati et Du Laurens dès la seconde moitié du XVIe siècle, consiste à faire droit au délire du malade au lieu de s'y opposer²²⁰.

Les corps sensible et passionnel sont exacerbés chez la Fille du Geôlier, au détriment du corps rationnel : un baiser de Palamon s'est imprimé sur ses sens et a éveillé de nouvelles sensations corporelles. Le corps de la Fille du Geôlier subit alors le même traitement que ceux des Chevaliers anonymes : ils captent l'attention du spectateur et, tel un miroir grossissant, reflètent de façon démesurée le rapport entre pouvoir et sexualité, comme l'explique Anny Crunelle-Vanrigh :

La guérison n'est pas pour autant gage de liberté. Dans les pièces tardives, Shakespeare se préoccupe des liens entre pouvoir et sexualité. C'est particulièrement sensible dans *Les Deux Nobles Cousins*, où se confirme que « les rapports de pouvoir passent à l'intérieur du corps », selon l'intuition de Foucault. Thésée et le Médecin accomplissent dans leur sphère respective une mise au pas du sexe au bénéfice de la communauté. En intégrant le corps de la Fille du Geôlier, « saturé de sexualité [...], au champ des pratiques médicales », le Médecin ne fait qu'assurer sa « mise en communication avec le corps social (dont il doit assurer la fécondité réglée) ». Il sert le mariage, non le plaisir, pour le dire autrement²²¹.

Les débordements du corps de la Fille du Geôlier ont entraîné son éloignement du corps social. Le corps s'est alors extrait du cadre social, dans lequel le personnage anonyme évolue habituellement, pour en montrer une vision plus globale. Car c'est précisément cet éloignement qui confère à ce rôle une dimension universelle : en se distançant de la question sociale, la Fille du Geôlier révèle des enjeux élargis à l'échelle de l'humanité.

Universalité du corps anonyme

Nous pouvons alors faire le lien entre la mise en avant d'un corps sensible, en tant que matière, et l'absence de nom propre, qui ne définit pas de cadre individuel. Dans les deux cas, c'est l'aspect universel de l'être humain qui est souligné à travers ces personnages de théâtre. Nous avons déjà constaté que le corps sensible des personnages anonymes était mis à contribution afin d'agencer la structure des événements, tel que celui de la Sentinelle, dont on sollicite la vue et l'ouïe pour surveiller le camp des Français dans *I Henry VI*. Cependant, le personnage sort de son rôle purement utilitaire pour commenter les conditions difficiles auxquelles son corps est soumis :

La Sentinelle : Ainsi les pauvres subalternes,
Pendant que les autres dorment dans leur lit tranquille,
Sont forcés de veiller dans l'obscurité, la pluie et le froid.

²²⁰ *Ibid.*, p. 1725.

²²¹ *Ibid.*, p. 1725-1726.

Sentinel:
Thus are poor servitors,
When others sleep upon their quiet beds,
Constrain'd to watch in darkness, rain, and cold.

(II, 1, 5-7)

La Sentinelle rapproche d'abord sa condition sociale, en tant que subalterne, des épreuves que son corps subit, leur donnant alors la valeur de signes identificatoires. Cependant, l'absence de sommeil, le froid, l'humidité, toutes ces sensations font écho à celles que ressent la Fille du Geôlier, et montrent qu'avant d'être des signes identificatoires dans un cadre dramatique déterminé, elles sont représentatives, de manière plus générale, du corps humain. Michel Meyer souligne d'ailleurs, lors d'une série de conférences consacrées à la rhétorique, que le corps s'inscrit à la fois dans l'individuel et dans l'universel. En effet, il explique d'abord que malgré le fait que le corps soit un vecteur d'identification, c'est-à-dire le vecteur de signes particuliers qui permettent de distinguer une personne d'une autre, il n'est jamais utilisé pour s'identifier verbalement :

Si je vous demande d'ailleurs « qui vous êtes ? », vous n'allez jamais me dire « je suis une bouche, deux yeux, un nez », non, vous allez me dire « je suis Monsieur Untel », « je suis Madame Unetelle », vous allez me dire que « je suis avocat », « je suis médecin », « je suis ouvrier », vous n'allez jamais me répondre que vous êtes « un corps ». Et pourtant, le corps, c'est ce qu'il y a de plus personnel et de plus universel. Nous en avons tous un, mais ce n'est pas le même, c'est ce qu'il y a de plus individuel²²².

Michel Meyer montre bien ici que, si la fonction sociale peut venir remplacer le nom propre dans le processus d'identification, le corps, en revanche, reste un élément purement visuel qui n'est pas énoncé à l'oral. Il souligne ensuite le paradoxe du corps, qui, malgré ses propriétés individualisantes, peut être perçu comme un élément commun à tous. C'est précisément cette perception du corps, comme une entité universelle, qui est mise en valeur par la Sentinelle lorsqu'il énonce les difficultés qu'il rencontre à devoir veiller toute la nuit.

La vieillesse

Le corps des anonymes est alors souvent mis en scène pour représenter toutes les formes de violence ou de dégradation physique. On notera, au demeurant, que la majorité des indications corporelles concerne l'âge ou la corpulence, c'est-à-dire des éléments qui sont sujet à évolution avec le temps. En effet, la caractéristique corporelle la plus fréquente est d'abord liée à l'âge, notamment lorsqu'il s'agit de représenter la vieillesse d'un personnage. Nous avons

²²² Michel Meyer, « Appliquer la rhétorique : la rhétorique et l'argumentation en éthique », Conférence au Collège de France, 24 mars 2011, 40min40sec - 41min04sec.

déjà évoqué la Nourrice dans *Roméo et Juliette* ainsi que le Grand Juge dans *2 Henry IV*, dont la vieillesse est soulignée par les personnages avec lesquels ils interagissent. Cette caractéristique physique est souvent utilisée dans le but de mettre en avant une sorte de sagesse universelle, comme pour le rôle du Grand Juge, ou de bon sens populaire, dans le cas de la Nourrice. Certaines fonctions, qui nécessitent une certaine autorité et une forme de légitimité, sont donc régulièrement associées à la vieillesse, telles que les Sénateurs — et notamment le Premier Sénateur — qui sont désignés par le terme « anciens » dans *Coriolan* (« elders », II, 2, 39) ; ou encore le Duc dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, dont Protée souligne respectueusement la « vieillesse » (« age », III, 1, 16). Nous pourrions aussi mentionner le Vieil Homme dans *Macbeth* (« Old Man ») qui recense avec Ross tous les mauvais présages qui se sont déroulés la nuit du meurtre du roi Duncan. Ce personnage, dont on ne sait rien, si ce n'est qu'il est vieux, et qui n'intervient que brièvement au début de cette scène, est entièrement défini par son âge, aussi bien dans les didascalies et dans les dialogues que visuellement. Sa vieillesse lui permet ainsi d'incarner la mémoire du pays, d'être un morceau d'histoire à lui tout seul, pouvant témoigner du caractère exceptionnel des événements qui se sont déroulés la nuit précédente :

De soixante-dix ans je garde la mémoire ;
 Tout au long de ce temps, j'ai vu
 Des heures effroyables et des choses étranges, mais cette horrible nuit
 A réduit à néant tout ce que j'ai connu.

Threescore and ten I can remember well,
 Within the volume of which time I have seen
 Hours dreadful, and things strange, but this sore night
 Hath trifled former knowings.

(II, 4, 1-4)

La présence du Vieil Homme atteste de la singularité des circonstances et permet de mettre des mots sur ce phénomène, que Gisèle Venet décrit très justement, dans son ouvrage *Temps et vision tragique*, à l'aide de la parole de ce rôle anonyme : « La passion qui obscurcit la raison entraîne aussi l'acte qui dénature le monde physique, le désordre du crime se signifiant par le désordre du monde, “contre nature, / Tout comme l'acte qui fut commis” »²²³. C'est alors le Vieil Homme qui, le premier, prononce le mot qui qualifie le mieux l'action dans cette pièce, « unnatural », traduit par « contre nature » (II, 4, 10), et qui sera repris de façon répétitive par le Médecin de Lady Macbeth dans cette célèbre formule : « Les actes contre nature / Engendrent des troubles contre nature » (« Unnatural deeds / Do breed unnatural troubles », V, 1, 64-65).

²²³ Gisèle Venet, *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 151.

Ainsi, nous voyons comment une caractéristique initialement corporelle se déploie pour prendre un sens existentiel qui dépasse la question de l'identification du personnage. Toutefois, la vieillesse peut également être considérée comme un signe de faiblesse dans certains contextes. Par exemple, nous avons identifié, lors de l'étude des *speech headings*, que le rôle de l'Ambassadeur était représentatif de la chute d'Antoine²²⁴. Dans la scène suivante, Antoine, s'adressant à Cléopâtre, désigne son Ambassadeur par le biais d'une indication physique : « cette tête grisonnante » (« this grizzled head », III, 13, 17). Cette désignation corporelle montre alors qu'Antoine lui-même voit en l'Ambassadeur le symbole de sa ruine. D'une part, les cheveux blancs sont ici associés à la vieillesse, non plus synonyme de sagesse, mais de déclin ou de lente dégénérescence de l'être humain. Et d'autre part, l'Ambassadeur est réduit à une partie de son corps, certes plus noble que le gros orteil, mais qui dévoile le morcellement des forces d'Antoine. La réponse interrogative de Cléopâtre — « Cette tête, mon seigneur ? » (« That head, my lord? », III, 13, 19) — insiste d'ailleurs sur le démembrement du corps comme symbole de la fragmentation de l'identité d'Antoine, qui se retrouve de plus en plus isolé et démuné, jusqu'à vouloir se mesurer à César « épée contre épée, / Seul à seul » (« sword against sword, / Ourselves alone », III, 13, 27-28). Dans *3 Henry VI*, la vieillesse du Maire d'York est également utilisée de façon dévalorisante, et souligne même le mépris du clan des York à son égard :

Le bon vieillard voudrait bien que tout aille pour le mieux,
 Pourvu qu'il n'ait à répondre de rien. Mais une fois entrés,
 Je ne doute pas que nous arrivions bien vite
 À lui faire entendre raison, à lui et à tous ses collègues.

The good old man would fain that all were well,
 So 'twere not long of him. But being enter'd,
 I doubt not, I, but we shall soon persuade
 Both him and all his brothers unto reason.

(IV, 7, 31-34)

Hastings le désigne ironiquement comme étant un « bon vieillard », sous-entendant la faiblesse de son autorité et son absence de discernement dans ce contexte politique qui le dépasse. Le Maire fait en effet partie de la longue liste de personnages anonymes qui ne savent plus dans quel camp se ranger, entre la rose blanche et la rose rouge, tant les renversements politiques sont fréquents dans cette pièce. La caractéristique physique souligne alors encore une fois une forme de déclin de l'autorité politique.

²²⁴ Voir « 1.3. Désignations sociales et dramatiques : le *Clown*, le *Messenger* et le *Serviteur* », p. 70.

La corpulence

La corpulence, et plus particulièrement dans le sens de la maigreur, est également une caractéristique corporelle qui est souvent indiquée chez les personnages anonymes. Tout comme la vieillesse, la maigreur renvoie à la mort dans la dramaturgie shakespearienne, indiquant visuellement une dégénérescence du corps. Cette maigreur est souvent associée au statut social, étant donné que les personnages anonymes sont en majorité de classe sociale inférieure. Nous l'avons déjà observé avec le cas de l'Apothicaire, dans *Roméo et Juliette*, que la misère sociale a « usé jusqu'aux os ». Dans *Coriolan*, ce sont les Citoyens qui subissent la famine, raison pour laquelle ils se révoltent au début de la pièce :

Le Premier Citoyen : la maigreur qui nous afflige, le spectacle de notre misère, est l'inventaire détaillé de leur abondance, notre souffrance est pour eux un gain. Vengeons-nous avec nos fourches, avant de devenir des râteaux.

First Citizen : the leanness that afflicts us, the object of our misery, is as an inventory to particularise their abundance, our sufferance is a gain to them. Let us revenge this with our pikes, ere we become rakes. For the gods know, I speak this in hunger for bread, not in thirst for revenge.

(I, 1, 16-21)

La maigreur est ici soulignée à plusieurs reprises, y compris dans l'expression des « râteaux », comme le précise une note d'édition : « En anglais, le râteau (*rake*) est associé à la maigreur, un peu comme le clou en français »²²⁵. Dès le début de la pièce, le corps est donc présenté dans un rapport à la mort, notamment à travers cette décision des Citoyens qui enclenche le premier mouvement dramatique : « Vous êtes tous résolus : la mort plutôt que la famine ? » (« You are all resolv'd rather to die than to famish? », I, 1, 3). Cette question rhétorique, de la part du Premier Citoyen, montre que le corps est placé au centre d'un dilemme, composé de deux propositions également insatisfaisantes et qui conduisent toutes deux à un même résultat. Nous avons analysé précédemment la notion de corps, dans *Coriolan*, comme prenant une ampleur sociale à l'échelle de la cité. Cependant, elle s'inscrit ici encore plus largement à l'échelle de l'humanité, en posant d'emblée la question plus universelle et essentielle de la survie. La représentation des Citoyens est alors liée à la notion de corps tout au long de la pièce et elle est plus particulièrement utilisée dans le but de les rabaisser à leur condition animale. D'abord, Ménénus les appelle des « rats » (« rats », I, 1, 149), puis Coriolan complète le bestiaire :

²²⁵ Richard Marienstras, « *Coriolan*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte I, note n°6, p. 1575.

« roquets » (« you curs », I, 1, 155) ; « C'est, au lieu de lions, vous découvrir des lièvres, / Au lieu de renards, des oies » (« Where he should find you lions, finds you hares, / Where foxes, geese », I, 1, 158-159). L'image des corps des Citoyens est graduellement diminuée : revendiquant d'abord le droit à la nourriture, besoin corporel vital pour tout être vivant, cette protestation se retourne finalement contre eux, qui se voient associés aux animaux les plus bas dans la chaîne alimentaire. De plus, Coriolan leur reproche à plusieurs reprises leur hygiène douteuse, signe à nouveau d'une dégradation corporelle : « Dites-leur de se laver la figure, / Et de se nettoyer les dents. » (« Bid them wash their faces, / And keep their teeth clean. », II, 3, 57-58) ; « Abjecte meute de roquets, dont j'exècre l'haleine / Comme les effluves des marais croupis » (« You common cry of curs, whose breath I hate / As reek o'th'rotten fens », III, 3, 121-122). Coriolan forge progressivement l'image de « La bête / Aux mille têtes » (« The beast / With many heads », IV, 1, 1-2), en multipliant les formes animales, puis en suggérant que les Citoyens pourraient s'« entre-dévoré » (« feed on one another », I, 1, 175), si le Sénat n'était pas là pour les en empêcher. Coriolan opère un glissement dans la représentation des Citoyens, de corps humains affamés vers une forme monstrueuse qui allie hybridité et allélophagie. Nous nous éloignons alors de la vision du corps tel que Léonard de Vinci le représente avec *L'Homme de Vitruve*, dans de parfaites proportions, mais nous rapprochons au contraire de l'organicité de ses dessins anatomiques effectués à partir des dissections de cadavres. Au demeurant, Marielle Silhouette, qui étudie la notion de grotesque, explique que « Vitruve dénonçait l'imagination créatrice de "monstres", d'objets qui n'existent pas dans la nature »²²⁶. Les Citoyens, groupe hétérogène, semblent alors s'inscrire dans la définition du grotesque, opposée à la conception vitruvienne du corps :

Son étymologie métonymique fait de lui un cousin du baroque avec lequel il semble partager un égal pouvoir novateur par rapport à cette corde plus tendue qu'est, selon l'expression de Francis Ponge, le classicisme en art. Le grotesque est, de par ses origines picturales, un élément de la marge qui associe apparemment sans aucune motivation des éléments hétérogènes en défiant les lois de l'équilibre, de la mesure et de l'harmonie²²⁷.

Les corps anonymes participent de l'esthétique que Shakespeare travaille dans ses pièces et leur représentation dépasse donc finalement le cadre de leur identité sociale. Les corps des Citoyens, « en défiant les lois de l'équilibre, de la mesure et de l'harmonie », matérialisent les images grotesques annoncées d'emblée par le dramaturge à travers la fable du ventre. Par conséquent, l'identité corporelle des Citoyens évolue et se transforme à plusieurs reprises, entre genericité

²²⁶ Marielle Silhouette, « Le Grotesque entre la marge et le cadre », in *Sociétés et représentations*, n°10, vol. 3, 2000, p. 15.

²²⁷ *Ibid.*, p. 9-10.

et universalité. Leur identification s'opère dans un premier temps au sein du corps social, mais leurs revendications nutritionnelles construisent un rapport au corps élargi à l'échelle de l'humanité. Finalement, l'arrivée de Coriolan sort les corps des Citoyens du cadre de l'humanité pour façonner un monstre mythologique, atemporel et universel, qui permet à Shakespeare de mettre en œuvre l'esthétique de sa pièce.

La matérialité du corps anonyme

Les corps des personnages anonymes, qu'ils soient individuels, génériques ou universels, semblent alors s'inscrire dans la sphère de la matérialité, une matérialité qui dérange Coriolan, qui considère que les Citoyens envahissent l'espace public de façon pandémique, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de place pour lui dans la cité et qu'il se fasse bannir. Cependant, c'est bien cette matérialité qui confère une identité aux personnages anonymes. Nous avons d'ores et déjà discerné que les anonymes permettaient souvent, par le biais de leur corporalité, de représenter les enjeux des pièces de façon concrète et charnelle. Par exemple, le Soldat dans *Antoine et Cléopâtre* montrait à travers ses cicatrices les conséquences concrètes de la guerre. En effet, Margaret Jones Davies, qui analyse le lien entre la rhétorique et la guerre dans son article, constate que les héros nommés se situent exclusivement dans le champ rhétorique :

La cause des guerres entre Pompée, César et Antoine n'étant qu'un mot, elle n'a aucune substance, et la guerre est une guerre d'ombres. Ventidius et Silius le savent bien qui qualifient de magique ce mot qui ne se réfère qu'à des généraux absents :

I'll humbly signify what in his name,

That magical word of war, we have effected. (*Ant*, III.i.30-1)

La seule réalité de la guerre ne serait-elle que les soldats ? En tous cas se pose la question de la réalité de ce mot de la guerre qui agit en l'absence de tout substrat corporel.²²⁸

Là où les Soldats anonymes renvoient les signes de leur fonction militaire par le biais corporel, les généraux construisent leur rapport à la guerre de façon rhétorique et s'inscrivent dans la sphère de l'immatérialité. Margaret Jones-Davies précise d'ailleurs qu'ils sont à plusieurs reprises absents des combats. Antoine voit chez un Soldat les blessures de la guerre ou encore, chez cet autre Soldat, l'incarnation de la responsabilité militaire : « Tu as l'aspect d'un homme conscient de sa responsabilité militaire » (« Thou look'st like him that knows a warlike charge », IV, 4, 19). Mais lui-même se dit immatériel, comme l'explique Margaret Jones-Davis :

²²⁸ Margaret Jones-Davies, « "The word of war" : vers une rhétorique de la guerre », in *Shakespeare et la guerre*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°8, 1990, p. 16.

À l'acte IV, il se dit être un nuage (IV.ii.27) comme si en refusant de se donner comme référent au nom il en assumait l'immatérialité, et son nom, tel un mot magique, acquiert une matérialité si bien qu'il finit par se casser comme un objet :

Then in the midst a tearing groan did break
The name of Antony. (*Ant*, IV.xiv.31-2)²²⁹

Le corps d'Antoine prend une forme éthérée selon ses propres dires, ce que confirme Caroline di Miceli : « Il se compare aux nuages qui flottent dans le ciel sans direction, qui prennent une forme pour se dissiper lentement avant d'en prendre une autre »²³⁰. Les Soldats anonymes s'opposent alors en tous points à leur général : d'abord, en raison de leur matérialité corporelle, bien ancrée dans la surface terrestre, et ensuite en raison de leur anonymat qui ne leur donne pas le loisir de renverser les lois physiques du palpable et de l'impalpable. Alors qu'Antoine confère toute la partie matérielle de son être à son nom, les anonymes n'ont d'autre choix que de donner la partie matérielle de leurs êtres à leurs corps. L'anonyme, n'ayant pas de nom propre, ne peut briser que la partie charnelle de son être. L'exemple de *Jules César* nous montre d'ailleurs que s'il est possible de tuer l'enveloppe charnelle d'un personnage nommé, son nom propre, en revanche, survit au-delà de la mort, pouvant se réincarner à travers une forme fantomatique qui vient hanter ses assassins, ou à travers sa succession, Octave César. Les représentants de la guerre, dans son aspect actuel et concret, sont donc bien les « Mille hommes [...] bardés de fer » (« A thousand [...] have on their riveted trim », IV, 4, 21-22) qui attendent Antoine sur le champ de bataille. Leurs noms génériques les ancrent irrémédiablement dans la matérialité, leurs êtres n'étant définis qu'à travers leur action de combattants.

Margaret Jones-Davies s'intéresse également à un autre exemple de Soldats anonymes qui agissent dans l'ombre d'un héros nommé, Talbot, dans *1 Henry VI*. En effet, elle note que la Comtesse d'Auvergne est surprise en voyant l'homme tant redouté par les Français, car il est petit et peu corpulent :

La Comtesse d'Auvergne veut tester la réalité du nom de Talbot. Fascinée par ce qu'elle croit n'être qu'un mirage elle veut en venir à bout en emprisonnant le corps de Talbot et en le couvrant de mépris. Il n'est qu'une « writhled shrimp » (*IH6*, II.iii.22). Elle veut déduire de l'apparente insubstantialité du corps de Talbot l'insubstantialité de la cause de la guerre. Mais le véritable corps de Talbot est son armée à laquelle Dieu confère son pouvoir²³¹.

²²⁹ *Ibid.*, p. 17.

²³⁰ Caroline Di Miceli, « Le corps éclaté : *Antoine et Cléopâtre, Coriolan, et Othello* », in *Shakespeare et le corps à la Renaissance*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°9, 1991, p. 19.

²³¹ Margaret Jones-Davies, « "The word of war" : vers une rhétorique de la guerre », in *Shakespeare et la guerre*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°8, 1990, p. 17.

La Comtesse d'Auvergne fait une erreur en confondant le nom de Talbot et son enveloppe corporelle. Elle ne comprend pas que si son nom est unique, son corps, en revanche, est multiple. En effet, les corps des Soldats anonymes déploient et démultiplient la force physique de Talbot :

Talbot : Non, non, je ne suis que l'ombre de moi-même :
Vous faites erreur, ma substance n'est pas ici ;
Car ce que vous voyez n'est que la plus petite fraction,
La plus mince portion de l'homme.

Talbot : No, no, I am but shadow of myself:
You are deceiv'd, my substance is not here;
For what you see is but the smallest part
And least proportion of humanity.

(II, 3, 49-52)

Comme les Citoyens, les Soldats sont des « parts », non plus du corps social, mais du corps de l'armée, cette entité qui prend ici le nom de Talbot. Le corps de Talbot lui-même n'est qu'une infime partie de ce que représente son nom. Un Soldat affirme même que le nom de Talbot peut être utilisé telle une épée :

Le cri de « Talbot » me sert d'épée,
Et me voilà chargé de nombreuses dépouilles,
Sans avoir usé d'autre arme que son nom !

The cry of "Talbot" serves me for a sword,
For I have loaden me with many spoils,
Using no other weapon but his name.

(II, 1, 79-81)

Les noms des héros guerriers dépassent toujours le cadre corporel à travers lequel ils sont représentés, et sont en eux-mêmes des formes matérielles capables de briser (comme le nom de Talbot) ou de se briser (comme le nom d'Antoine). À l'opposé, les anonymes, ne disposant pas de cette partie initialement spirituelle de l'être, ne s'informent que dans leur propre corps, mais c'est leur matérialité groupée qui donne tout leur sens et toute leur théâtralité aux noms des héros.

CHAPITRE 4. L'IDENTIFICATION PAR LA PAROLE

4.1. Le double statut de la parole : corporalité et spiritualité

Physicalité de la parole

Avant de nous intéresser plus précisément à l'identification des personnages anonymes par la parole, il faut d'abord souligner que la parole théâtrale possède un statut particulier. Si le corps est un objet en tension entre extériorité et intériorité, la parole se situe également dans un entre-deux entre corporalité et spiritualité. En effet, la parole a besoin du corps pour advenir, et notamment de tous les organes de phonation qui permettent la production de sons articulés. Si la parole est d'abord un signe identificatoire sonore qui repose sur la voix, Pierre Voltz souligne le processus corporel nécessaire à l'avènement de la parole : « car la voix est production physique et corporelle, tout comme le mouvement (on parle parfois de “geste vocal”) »²³². Au demeurant, l'acteur français Philippe Torreton explique au sujet de Shakespeare que « l'articulation et l'appareillage musculaire et tendineux se mettront au service de vos longues phrases »²³³. Ainsi, lorsqu'il aborde pour la première fois le rôle d'Hamlet, c'est pour doubler la voix de Kenneth Branagh dans le film que l'acteur anglais a réalisé dans une version intégrale²³⁴. Pour appréhender ce travail *a priori* purement vocal, Philippe Torreton regarde les mouvements du corps de Branagh autant qu'il écoute les mots dans leur langue originale :

Une dizaine de jours dans le noir à regarder les lèvres de Branagh, à me laisser aller à son phrasé, ses aigus, sa bouche tordue, ses respirations, ses ravalements de salive, à trouver des solutions lorsque le bout de sa langue vient prouver par l'image que l'acteur est bien anglais. [...] Dix jours pour jouer Hamlet à travers Branagh, dix jours à se tordre la langue, à s'essouffler²³⁵.

Torreon trouve alors dans ce travail de doublage vocal un exercice physique qui s'opère à travers un corps allogène, celui d'un autre acteur. Il montre à quel point le texte de Shakespeare advient de façon corporelle chez Branagh, en soulignant tous les organes qu'il sollicite dans ce processus de la parole, tels que les lèvres, la langue, la mâchoire, l'appareil respiratoire et les glandes salivaires. Toutefois, même lorsqu'il aborde Shakespeare exclusivement par le biais de la traduction française, Torreton trouve une particularité de la parole shakespearienne, qui

²³² Pierre Voltz, « Corps et Théâtre », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 409.

²³³ Philippe Torreton, *Thank you, Shakespeare !*, Paris, Flammarion, 2016, p. 49.

²³⁴ Kenneth Branagh, *Hamlet*, texte de William Shakespeare, David Barron [Prod.], 1996.

²³⁵ Philippe Torreton, *Thank you, Shakespeare !*, Paris, Flammarion, 2016, p. 26.

nécessite de « faire suer sa bouche et tordre sa langue pour que la phrase puisse sortir »²³⁶. La parole devient alors un sport, qui nécessite un entraînement physique : « il faut fortifier la berge de ses lèvres et les quais de ses mâchoires »²³⁷. Ce point de vue actorial est partagé par la critique shakespearienne qui souligne souvent le lien entre le texte et la performance corporelle : « The actor's body fits the character, the voice the text. Shakespeare's language is first of all a physical fact »²³⁸. Anthony Dawson montre ici la jonction qui s'opère entre le travail de vocalisation du texte et le travail corporel de l'acteur, qui nous rappelle que le flux verbal est un indicateur de l'expression corporelle du personnage. De façon plus spécifique, Nathalie Vienne-Guerrin, qui travaille sur l'injure shakespearienne, constate que ce type de parole est ancré dans le corps :

Bien qu'elles soient souvent couchées sur le papier des anthologies de bons mots, les injures de théâtre passent en effet par le corps et notamment par le larynx de l'acteur qui produit ce que l'on appelle la voix. Par son oralité, l'insulte est inscrite dans le corps. Violence verbale, elle vient des tripes et agit sur les tripes (« bowels »). Elle vient de la gorge et va à la gorge. Dans le corpus shakespearien, environ un tiers des occurrences du terme « throat » (au singulier) ont un rapport direct avec l'insulte²³⁹.

Si ce constat, d'un rapport étroit entre oralité et corporalité, pourrait s'appliquer à toute sorte de parole théâtrale, Nathalie Vienne-Guerrin met en lumière l'aspect plus particulièrement corporel de l'injure. En s'appuyant sur une étude de Pierre Guiraud sur les « gros mots », elle souligne alors que la parole injurieuse est avant tout une action :

L'injure, dit-il, « est un acte de parole, une parole qui est un acte par lequel le locuteur "affronte" physiquement son adversaire. Elle ne se contente pas de "dire quelque chose à propos de quelqu'un" ; la voix qui conspue (c'est-à-dire "crache") fuse comme un crachat et s'accompagne souvent d'un crachat symbolique ». Confondant le dire et le faire, l'injure est un domaine où la voix est reine et où le ton est roi, qui peut faire passer tout type d'énoncé à l'offensive²⁴⁰.

Le langage shakespearien, s'il est physique, l'est alors d'autant plus dans ce type d'altercation entre des personnages, où c'est la voix et le ton, plus que la définition des mots, qui donnent leur sens aux injures. Mais Nathalie Vienne-Guerrin rappelle *in fine*, à travers cette analyse de la parole injurieuse, que, dans le cadre du théâtre, la parole de manière générale est d'autant plus ancrée dans la matérialité qu'elle est d'abord et toujours action :

²³⁶ *Ibid.*, p. 122.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Anthony B. Dawson, « Performance and Participation: Desdemona, Foucault, and the Actor's Body », in *Shakespeare, Theory, and Performance*, James C. Bulman [dir.], London and New York, Routledge, 1996, p. 34.

²³⁹ Nathalie Vienne-Guerrin, « L'injure et la voix dans le théâtre de Shakespeare », in *Shakespeare et la Voix*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°17, 1999, p. 193.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 194.

Ainsi, entre le dit et le dire, entre le dire et le faire, l'injure devient emblématique du théâtre et d'un art dramatique où « l'action est éloquence » et où les mots prennent corps. Lieu de vocifération, l'injure est à l'image du théâtre où il importe de projeter une voix qui agit même si elle n'est que « vent »²⁴¹.

Nathalie Vienne-Guerrin nous permet donc de comprendre, par le truchement de l'injure, que la parole est un signe identificatoire oral qui met en jeu plusieurs éléments. Premièrement, la façon de prononcer les mots, le volume sonore, le ton de la voix, et même les gestes qui accompagnent la parole sont nécessairement aussi indicatifs de l'identité formelle des personnages, que le contenu du discours et la signification des mots qu'ils énoncent. Et deuxièmement, si la parole est action, les signes identificatoires verbaux seront aussi indicatifs de l'action du personnage que de son activité psychique.

La double fonction de la langue

L'ancrage de la parole théâtrale dans la matérialité incite alors le dramaturge à la représenter visuellement ou physiquement sur la scène. D'abord, dans le discours, la parole shakespearienne prend souvent la forme d'une substance dont on se nourrit, comme le suggère Othello, qui raconte que Desdémone « d'une oreille gourmande / Dévorait [s]on discours » (« with a greedy ear / Devour up my discourse », I, 3, 136-137). Puis, Shakespeare matérialise parfois la parole sur la scène de théâtre, de façon très littérale, comme par le biais du personnage de Rumeur, le prologue de *2 Henry IV*, qui selon le principe de l'allégorie représente concrètement une abstraction. Un acteur entre en scène « portant un costume couvert de langues peintes » (« painted full of tongues »), jouant ainsi une « allégorie traditionnelle qui apparaît au livre IV de l'*Énéide* en femme dotée de multiples yeux, oreilles et langues, devenue lieu commun voire personnage attendu au théâtre »²⁴², comme l'explique Gisèle Venet. Ces langues, que les acteurs tordent pour faire parvenir le texte de Shakespeare aux oreilles du public, se démultiplient alors visuellement sur la scène pour représenter des paroles elles-mêmes multiples, provenant de la « multitude inconstante et versatile » (« The still-discordant wav'ring multitude », Prologue, 19). Le lien entre l'organe lingual et la parole est à nouveau rendu concret sur la scène de théâtre dans *Titus Andronicus* à travers le rôle de Lavinia, à qui on

²⁴¹ *Ibid.*, p. 204.

²⁴² Gisèle Venet, « La Deuxième Partie d'*Henry IV*, Note sur les personnages », in William Shakespeare, *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, p. 1585.

tranche la langue afin qu'elle ne puisse pas dénoncer les auteurs du viol qu'elle a subi. Jennifer Flaherty explique alors le rapport qui est établi entre violence corporelle et violence rhétorique :

The mutilation of the tongue, however, has a power that extends beyond the spectacle of violence. As the organ that produces speech, the tongue is a means of communication, subversion, and manipulation. Violence against the tongue functions as a form of violence against language itself, and tongue mutilation serves as an argument about speech, speaking, and personal agency. [...] Shakespeare's *Titus Andronicus* [...] demonstrates the violation inherent in the loss of speech when Demetrius and Chiron remove Lavinia's tongue after raping her²⁴³.

À travers cette scène, c'est la parole elle-même qui est violentée et la langue devient le symbole d'une communication défailante, voire pervertie, entre les hommes. Nous avons d'ailleurs analysé la façon dont les accessoires redoublaient visuellement la violence des messages oraux ou épistolaires dans cette pièce : le Messenger est chargé de transporter les têtes des fils de Titus ainsi que la main tranchée de ce dernier, tandis que le Paysan transmet une lettre accompagnée d'un couteau. Cette fois, la parole n'est plus seulement violence, mais victime de violence, anéantie par le biais de l'organe dédié à cet effet. Jennifer Flaherty rappelle alors que la langue est un instrument qui peut être utilisé comme une arme : « the tongue is a powerful weapon that can be used for truth or falsehood, and the mutilation of the tongue is an attempt to control information by destroying the means of producing speech »²⁴⁴. La langue informe : elle renseigne et elle donne une forme à la pensée dans un même mouvement, ce qui lui donne ce pouvoir dont parle Jennifer Flaherty. Cependant, la voix et la langue ne sont finalement pas les seuls moyens de transmission de la parole, qui peut également se construire silencieusement, par la gestuelle ou l'écriture. Ainsi, Jennifer Flaherty conclut à l'échec de la mutilation : « any attempt to silence the truth by silencing the tongue is destined to fail. Truth transcends the tongue, bringing events to light despite any attempts to drown them in blood »²⁴⁵. Lavinia trouve effectivement un autre vecteur que celui de la langue pour désigner les coupables, un bâton que lui tend Marcus pour écrire dans le sable. On ne peut alors faire taire une parole par le seul biais de la mutilation linguale, car sa production ne dépend pas seulement des organes de phonation, elle est avant tout une intention spirituelle.

Il faut alors s'intéresser également au processus spirituel qui permet l'expression d'une parole. Avant d'affirmer que « la voix est production physique et corporelle », Pierre Voltz

²⁴³ Jennifer Flaherty, « Violence of Rhetoric: Silencing the Tongue in Kyd and Shakespeare », in *La Langue de Shakespeare*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°31, 2014, p. 89-90.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 90.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 100.

rappelle qu'elle est perçue comme étant « liée à l'oreille et au souffle » et qu'elle a par conséquent souvent été « sentie comme non matérielle et rattachée à l'âme »²⁴⁶. Dans cette vision dualiste entre corps et âme, la parole serait alors rattachée à la partie spirituelle de l'être. En effet, Margaret Jones-Davies rappelle que, chez Platon, les organes de phonation produisent un souffle censé atteindre l'âme : « dans le *Timée*, Platon décrit [...] l'importance de l'air dans la production du son, défini comme un coup donné par l'air à travers les oreilles au cerveau et au sang arrivant jusqu'à l'âme »²⁴⁷. Cependant, elle précise en amont que Platon redoute l'ambivalence de la langue, organe qui est certes destiné à faire parler l'âme mais qu'il décrit parallèlement comme une « masse de chair (75a) » :

C'est un peu à contre cœur que Platon fait l'éloge de cette masse de chair qu'est la langue, organe à double fonction, double voie, organe équivoque où passe la nourriture terrestre et céleste, organe d'une frontière entre le corps et l'âme : le danger d'une contamination est grand²⁴⁸.

Cette double fonction de la langue, qui côtoie nourriture solide et nourriture spirituelle, explique donc le double statut de la parole entre corporalité et spiritualité, qui est déjà souligné par Platon, et que l'on retrouve chez Shakespeare. Si la parole est substance pour Desdémone qui la « dévore », elle n'est que du « vent » pour Falstaff, lorsqu'il s'interroge sur l'idée d'honneur : « Qu'est-ce que l'honneur ? Un mot. Qu'y a-t-il dans ce mot "honneur" ? Qu'est-il cet honneur ? Du vent. » (« What is honour? A word. What is in that word honour? What is that honour? Air. », V, 1, 133-135). Falstaff réduit ici le mot d'honneur à un souffle sans consistance. Pourtant, et paradoxalement, dans les deux cas, la parole est à la fois phonation — processus corporel qui permet, à l'aide de l'air, la production de sons articulés — et langage — processus intellectuel qui utilise un système organisé de signes conventionnels pour exprimer des idées. Shakespeare suggère, à travers les propos d'Othello, que la parole est substance afin de donner de l'épaisseur au processus intellectuel de l'énonciation, tandis que Falstaff décrit, malgré lui et ironiquement, le processus corporel de la parole. Rappelons alors que Juliette, après avoir affirmé que les mots ne représentaient aucune partie concrète des choses auxquelles ils se rapportent, s'exerce à prononcer le prénom de Roméo comme pour lui donner une consistance. De même, c'est la réalité des signes verbaux, ou du moins de ce signe verbal précisément, que Falstaff remet en cause à travers son discours. Ce paradoxe du langage, que

²⁴⁶ Pierre Voltz, « Corps et Théâtre », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 409.

²⁴⁷ Margaret Jones-Davies, « La voix suspecte : des crocodiles et des hommes », in *Shakespeare et la Voix*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°17, 1999, p. 131.

²⁴⁸ *Ibid.*

nous avons soulevé lors de l'Introduction générale²⁴⁹, vient alors se juxtaposer à la problématique de la parole, se jouant également d'un double mouvement entre le matériel et l'immatériel. Les noms, communs ou propres, peuvent en effet être perçus comme renvoyant directement à la matérialité des choses ou des personnes, ou bien comme étant strictement conventionnels et sans correspondance avec la réalité. Quoi qu'il en soit, ce qui est mis en valeur, à travers cette idée que les mots ne seraient que des abstractions, c'est l'intelligence humaine. Margaret Jones-Davies cite alors Platon qui, malgré sa méfiance envers la « masse de chair », souligne son utilité intellectuelle : « le courant de paroles qui sort de nos lèvres pour le service de l'intelligence est le meilleur de tous les courants (75e) »²⁵⁰. Platon, qui voudrait sans doute une fracture plus nette entre le monde des idées et le monde charnel, s'inquiète de la double fonction de la langue qui engendre un danger de contamination de l'intelligence par le bas matériel. Shakespeare, par le biais du théâtre, explore au contraire cette contamination qui apporte toute sa richesse à cet art de la parole, qui concrétise l'immatériel, rend tangible le langage et donne à l'intériorité d'un personnage sa dimension spectaculaire.

Le « je » anonyme

Lors de l'Introduction générale, nous avons également recherché, à la suite de Lucie Thévenet, la spécificité du personnage de théâtre²⁵¹. Elle constatait que le terme *prattontes* (êtres en action) pouvait également renvoyer au personnage épique, tandis que le terme *legontes* (parlants) était plus particulièrement propre au personnage théâtral, qui s'exprime directement par le biais du pronom personnel « je ». Ce « je », qui révèle une activité intellectuelle et intérieure, représente la partie intangible de l'être en scène, sa spiritualité. Puis, en nous appuyant sur une définition possible du théâtre, comme dialogue, nous avons mis en valeur cet aspect du théâtre qui consiste en un échange de paroles personnalisées et incarnées. Comme nous l'avons suggéré précédemment, la parole émet alors des signes oraux permettant d'identifier la personnalité des personnages. La parole est donc un moyen d'expression qui dévoile certes l'activité spirituelle du personnage, mais qui pose également la question de son individualité. Lorsqu'il utilise le pronom personnel « je », le personnage parle en son nom, sans pour autant avoir la nécessité de se nommer. En effet, ce « je » — dont parle Michael Edwards et qui permet au dramaturge d'« entr[er] dans la conscience des personnages »²⁵² — ne cohabite

²⁴⁹ Voir « Introduction générale », p. 22.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Voir « Introduction générale », p. 17.

²⁵² Voir « Introduction générale », p. 12.

généralement pas avec le nom propre. Le personnage anonyme peut alors prendre la parole, par le biais du pronom personnel, au même titre que le personnage nommé, et se poser ainsi en tant qu'énonciateur de cette parole. Cependant, on peut se demander, d'une part, si le « je » suffit à individualiser le personnage génériquement désigné (rappelons que le chœur antique utilisait la première personne du singulier pour s'exprimer malgré sa forme collective) et, d'autre part, s'il utilise effectivement le pronom personnel singulier plutôt que pluriel — « nous » — qui semble *a priori* plus adapté à un personnage qui est défini à travers le groupe qu'il représente, malgré sa forme individuelle. Dans quelle mesure alors la façon dont il est désigné dans les didascalies et dans les dialogues influe-t-elle sur sa prise de parole ainsi que son point de vue ? La parole vient-elle confirmer le statut général du personnage anonyme ou lui permet-elle au contraire de s'affranchir du groupe auquel il est rattaché ?

Plusieurs éléments sont alors en jeu lorsqu'il s'agit d'identifier un personnage à travers sa parole. Dans un premier temps, la prise de parole en elle-même, la voix et la façon dont elle surgit dans le cadre de l'énonciation sont déjà des moyens d'identification du personnage. C'est le rapport entre le corps et la parole du personnage qui donne alors des éléments sur le personnage, autant que le cadre dramatique dans lequel sa parole intervient. Puis, dans un deuxième temps, le discours, autrement dit le contenu de la parole, est à analyser, notamment son registre de langue, le sujet d'énonciation qu'il emploie, le champ lexical, le degré d'importance accordé à sa parole ainsi que son étendue. La question de la matérialité de la parole et de son rapport à l'action sera centrale dans l'identification des personnages anonymes, qui sont principalement définis à travers leur fonction dramatique. Mais leur identité générique pose la question de leur point de vue lors de leur prise de parole : peuvent-ils avoir un point de vue personnel tout en étant désignés à travers un collectif ? Avant de parler de la parole du personnage en elle-même, nous nous intéresserons dans un premier temps à la façon dont ils sont désignés dans les dialogues, ce qui nous permettra, entre autres, de vérifier s'il existe une concordance entre les didascalies et les adresses.

4.2. Titres et autres adresses génériques : matérialiser le réseau interpersonnages

La double énonciation

La question de l'adresse s'inscrit dans ce double statut, entre esprit et matière, en se focalisant sur le récepteur de la parole. La production des sons, par le biais de la langue, des lèvres, ou encore de la mâchoire doit atteindre sa cible, un autre corps, notamment par le biais de l'organe auditif, l'oreille. L'adresse donne alors d'autant plus de matérialité à la parole, le souffle des mots ne devant pas se perdre dans le vide, mais rejoindre une autre forme concrète. Philippe Torreton, lorsqu'il doit répéter le célèbre monologue d'Hamlet — « To be or not to be » — est d'abord perdu dans ce flux de mots, mais trouve un sens à la parole en l'adressant à toutes les formes tangibles qui l'entourent : « Je vais m'adresser aux murs de la salle de répétition, aux sorties de secours, à mes collègues »²⁵³. La matérialité des corps des spectateurs n'est pas encore là pour l'aider, mais il trouve des « appuis de jeu »²⁵⁴ — pour reprendre les termes de Jean-Pierre Ryngaert — dans les murs du théâtre et les corps de ses collègues, en attendant le début des représentations : « Adresser directement à l'auditoire les interrogations d'Hamlet éclaircit leur sens »²⁵⁵. C'est en s'appuyant sur l'aspect concret de la parole, en tant que production physique ou « geste vocal »²⁵⁶ adressé à des corps, que Philippe Torreton comprend la signification du monologue d'Hamlet. Lorsque les spectateurs sont enfin présents, la parole se concrétise alors, par le biais des matières corporelles — celle de l'acteur et celles des spectateurs —, pour donner leur sens aux mots et atteindre les esprits.

Le spectateur est toujours l'ultime destinataire de la parole théâtrale : tous les discours lui sont adressés. Toutefois, le spectacle étant « adressé en réunion »²⁵⁷ — comme l'expliquent Christian Biet et Christophe Triau, qui soulignent l'aspect collectif de l'activité théâtrale — l'adresse au spectateur est en quelque sorte anonyme. En effet, le spectacle ne s'adresse pas à des personnes individualisées mais à un collectif représentant, avant toute chose, l'humanité. Cependant, dans le cadre d'un dialogue, l'adresse au spectateur est parfois masquée au profit

²⁵³ Philippe Torreton, *Thank you, Shakespeare !*, Paris, Flammarion, 2016, p. 41.

²⁵⁴ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 89.

²⁵⁵ Philippe Torreton, *Thank you, Shakespeare !*, Paris, Flammarion, 2016, p. 42.

²⁵⁶ Pierre Voltz, « Voix », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 1722.

²⁵⁷ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Folio, 2006, p. 7.

d'une adresse en direction d'un autre acteur présent sur la scène de théâtre, « ce que l'on appelle la *double énonciation* », comme le rappelle Jean-Pierre Ryngaert : « Le public a donc le statut de destinataire indirect, puisqu'en dernier ressort, c'est à lui que tous les discours sont adressés »²⁵⁸. Le cadre théâtral implique donc un système d'adresses qui s'inscrit à plusieurs niveaux, réel et fictionnel, « une *double situation de communication*, a) la situation théâtrale ou plus précisément *scénique* où les émetteurs sont le scripteur et les praticiens (metteur en scène, comédiens, etc.), b) la situation *représentée*, celle qui se construit entre les personnages »²⁵⁹, ainsi que l'a définie Anne Ubersfeld. Sur le plan réel, les spectateurs sont des récepteurs anonymes et universels qui, malgré leurs caractéristiques individuelles et leurs réactions spécifiques, répondent au spectacle de façon collective et anonyme. Sur le plan fictionnel, en revanche, l'adresse peut être nommée et individuelle lorsqu'un personnage interpelle un autre personnage, comme par exemple Claudius s'adressant à Hamlet : « Mais vous, Hamlet, mon neveu et mon fils » (« But now, my cousin Hamlet, and my son », I, 2, 64). L'adresse est ici composée de plusieurs éléments qui individualisent le héros, tout en révélant la complexité de la situation dramatique au centre de laquelle il se trouve : la transition d'une adresse envers Laërte vers une adresse en direction d'Hamlet est assurée par la conjonction de coordination « mais », puis Hamlet est désigné à la fois par son prénom et par un rapport de filiation redoublé, en tant que neveu et fils de Claudius. Cependant, si la prise de parole ne nécessite pas de se nommer — étant donné l'utilisation du pronom personnel « je » —, l'adresse non plus ne nécessite pas qu'on nomme l'autre, l'acteur ne nommant en principe jamais le spectateur. Il faut alors s'interroger sur la façon dont les personnages anonymes sont désignés dans les dialogues — que l'on s'adresse à eux ou qu'ils se présentent eux-mêmes — et la comparer ensuite avec les désignations dans les *speech headings*. Si l'adresse donne du sens et de la consistance aux paroles d'un personnage, elle donne également une matérialité au personnage à qui l'on s'adresse, qui reçoit la parole, afin de constituer son identité formelle.

L'absence d'adresse

Malgré l'absence de noms propres, les personnages anonymes sont souvent identifiés ou interpellés dans les dialogues. En effet, 70% d'entre eux environ bénéficient de termes de désignations ou d'adresses dans les dialogues, aussi génériques et impersonnels soient-ils²⁶⁰.

²⁵⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 94-95.

²⁵⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996 [1977], p. 188.

²⁶⁰ 409 rôles anonymes sur les 579 entrées du tableau sont désignés verbalement et 170 rôles anonymes ne bénéficient d'aucune adresse ou désignation dans le dialogue.

Les 30% de personnages anonymes qui ne sont jamais identifiés oralement font le plus souvent partie des grandes catégories de rôles mineurs qui interviennent presque systématiquement dans les pièces de Shakespeare, tels que les Soldats (et autres Officiers militaires), les Messagers, les Serviteurs, les Gentilshommes et les Dames, les Seigneurs ou les Sénateurs. Les personnages qui font des déclarations officielles ou qui n'entrent pas en contact direct avec d'autres personnages ne sont que rarement identifiés verbalement. Par exemple, le Greffier, dans *Richard III*, est seul en scène lorsqu'il dénonce auprès du public l'illégalité de l'exécution de Hastings et ne peut donc pas être adressé par un autre personnage. De plus, son identification étant déjà assurée par le biais de l'accessoire, sa désignation — telle qu'elle apparaît dans les didascalies — n'est pas nécessaire : « Voici l'acte d'accusation de ce bon Lord Hastings » (« Here is the indictment of the good Lord Hastings », III, 6, 1). Le Greffier ne s'identifie alors pas lui-même lorsqu'il entre en scène, mais il identifie auprès du public le papier qu'il tient dans la main. De même, le Gentilhomme qui proclame l'ouverture des festivités sur l'île de Chypre dans *Othello*, ne dialogue pas avec d'autres personnages et peut être identifié visuellement par le biais de son accessoire : « *Entre un Gentilhomme lisant une proclamation* » (« Enter a Gentleman reading a proclamation », II, 2, 0). Ainsi, lorsqu'il prend la parole, il ne s'identifie pas personnellement mais désigne, en revanche, l'autorité au nom de laquelle il agit : « C'est le bon plaisir d'Othello, notre noble et vaillant général » (« It is Othello's pleasure, our noble and valiant general », II, 2, 1). Le Gentilhomme identifie ici l'auteur de la proclamation et se présente ainsi comme pur organe vocal, comme un médium à travers lequel le pouvoir peut s'adresser au plus grand nombre. Cependant, même lorsqu'il y a dialogue, le personnage anonyme peut ne pas être identifié verbalement. Les autres personnages s'adressent alors généralement à lui, soit par des impératifs, soit par des interrogations, qui permettent de reconnaître le statut du personnage sans qu'il soit nécessaire de l'identifier précisément par un terme qui lui serait propre. Par exemple, les trois Soldats dans *Jules César* qui crient « Halte ! » (« Stand ! », IV, 2, 34-36) sont interpellés par Brutus par le biais d'une injonction : « Passez le mot. » (« Speak the word along. », IV, 2, 33). De même, le Gentilhomme dans *Hamlet* qui annonce à la Reine l'arrivée d'Ophélie, est interpellé à travers des questions — « Que veut-elle ? » (« What would she have? », La Reine, IV, 5, 3) — ou des termes jussifs — « Qu'elle entre. » (« Let her come in. », Horatio, IV, 5, 16). Les Messagers sont d'ailleurs souvent directement interrogés par les autres personnages, sans être identifiés ou adressés par un terme générique. Par exemple, dans *Othello*, Cassio demande à un Messager : « Quel est ce bruit ? » (« What noise? », II, 1, 52). La réponse du Messager, qui informe sur l'action qui se déroule hors-scène, suffit alors à comprendre le rôle de ce personnage anonyme, comme pour le

Messenger dans *Hamlet* à qui le Roi demande ce qu'il se passe hors-scène : « Que se passe-t-il ? » (« What is the matter? », IV, 5, 96). L'identification de ce type de personnages se construit alors principalement dans leur rapport à l'espace, entre la scène et le hors-scène. Au demeurant, les Messagers et les Serviteurs entrent parfois sur la scène pour annoncer leur nouvelle ou apporter un objet, sans qu'il y ait de véritable échange verbal avec les autres personnages, et ressortent aussitôt leur action accomplie, dévoilant leur rôle de liaison entre les différents espaces dramatiques. C'est le cas du Messenger dans *Titus Andronicus* (III, 1, 233-239) qui rapporte au héros éponyme sa main et les têtes de ses fils tranchées ou encore du Messenger dans *Jules César* (V, 1, 12-15) qui annonce l'arrivée des troupes ennemies à Octave et Antoine.

Le pronom personnel

En ce qui concerne les 70% de personnages anonymes qui sont adressés ou désignés dans les dialogues, des cas variés se présentent. D'abord, il faut noter que l'adresse peut se présenter de façon très générique et impersonnelle, notamment par l'utilisation d'un pronom personnel qui vient renforcer l'adresse et donner du relief au personnage qui est interpellé. Le Jardinier, dans *Richard II*, ajoute alors aux injonctions qu'il adresse à son Apprenti et à son Serviteur un pronom personnel afin de marquer la distinction entre ses deux interlocuteurs : « Et toi » (« Go thou », III, 4, 33). De même, dans *Coriolan*, Aufidius entre accompagné de « deux ou trois Soldats » (« with two or three Soldiers », I, 10, 0) et singularise alors le Soldat auquel il s'adresse en ajoutant un pronom personnel à son injonction : « Vous, gagnez la cité » (« Go you to th'city », I, 10, 27). L'injonction peut cependant ne pas être dirigée de façon aussi précise et s'adresser à un groupe plutôt qu'à une personne. Dans *I Henry IV*, Hotspur lance un « Holà ! » (« What ho! », II, 3, 64) en direction du hors-scène, attendant l'arrivée d'un serviteur quel qu'il soit. De même, dans *Henry VIII*, le Chambellan s'adresse aux serviteurs sans les distinguer les uns des autres : « Allez voir, vous autres » (« Look out there, some of ye », I, 4, 50). S'il s'agit bien ici d'une adresse avec utilisation d'un pronom personnel, elle n'est pas ciblée et ne distingue pas les Serviteurs les uns des autres, montrant que l'action peut être accomplie indifféremment par n'importe lequel d'entre eux, et ne permettant pas aux personnages de s'individualiser.

« Sir », « Sirrah », « Master »

L'utilisation de titres, qui remplacent le nom propre, s'inscrit également dans la pratique des adresses génériques et impersonnelles, y compris lorsqu'ils sont des marques de respect. Les titres prennent des formes différentes en fonction de l'âge et du statut social du personnage et changent parfois de sens selon le contexte dramatique. Par exemple, le Seigneur dans *Macbeth* est appelé « monsieur » (« sir », III, 6, 23) par Lennox. Ce titre, particulièrement générique, peut être utilisé pour des personnages de statuts sociaux différents, car on le retrouve, par exemple, dans une adresse de Cléopâtre envers un Serviteur qui annonce l'arrivée du messager de César, Thidias, dans *Antoine et Cléopâtre*. Son surcroît de politesse envers le Serviteur est peut-être toutefois ironique car elle vient de lui reprocher son manque de tact dans son annonce :

Le Serviteur : Un messenger de César.
Cléopâtre : Quoi, sans plus de cérémonie ? Voyez un peu, mes femmes,
Devant la rose épanouie ils se bouchent le nez,
Ceux qui l'adoraient en bouton. Introduisez-le, monsieur.

Servant : A messenger from Caesar.
Cleopatra : What, no more ceremony? See, my women,
Against the blown rose may they stop their nose,
That kneel'd unto the buds. Admit him, sir.

(III, 13, 37-40)

L'adresse de Cléopâtre envers le Serviteur rappelle alors que lui-même n'a pas pris tant de précautions pour s'adresser à la reine, comme le montre Molly Mahood : « The Servant who bursts in before him [Thidias] and announces, without any form of address, "A messenger from Caesar!" (3.13.37) angers Cleopatra and puts her on her dignity, as her "Admit him, sir" indicates »²⁶¹. Ainsi, l'adresse souligne l'agacement de Cléopâtre tout en préparant le cadre énonciatif défavorable dans lequel Thidias, le messager de César, va devoir s'exprimer. Thidias, qui avait été envoyé pour son art de l'éloquence, n'obtient pas l'intimité nécessaire à sa mission : « The boudoir diplomat is then forced to deliver his message in public »²⁶². L'adresse ne renforce alors pas seulement la présence matérielle du personnage anonyme, mais elle participe, de plus, de la construction du cadre dramatique dans lequel la parole va être énoncée.

Une variante de « Monsieur », qui insiste davantage sur un écart social, est plus particulièrement utilisée pour les personnages de basse condition, à savoir « sirrah ». Ainsi, si

²⁶¹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 193.

²⁶² *Ibid.*

le Seigneur est adressé par le terme « Sir » dans *Macbeth*, le Serviteur, en revanche, est appelé « Sirrah » par le personnage éponyme (III, 1, 44). Cette adresse n'est alors jamais traduite par « Monsieur » en français, dénotant un moindre respect envers le personnage, mais par des termes qui varient selon le contexte. Dans *Macbeth*, « Sirrah » est traduit par un pronom personnel — « Vous » — qui montre l'aspect minimaliste de l'adresse de Macbeth envers le Serviteur. Cependant, ce terme d'adresse est également utilisé pour des jeunes garçons, et la traduction s'adapte alors au cadre relationnel. Par exemple, lorsque le Canonnier s'adresse à son Fils dans *1 Henry VI*, il l'appelle « Sirrah », ce qui est traduit par « Petit » (I, 4, 1). La traduction de « sirrah » varie également en fonction du ton avec lequel le personnage est adressé, que ce soit de façon amicale — comme l'adresse de Desdémone au Rustre dans *Othello* qui est traduite par « mon brave » (III, 4, 1) ou celle d'Hamlet envers le fossoyeur qui devient « l'ami » (V, 1, 107) — ou insultante — comme l'adresse de Brutus envers le Poète dans *Jules César* qui est traduite par « vaurien » (IV, 2, 183) ou celle de Cléopâtre envers le Messager qui est traduite par « gremlin » (II, 5, 32). Le cadre relationnel peut alors aussi bien changer le sens du mot que le titre employé, car le Rustre d'*Othello* est appelé différemment selon le personnage qui s'adresse à lui. S'il est appelé « sirrah » par Desdémone, personnage noble, il est en revanche appelé « sir » par le Musicien (III, 1, 5) dont le statut social n'est pas élevé.

Le terme « master » peut également se présenter comme une variante de « monsieur », bien que son utilisation diffère selon le contexte social. À nouveau, la traduction française distingue ses différents emplois. Les Citoyens romains dans *Jules César* et *Coriolan* sont régulièrement désignés par ce terme au pluriel, qui sera alors traduit respectivement par « mes amis » (III, 2, 121, Antoine) et « messieurs » (I, 1, 51, Menenius). Les Soldats, dans *Antoine et Cléopâtre*, s'appellent entre eux « masters » — « camarades » en français (IV, 3, 25) — afin de souligner la solidarité entre ces personnages de même rang hiérarchique, tout comme le terme « Frère » (« Brother », IV, 3, 1), employé par le Premier Soldat, le confirme. Toutefois, le titre de « master » sera traduit par « maître » lorsque le personnage est de statut social plus élevé. Les Sénateurs, dans *Othello*, sont appelés « Mes très nobles maîtres » (« My very noble and approv'd good masters », I, 3, 67) par le héros éponyme, montrant son respect envers les dirigeants de la cité. Le terme « master » intervient alors plus globalement lorsqu'il y a un écart hiérarchique entre deux personnages. Dans *Périclès*, le Maquereau se fait appeler « master » par son serviteur Bardefer (« Boulton », en anglais), ce qui montre un rapport de domination, exprimé dans la traduction française par le terme « patron » (IV, 2, 40). Les termes d'adresses sont donc essentiellement dépendants du cadre social et leur utilisation n'individualise pas le

personnage de la même façon selon la situation dramatique. Le terme « master » peut d'une part souligner la fraternité au sein d'une communauté ou d'autre part, marquer un écart social entre plusieurs personnages.

Les titres de statut social élevé

D'autres titres, plus codifiés dans leur emploi, interviennent lorsque le personnage est de statut social élevé. D'abord, le terme « Gentleman » est utilisé de façon récurrente, et non pas seulement pour des personnages qui sont identifiés dans les didascalies comme étant des Gentilshommes. Ainsi, lorsque Timon s'adresse aux nombreux Seigneurs anonymes, qui viennent profiter de ses banquets, il utilise aussi bien leur désignation telle qu'elle apparaît dans les didascalies — « mes seigneurs » (« my lords », I, 2, 15) — que le titre de « Gentlemen » (III, 6, 29), traduit alors en français par « Messieurs ». Cependant, contrairement au terme « sir », plus général, le terme de « gentleman » n'est jamais employé pour des personnages de basse condition et circonscrit alors davantage l'identité sociale du personnage. Les Voyageurs dans *1 Henry IV* sont donc également désignés comme étant des « gentlemen » par le Second Voiturier (II, 1, 42-43), puis des précisions sur leur statut social sont données par le Garçon d'Auberge. Le Premier Voyageur est « un riche propriétaire des forêts du Kent » (« a franklin in the Wild of Kent », II, 1, 52-53), tandis que le Deuxième Voyageur est « une sorte d'officier du Trésor » (« a kind of auditor », II, 1, 55). La désignation des Voyageurs situe donc bien leur classe sociale, ce qui justifie l'événement dramatique qui va suivre, à savoir le vol de leurs biens par la bande de Falstaff.

Nous pouvons ensuite constaté que plus le statut social du personnage est élevé et plus le titre employé dans l'adresse sera spécifique. Ainsi, les Ducs anonymes du *Marchand de Venise*, des *Deux Gentilshommes de Vérone*, et d'*Othello* sont tous les trois adressés en des termes utilisés exclusivement pour les plus hauts dirigeants, soit par le titre qui les identifie dans les didascalies — « le duc » (« the duke ») — soit par des titres honorifiques tels que « Votre Grâce » (« your grace ») ou encore « mon seigneur » (« my lord »). La Reine dans *Cymbeline* bénéficie alors également d'appellations qui lui sont spécifiques — en dehors de l'identification qui apparaît dans les didascalies, « la reine » (« the queen ») —, telles que « Votre Grâce » ou encore « Votre Altesse » (« your highness »). Bien que ces termes d'adresse soient moins précis que les titres de Duc ou de Reine, qui ont un caractère unique, ils donnent néanmoins une individualité marquée à ces personnages, contrairement aux termes de

« monsieur » et de « madame » qui sont utilisés de façon plus généralisée. D'autres termes d'adresses sont employés de façon moins globale, lorsque le statut du personnage est élevé et unique, tels que « Votre Seigneurie » (« your lordship »), bien que cette adresse ne soit pas aussi précise que les titres complets qui apparaissent également dans les dialogues pour le Chambellan dans *Henry VIII* (« Lord Chamberlain »), le Grand Juge dans *2 Henry IV* (« Lord Chief Justice ») ou encore le Lord Maire de Londres dans *Richard III* (« Lord Mayor »). De même, le terme d'adresse « your honour » (« Votre Honneur ») est utilisé exclusivement pour les personnages de haut rang, notamment les Seigneurs et les Sénateurs — par exemple, les Seigneurs du *Conte d'hiver* (III, 2, 111) ou les Sénateurs de *Coriolan* (I, 2, 33) —, mais ils marquent moins l'individualité et l'unicité du personnage anonyme que « Votre Altesse » ou « Votre Grâce ». La scène entre le Valet et Pandare dans *Troilus et Cressida* met d'ailleurs l'accent sur la spécificité du terme « Grâce » :

Le Valet : Êtes-vous en état de grâce ?
 Pandare : Grâce ? Pas vraiment, l'ami : mes titres sont : « Votre Honneur » et « Votre Seigneurie ».

Servant : You are in the state of grace?
 Pandarus : Grace? Not so, friend: honour and lordship are my titles.

(III, 1, 14-16)

Jean-Pierre Maquerlot rappelle alors dans une note que le terme de « “grâce”, outre le sens religieux, est le titre réservé à un duc (Votre Grâce) »²⁶³. Le Serviteur anonyme rend l'identification des personnages confuse dans cette scène en raison des jeux de mots incessants auxquels il s'adonne et qui entraînent Pandare à en faire de même ici. Toutefois, c'est l'occasion pour ce dernier de rappeler son statut social et les titres qui lui sont attribués officiellement. Une autre anomalie peut être notée en ce qui concerne l'attribution de titre de noblesse. Le personnage du Messager dans *Le Marchand de Venise* se voit attribué le titre de « seigneur », alors qu'il est vraisemblablement un serviteur de Portia. Le Messager entre en scène afin de prévenir Portia de l'arrivée de Bassanio et demande : « Où est ma dame ? » (« Where is my lady? », II, 9, 84). Gisèle Venet explique alors que « Portia s'amuse à répondre symétriquement au Messager »²⁶⁴ : « Ici. Que veut mon seigneur ? » (« Here, what would my lord? », II, 9, 84). Il s'agit donc ici d'un trait d'humour de la part de l'héroïne. Cette désignation ne caractérise alors pas véritablement le personnage du Messager mais révèle la personnalité spirituelle et

²⁶³ Jean-Pierre Maquerlot, « *Troilus et Cressida*, Notes », in William Shakespeare, *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, Acte III, note n°1, p. 1561.

²⁶⁴ Gisèle Venet, « *Le Marchand de Venise*, Notes », in William Shakespeare, *Comédies I, Œuvres Complètes V*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2013, Acte II, note n°39, p. 1442.

piquante de Portia, qui poursuit d'ailleurs ses plaisanteries suite au portrait particulièrement élogieux que le Messenger fait de Bassanio. Mahood ajoute que ces plaisanteries révèlent également la complicité et la relation de confiance que Portia entretient avec son Messenger : « The one who enters at 2.9.84 is a member of Portia's household. From Portia's familiar manner he appears to be a trusted upper servant »²⁶⁵. Linda Anderson explique d'ailleurs que les serviteurs sont parfois considérés comme des membres de la famille chez Shakespeare : « servants are, sometimes and to some extent, regarded as members of the families they serve »²⁶⁶. L'adresse au Messenger est alors à la fois caractéristique et réticulaire, dévoilant la personnalité de l'héroïne ainsi que la relation entre les deux personnages.

La fonction réticulaire de l'adresse

Comme les *speech headings*, les termes d'adresses s'inscrivent dans l'organisation hiérarchique de la société et révèlent les rapports entre les personnages, favorisant ainsi l'identification du réseau interpersonnages. Nous avons perçu que les termes d'adresses sont plus ou moins codifiés, pouvant être utilisés, selon les conventions, de façon plus ou moins généralisée. Si certains titres permettent à des personnages de se distinguer, d'autres termes, en revanche, sont utilisés de manière globale sans préciser la classe sociale du personnage, comme « man » qui est traduit en français selon le contexte dramatique et le réseau interpersonnages. Dans *Le Roi Lear*, Albany interroge un Gentilhomme, qui entre en scène en criant « Au secours » (« Help! », V, 3, 197), et s'adresse à lui à deux reprises en ces termes : « Parlez, l'ami. » (« Speak, man. », V, 3, 197 ; 200). Il s'agit alors d'une adresse amicale qui cherche à encourager la parole du Gentilhomme. Dans *Richard III*, Hastings, lorsqu'il croise le Poursuivant d'armes, s'adresse également à lui en l'appelant « man », à nouveau traduit par « l'ami » (III, 2, 97). Le ton amical de la parole de Hastings, souligné par les adresses, rend la scène d'autant plus ironique car cette rencontre, qui lui rappelle sa première arrestation, annonce sa deuxième arrestation ainsi que sa condamnation à mort, alors qu'il se voit, dit-il au Poursuivant, « en meilleure posture que jamais » (« in better state then ere I was », III, 2, 103)²⁶⁷. Ce terme peut donc être utilisé pour des personnages de condition sociale moins élevée

²⁶⁵ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 260.

²⁶⁶ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 39.

²⁶⁷ Une note précise que le Poursuivant d'armes est nommé Hastings dans Q₁ comme dans les sources, ce qui donne quoi qu'il en soit une fonction d'ironie tragique à ce personnage : « Le poursuivant, dans Holinshed et dans Q₁, se nomme lui aussi Hastings, coïncidence qui rappelle à Lord Hastings sa rencontre avec cet homme lors de sa première arrestation ». (Gisèle Venet, « *Richard III*, Notes », in William Shakespeare, *Histoires I, Œuvres*

que le Gentilhomme, comme le Deuxième Serviteur dans *Antoine et Cléopâtre* qui est adressé ainsi par son collègue — le Premier Serviteur — qui lui donne des indications sur la disposition de la collation. Le terme est alors traduit en français par « mon vieux » (II, 7, 1), adresse amicale sans valeur dépréciative ni notion d'âge. Le cadre dramatique peut cependant modifier la traduction française et donner un autre sens au mot « man », comme dans *I Henry VI*. Un Messager entre en scène pour annoncer la perte des territoires français alors que la cérémonie funèbre en l'honneur du roi Henry V n'est pas encore achevée. Bedford s'indigne de ce concours d'événements tragiques et la traduction française ancre l'adresse au Messager dans ce contexte dramatique :

Que dis-tu, malheureux, devant le corps sans vie d'Henry ?
Parle bas, ou la perte de ces grandes villes va lui faire briser
Le plomb de son cercueil et se relever d'entre les morts.

What say'st thou, man, before dead Henry's corpse?
Speak softly, or the loss of those great towns
Will make him burst his lead and rise from death.

(I, 1, 62-64)

Le terme d'adresse « man » transcende alors les catégories sociales et dispose d'un caractère polysémique qui incite les traducteurs à s'adapter à la situation dramatique. Son utilisation est, en ce sens, proche de celle du terme « fellow », souvent traduit par « gaillard » ou « l'ami », comme dans *Troïlus et Cressida*, où le Serviteur est ainsi interpellé par Diomède (V, 5, 3). Mais ce terme est aussi utilisé pour des personnages de rang plus élevé tels que les Seigneurs, dans *Le Conte d'hiver*, qui sont appelés ainsi par Antigonus, seigneur lui aussi : « mes nobles compagnons » (« my noble fellows », II, 3, 143). Et enfin, le terme « fellow » peut également prendre une tournure dépréciative selon le contexte, notamment dans l'expression « saucy fellow » (traduite généralement par « impertinent » ou « insolent ») ou comme lorsque le Chambellan interpelle le Portier et son Assistant dans *Henry VIII* pour les sommer de mieux faire leur travail : « Vous avez fait du beau travail, marauds » (« Ye have made a fine hand, fellows », V, 4, 68). De manière générale, ce type de désignations anonymes et impersonnelles — c'est-à-dire qui ne caractérisent pas en elles-mêmes les personnages — peuvent être ancrées soit dans la sphère du dépréciatif, soit dans la sphère du mélioratif. Elles révèlent alors davantage l'intention ou l'état d'esprit de celui qui désigne, plutôt qu'elles ne donnent des informations sur le personnage désigné. Les termes « man » et « fellow » sont alors souvent accompagnés d'un adjectif qui montre soit un rapport tendu — comme le montre l'expression

Complètes III, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, Acte III, note n°21, p. 1589).

« saucy fellow », que l'on retrouve à deux reprises dans *Jules César* pour qualifier d'une part le Savetier (I, 1, 19-20), puis le Poète anonyme (IV, 2, 183) — soit un rapport amical entre les personnages — comme dans *Les Deux Nobles Cousins* où la Fille du Geôlier est qualifiée de « good woman » (III, 5, 77) et le Second Ami de « good man » (IV, 1, 24). Dans la sphère du mélioratif, on notera également que le terme « friend » est une désignation qui revient fréquemment. Par exemple, dans *Le Roi Lear*, le Messager qui vient annoncer à Albany la mort du duc de Cornouailles est appelé « mon ami » (« friend », IV, 2, 67) tandis que le Messager lui-même use de termes mélioratifs pour s'adresser à Albany, tels que « mon bon seigneur » (« my good lord », IV, 2, 63), ce qui montre un rapport de confiance entre les deux personnages, bien que l'écart social soit souligné. De même, ce sont les liens de confiance et de solidarité entre les personnages qui sont mis en évidence, lorsqu'Antoine appelle ses Gardes ses « bons amis » et ses « braves compagnons » (« good my fellows », « good friends », IV, 14, 136 ; 140). Le Premier Garde lui-même s'identifie, ainsi que ses compagnons, comme étant les « fidèles partisans » d'Antoine (« your true followers », IV, 14, 135), avant de le transporter jusqu'à Cléopâtre. Toutefois, les désignations mélioratives interviennent souvent lorsqu'un personnage tente d'amadouer son auditoire selon le principe de *captatio benevolentiae*, décrit par Cicéron dans son *De Oratore* : « rien n'est plus important pour l'orateur que de gagner la faveur de celui qui écoute »²⁶⁸. L'adresse, en premier lieu, est alors un point d'ancrage essentiel pour capter l'attention des auditeurs. Dans *Jules César*, les orateurs Brutus et Antoine, qui se succèdent à la tribune, utilisent tous deux des termes similaires dans leur discours — tels que « Romains, concitoyens, mes bien-aimés » (« Romans, countrymen, and lovers », Brutus, III, 2, 12), « Doux Romains » (« You gentle Romans », Antoine, III, 2, 72), ou encore « Amis, Romains, concitoyens » (« Friends, Romans, countrymen », Antoine, III, 2, 73) — pour donner de la consistance à leurs paroles, de la même façon que l'acteur, comme l'explique Philippe Torreton, adresse directement ses répliques aux spectateurs afin de leur donner du sens. De même, dans *Coriolan*, Ménénius, qui tente d'ouvrir le dialogue avec les Citoyens en colère dans la scène d'exposition, s'adresse d'abord à eux en des termes mélioratifs afin d'apaiser les tensions : « mes concitoyens », « mes bons amis », « mes honnêtes voisins » (« my countrymen », « my good friends », « mine honest neighbours », I, 1, 44 ; 51). Deux stratégies sont utilisées ici afin de capter l'auditoire : d'abord, Ménénius — comme Brutus et Antoine précédemment — se met à leur niveau en se considérant comme un citoyen de Rome au même titre qu'eux et en ne rappelant pas l'écart social qui existe entre un plébéien et un sénateur ;

²⁶⁸ Cicéron, *De l'orateur*, livre deuxième, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 78.

puis, il fait appel à leurs qualités morales à travers les adjectifs « bons » et « honnêtes ». Ces désignations n'ont alors pas une fonction caractéristique — puisqu'elles ne donnent que peu d'éléments sur les personnages adressés — mais réticulaire, étant donné qu'elles permettent de tisser des liens entre les personnages.

Adresses individuelle et universelle

Le terme « man » est également utilisé dans son sens le plus littéral, pour désigner quelqu'un appartenant à l'espèce humaine (et de genre masculin), comme dans *Tout est bien qui finit bien*. Hélène désigne le Gentilhomme en l'appelant « Cet homme » (« This man », V, 1, 7), parole probablement accompagnée d'un geste du doigt ou du moins d'un regard, avant de s'adresser à lui par le titre « monsieur » (« sir », V, 1, 8). Malgré l'utilisation d'un terme particulièrement générique, tel que « man », la volonté de singulariser l'individu est ici mise en évidence, notamment par l'utilisation de l'adjectif démonstratif « cet », placé devant le substantif, qui focalise les regards des spectateurs sur l'entrée en scène de ce nouveau personnage. De même, dans *Jules César*, le terme « man », associé au déterminant distributif « every » (« chaque homme », III, 3, 7), met en valeur l'individualisation des Plébéiens, qui s'appêtent pourtant à démembrer, dans un mouvement de foule, Cinna le Poète. L'ironie de cette scène est alors renforcée par cette désignation qui intervient alors que quatre Plébéiens ont chacun posé une question à Cinna, sur son nom, sa destination, sa résidence et sa situation familiale : « Répondez à chaque homme directement » (« Answer every man directly », III, 3, 7), ordonne le Deuxième Plébéien. Malgré cette volonté de se distinguer les uns des autres, par ce déterminant distributif ainsi que par des questions posées individuellement, c'est la confusion entre les individus et la dynamique de foule qui va prendre le dessus et mener au meurtre de Cinna, assimilé à un conspirateur qui porte le même nom. Cette scène d'identification fait écho à la scène d'exposition où Flavius et Murellus, deux tribuns partisans de Pompée, cherchent à disperser un attroupement de plébéiens fêtant la victoire de César en sommant chacun d'entre eux de s'identifier. Mais au lieu de ramener l'ordre, comme la désignation distributive pouvait le laisser penser, la scène bascule cette fois dans la cohue en raison du caractère lacunaire du nom propre, qui ne suffit pas à identifier l'homme nommé Cinna. Enfin, le terme « man » est également employé dans une volonté de rappeler à l'autre son humanité, par exemple pour en souligner les limites et faire appel à la compassion. Ainsi, nous avons observé que les deux Meurtriers dans *Macbeth* cachaient derrière leur apparence sanguinaire un désespoir profondément humain, qui les incitait à rappeler au héros éponyme

qu'ils sont avant tout des hommes : « Nous sommes des hommes, mon suzerain » (« We are men, my liege », III, 1, 90). Sur un ton plus léger, le Portier et son Assistant dans *Henry VIII*, rappellent à leur tour au Chambellan qu'ils ne sont que des hommes lorsqu'ils sont en charge de repousser une foule incontrôlable venue voir défiler le cortège royal à l'occasion du baptême de la princesse Élisabeth. Alors que le Chambellan leur fait des remontrances, le Portier insiste sur son humanité pour expliquer son incapacité à contrôler la foule :

N'en déplaise à Votre Honneur,
Nous ne sommes que des hommes et ce qu'on peut accomplir à nous deux
Sans être déchiquetés, on l'a fait :
Une armée est impuissante à les contrôler.

An't please your honour,
We are but men; and what so many may do,
Not being torn a-pieces, we have done:
An army cannot rule 'em.

(V, 4, 72-75)

Il ne s'agit alors plus de se singulariser à travers cette désignation, mais au contraire de s'inscrire dans le champ de l'humanité de manière générale, suggérant ainsi que la tâche qu'on lui demande d'accomplir est, quant à elle, surhumaine et par conséquent hors de sa portée. Se nommer reviendrait à revendiquer sa spécificité, là où le Portier veut rappeler sa normalité. Précisons tout de même que toutes ces désignations ne sont pas exclusivement utilisées pour les personnages anonymes, les titres et autres termes génériques étant également adressés aux nommés. En effet, nous avons remarqué que si les termes employés peuvent donner des informations sur le statut social d'un personnage, il s'agit davantage de tisser les liens relationnels entre eux, montrer un écart social ou au contraire renforcer les liens de fraternité au sein d'une communauté. Les personnages nommés sont donc souvent placés au même titre que les anonymes lorsque la particularité de chaque individu est volontairement effacée au profit du cadre social. Les personnages anonymes eux-mêmes ne voient pas toujours la spécificité de leur fonction sociale mise en évidence dans les dialogues. Toutefois, on notera que près de la moitié des personnages anonymes sont désignés de façon similaire dans les didascalies et dans les dialogues, à travers un terme qui, s'il reste générique, définit plus spécifiquement leur identité sociale.

4.3. Désignations sociales et dramatiques : identifier le rôle du personnage

Nous pouvons alors à présent nous intéresser, d'une part, aux personnages qui sont définis à travers une dénomination commune à tous les niveaux textuels, et d'autre part, chercher à comprendre pourquoi les termes s'écartent parfois des *speech headings*.

Désignation par la fonction sociale

Dans *La Comédie des erreurs*, le rôle du Geôlier — qui ne prononce pas plus de six mots — est identifié de façon similaire dans les *speech headings* et dans le dialogue : « Geôlier, prends-le sous ta garde » (« Gaoler, take him to thy custody. », le Duc, I, 1, 154). Ainsi l'identité de ce personnage anonyme est circonscrite autour de son métier, tous les éléments identificatoires indiquant qu'il est geôlier : d'abord, à travers la désignation dans les didascalies (« Gaoler » est indiqué à deux reprises, dans la didascalie fonctionnelle en début de scène et dans un *speech heading*) ; puis, l'acteur était probablement vêtu en accord avec sa fonction et muni d'un accessoire caractéristique tel que des chaînes ou des clefs accrochées à la ceinture, comme c'est le cas dans la mise en scène de James Cellan Jones pour la BBC²⁶⁹ ; ensuite, lorsque le Duc l'interpelle afin de le sommer d'exécuter sa fonction, l'adresse dans le dialogue (identique à la didascalie) concrétise ce rôle mineur et anonyme en attirant le regard du spectateur dans sa direction ; enfin, sa parole d'obéissance envers le Duc confirme son rôle de geôlier et indique son mouvement physique et son action sur la scène : « Je le prends, mon seigneur. » (« I will, my lord. », I, 1, 155). Dans la même pièce, l'Officier — en charge d'arrêter successivement Angelo puis Antipholus d'Éphèse à l'acte IV, scène 1 — est identifié en tant qu'« Officer », aussi bien dans les didascalies que dans les dialogues, à six reprises (IV, 1, 6 ; 61 ; 69 ; 73 ; 76 ; 108). Cependant, son rôle étant davantage impliqué dans la dramaturgie, les désignations se multiplient, notamment lorsque la confusion, causée par la gémellité des Antipholus et des Dromio, est à son comble. L'Officier, habituellement chargé de rétablir l'ordre, échoue malgré lui dans sa tâche, et devient alors un « diable » (« devil », IV, 2, 33) aux yeux de Dromio de Syracuse. La situation dramatique modifie les désignations qui qualifient

²⁶⁹ James Cellan Jones, *La Comédie des erreurs*, texte de William Shakespeare, BBC, 1983. Le rôle du Geôlier est joué par Bunny Reed. Voir « Annexe 2 », « Figure 5 - La Comédie des Erreurs – Mise en scène de James Cellan Jones - Le Geôlier et ses clefs », p. 748.

l'Officier, mais restent cependant liées à sa fonction. Dromio de Syracuse redouble d'ailleurs d'imagination pour caractériser le rôle de l'Officier :

Dromio de Syracuse : Maître, voici l'or que vous m'avez envoyé chercher. Quoi, avez-vous fait mettre des habits neufs à l'image du vieil Adam ?

Antipholus de Syracuse : Quel est cet or ? De quel Adam parles-tu ?

Dromio de Syracuse : Non pas cet Adam qui était le gardien du paradis, mais celui qui est gardien de prison ; celui qui s'habille de la peau du veau qu'on tua pour le fils prodigue ; celui qui marchait derrière vous, monsieur, comme un mauvais ange, et vous a enjoint de renoncer à votre liberté.

Antipholus de Syracuse : Je ne te saisis pas.

Dromio de Syracuse : Non ? Il s'agit bien pourtant d'un spécialiste de la saisie ; de celui qui déambulait revêtu d'une housse de cuir, comme une basse de viole ; le personnage, monsieur, qui, quand les gentilshommes sont échauffés de fatigue, les met au repos et à l'ombre ; celui, monsieur, qui prend pitié des hommes dépenaillés et les boucle dans des vêtements bien serrés ; celui qui se pique de réaliser plus d'exploits avec sa masse d'huissier qu'avec une pique mauresque.

Antipholus de Syracuse : Quoi, tu veux dire un recors ?

Dromio de Syracuse : Oui-da, monsieur, le sergent de la harde, celui qui dépouille de leurs hardes les mécréants qui n'honorent pas leurs créances ; qui met les gens en détention en leur disant : « Par Dieu, détendez-vous. »

Dromio of Syracuse : Master, here's the gold you sent me for. What, have you got the picture of old Adam new-apparell'd?

Antipholus of Syracuse : What gold is this? what Adam dost thou mean?

Dromio of Syracuse : Not that Adam that kept the Paradise but that Adam that keeps the prison; he that goes in the calf's skin that was killed for the prodigal; he that came behind you, sir, like an evil angel, and bid you forsake your liberty.

Antipholus of Syracuse : I understand thee not.

Dromio of Syracuse : No? why, 'tis a plain case: he that went, like a bass-viol, in a case of leather; the man, sir, that, when gentlemen are tired, gives them a sob, and rests them; he, sir, that takes pity on decayed men, and gives them suits of durance; he that sets up his rest to do more exploits with his mace than a morris-pike.

Antipholus of Syracuse : What, thou meanest an officer?

Dromio of Syracuse : Ay, sir, the sergeante of the band, he that brings any man to answer it that breaks his band; one that thinks a man always going to bed, and says, "God give you good rest."

(IV, 3, 12-31)

Dromio de Syracuse commence par attribuer à l'Officier un nom propre — celui d'Adam — pour identifier ce personnage anonyme auprès d'Antipholus de Syracuse. Cette comparaison pourrait être en lien avec le vêtement que les officiers portaient à l'ère élisabéthaine :

Les officiers de justice élisabéthains portaient des vêtements de cuir pour se protéger. On sait aussi que Shakespeare, dont le père exerça la profession de gantier, fait souvent allusion à ce matériau et aux usages qu'on en tire. Il lui est sans doute revenu à l'esprit le verset de

la Genèse (III, 21) où il est dit que Dieu confectionna des vêtements de peau pour Adam et pour sa femme²⁷⁰.

Le nom d'Adam serait alors, selon cette hypothèse, une façon de décrire le costume du personnage, ce qui permettrait ainsi d'identifier visuellement l'Officier. Toutefois, la référence permet également à Dromio de développer une sorte de comparaison ironique qui crée un contraste entre le paradis et l'enfer que représente la prison. Ainsi, c'est également l'action du personnage anonyme qui permet de l'identifier, et non pas seulement son vêtement. En effet, les désignations se multiplient afin de décrire le métier de l'Officier — à savoir arrêter et mettre en prison — action qui est associée au diable par Dromio, comme observé précédemment. Cependant, toutes ces désignations ne rendent pas l'identification plus évidente pour Antipholus de Syracuse, qui ne comprend pas de qui Dromio veut parler, étant donné que c'est Antipholus d'Éphèse qui s'est fait arrêter par l'Officier. Dromio rend, au contraire, la situation d'autant plus confuse en n'ayant pas recours à la désignation usuelle de l'Officier. Néanmoins, malgré la confusion générale, cette scène montre que les désignations de l'Officier s'inscrivent toujours autour de deux axes principaux : le costume et le rôle. Dès sa première apparition, l'Officier peut être identifié à son action par le biais de sa parole : « Je vous arrête » (« I do arrest you », IV, 1, 79). Son anonymat prend d'ailleurs tout son sens lorsque qu'il précise qu'il n'agit pas en son nom propre mais au nom du duc d'Éphèse : « je vous ordonne au nom du duc de m'obéir. » (« I [...] charge you in the duke's name to obey me. », IV, 1, 70). Si le personnage est anonyme, son action en revanche est associée à un nom, celui du duc Solinus, et elle devient alors le principal vecteur d'identification. Malgré l'imbroglio créé par la gémellité, l'Officier continue d'être identifié à travers son action, même si elle prend des inflexions négatives aux yeux des autres personnages, qui vont, soit l'associer au diable comme Dromio, ou réduire sa fonction à celle de « geôlier », comme Antipholus d'Éphèse et Adriana (« gaoler », IV, 4, 105 ; 138).

Les termes employés dans les dialogues ne sont pas toujours identiques à ceux des *speech headings*. Comme pour l'Officier, des périphrases ou des synonymes sont souvent utilisés afin de décrire la fonction sociale, mais ils ne modifient pas l'identification du personnage anonyme. Il s'agit parfois simplement d'insister sur le rôle des personnages anonymes, comme pour les Tribuns dans *Titus Andronicus*. Ils sont désignés de façon identique

²⁷⁰ Henri Suhamy, « *La Comédie des erreurs*, Notes », in William Shakespeare, *Comédies I, Œuvres Complètes V*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2013, Acte IV, note n°7, p. 1257.

dans les didascalies et dans les dialogues, mais les mots prononcés sur la scène apportent une précision : ils sont « tribuns du peuple » (« people's tribunes », I, 1, 220). Shakespeare rappelle ainsi la fonction sociale des Tribuns en insistant sur leur rôle de liaison entre le peuple et le pouvoir. Par ailleurs, les personnages de Messagers sont désignés différemment selon qu'on insiste sur leur fonction, le contenu de leur parole, leur condition sociale, ou encore sur l'émetteur de la parole qu'ils transmettent. Par exemple, le Messenger dans *Le Roi Jean* est désigné par sa fonction dans les didascalies et dans les dialogues — « un messenger » (« some messenger » IV, 2, 179) —, tandis que le Second Messenger dans *Othello* (I, 3, 24) et le Messenger dans *Antoine et Cléopâtre* (I, 4, 33) sont tous les deux identifiés à travers leur parole dans les dialogues — « Voici d'autres nouvelles » (« Here is more news »). Les termes peuvent varier, comme pour l'Estafette (« Post ») dans *3 Henry VI*, tantôt désigné de façon similaire aux *speech headings* — « some post » [traduit cependant par « quelque message » (III, 3, 162), ce qui indiquerait que c'est le message plutôt que le Messenger qui est identifié ici], tantôt désigné à travers son rôle social et dramatique ainsi que sa provenance — « le messenger d'Angleterre » (« England's messenger », III, 3, 222). Par ailleurs, si le Messenger dans *Coriolan* est d'abord adressé sous forme interrogative, au sujet de la parole qu'il vient délivrer — « Tes nouvelles ? » (« Thy news? », I, 6, 9) —, Cominius insiste ensuite sur sa basse condition sociale, n'étant pas satisfait par la nouvelle erronée du Messenger — « cet esclave » (« that slave », I, 6, 39). L'identification du Messenger ne s'écarte alors pas véritablement de son statut social — si l'on considère la relation de domination qui existe entre les deux personnages — mais elle prend une forme décalée et extrêmement dépréciative en raison de l'erreur commise. Comme le souligne Linda Anderson, le véritable statut des personnages est rendu confus par ce type d'appellations :

Even greater confusion—though apparently intentional—occurs when upper-class characters mingle not only servants with slaves or “bond-servants”, but servants or slaves with commoners or “peasants”, as if all persons below them in social rank were merely a single class with a duty to serve them²⁷¹.

Il est alors peu probable que le Messenger soit véritablement un esclave, mais le rapport hiérarchique est conservé dans ce type d'adresse dépréciative. À l'inverse, l'accent peut être mis sur les raisons pour lesquelles le Messenger est effectivement habilité à délivrer sa parole. Quand le Messenger apprend aux fils du Duc d'York que leur père est mort dans *3 Henry VI*, il se présente d'abord comme étant « un homme qui a été le témoin affligé » de cet événement

²⁷¹ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 58.

(« one that was a woeful looker-on », II, 1, 45). Les termes employés ici pour identifier le Messenger sont toujours en accord avec sa fonction, telle qu'elle apparaît dans les *speech headings*, mais ils donnent une crédibilité supplémentaire à sa parole annonciatrice, étant donné qu'il a assisté et donc vu l'événement qu'il s'apprête à raconter. Il n'est alors pas un simple intermédiaire entre un émetteur et un destinataire, mais il rapporte une action qui s'est déroulée sous ses yeux et il a donc valeur de témoin. L'identification permet dans ce cas de situer le personnage anonyme avant qu'il n'apporte la nouvelle, comme lorsque les Messagers ou Serviteurs sont définis par leur provenance ou par le nom de la personne qui les envoie. Par exemple, dans *Mesure pour mesure*, le Messenger qui apporte une lettre de la part d'Angelo est immédiatement identifié par le Prévôt comme étant « un homme de Sa Seigneurie » (« his lordship's man », IV, 2, 95), ce qui permet certes de définir le statut social du personnage anonyme, mais qui donne essentiellement une information sur la provenance du message. De même, c'est à nouveau la provenance du message qui est mise en valeur lorsque Warwick désigne les Messagers dans *3 Henry VI* : « le courrier qui nous vient du vaillant Oxford » (« the post that came from valiant Oxford », V, 1, 1) puis « le courrier qui vient de la part de Montagu » (« the post that came from Montague », V, 1, 5). En revanche, le Messenger est parfois caractérisé après, et par conséquent, en fonction de son annonce. Dans *Richard III*, deux Messagers se succèdent pour annoncer que les troupes ennemies se renforcent. À l'arrivée du Troisième Messenger, Richard les identifie tous à des « hiboux de malheur » (« owls », IV, 4, 506), avant même d'avoir écouté l'annonce en entier, et frappe finalement — et ironiquement — le seul Messenger venu lui apporter une bonne nouvelle, celle de la dispersion de l'armée du duc de Buckingham. Le terme employé ici pour identifier les Messagers anonymes est toutefois toujours en accord avec leur fonction, étant donné que le hibou était considéré comme une sorte de messenger qui annonçait une mort prochaine. L'identité formelle du Messenger se construit alors toujours autour de sa fonction sociale et dramatique, bien que les termes utilisés puissent être très variés.

Les écarts entre les termes employés dans les didascalies et ceux employés dans les dialogues interviennent également pour d'autres types de fonctions, sans que leur identité formelle s'éloigne de leur statut social. Par exemple, certains Serviteurs étaient identifiés dans les *speech headings* par le nom propre de leur maître, notamment dans *Timon d'Athènes*²⁷². Il est plus fréquent cependant que les Serviteurs soient identifiés à travers leur fonction dans les

²⁷² Voir « 1.2. Les catégories de désignations : convention et intention », p. 59.

speech headings et qu'ils soient désignés dans les dialogues à travers le nom de leur maître. Par exemple, dans *Troilus et Cressida*, Pandare s'adresse d'abord au Valet de façon amicale, en l'appelant « L'ami » (« Friend », III, 1, 1), puis, il l'interroge sur le nom de son maître : « n'êtes-vous pas de la suite du jeune seigneur Pâris ? » (« do you not follow the young Lord Paris? », III, 1, 1-2). Si cette question est l'occasion pour le Serviteur de s'adonner à des jeux de mots qui révèle son rôle dramatique proche de celui du *Clown* — « Si fait, monsieur, quand il marche devant » (« Ay, sir, when he goes before me », III, 1, 3) —, elle montre également que l'identité formelle des serviteurs se forge à travers leur relation de dépendance à leur maître, ce qui est souligné par la rectification de Pandare, notamment à travers le terme anglais « depend » : « Je veux dire : vous êtes à son service ? » (« You depend upon him, I mean? », III, 1, 4). Par ailleurs, d'après Linda Anderson, l'adresse amicale de départ (« friend ») devient plus générique ensuite en raison de l'entêtement du Serviteur à considérer Hélène comme étant plus belle que Cressida :

Pandarus, attempting to get information from Paris's servant, addresses the man as "friend" five times in fewer than thirty lines, although the servant's refusal to esteem Cressida above Helen — and perhaps his mockery of Pandarus — finally leads Pandarus to address him as "fellow"²⁷³.

Les adresses au Serviteur dépendent donc, d'une part, du nom de son maître, et d'autre part, de son comportement, mais le Serviteur ne se laisse pas pour autant dicter sa pensée et affirme ainsi sa propre individualité. En revanche, dans *Le Marchand de Venise*, le Serviteur présente tout de suite sa parole comme provenant de son maître : « mon maître Antonio est chez lui et désire vous parler à tous deux » (« my master Antonio is at his house and desires to speak with you both », III, 1, 67-68). Le Serviteur ne s'identifie alors pas personnellement mais privilégie l'identification de l'émetteur de la parole, ainsi que le lien social qui les unit et qui lui donne la légitimité de parler en son nom, car Antonio est son maître. Il n'utilise d'ailleurs pas la première personne du singulier pour s'exprimer, sa subjectivité étant entièrement effacée au profit de la parole de son maître.

Variation des désignations selon le rôle

Il faut également rappeler que les *speech headings* de certains personnages varient selon leur rôle dramatique, notamment les Piqueurs et le Serviteur dans *Le Dressage de la rebelle*,

²⁷³ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 40.

ainsi que l'Interprète dans *Tout est bien qui finit bien*²⁷⁴. Dans ces deux cas, nous constatons que les désignations dans les dialogues varient parallèlement aux *speech headings*, indiquant que les personnages sont perçus selon le rôle qu'ils jouent dans toute la matière textuelle. Dans *Le Dressage de la rebelle*, le Premier Piqueur est d'abord apostrophé de façon identique aux *speech headings* par le Seigneur — « Piqueur » (« Huntsman », Induction, 1, 13) — puis le Second Serviteur (qui était précédemment le Second Piqueur dans l'Induction 1) se présente lui-même auprès de Sly, ainsi que les deux autres Serviteurs, comme étant de ses « gens » (« your servants », Induction, 2, 27) et le Seigneur réitère cette désignation des trois Serviteurs auprès de Sly — « tes gens » (« thy servants », Induction, 2, 33). Dans le cas de *Tout est bien qui finit bien*, la désignation dans les dialogues est immédiatement différente de celle des *speech headings*, étant donné que le personnage anonyme s'auto-désigne pour jouer un rôle qui ne correspond pas à son identité sociale. En effet, le Second Seigneur Dumaine sollicite les Soldats pour que l'un d'entre eux se désigne volontaire pour jouer le rôle de l'Interprète, et c'est alors que le Premier Soldat répond présent : « Cher capitaine, laissez-moi faire l'interprète » (« Good captain, let me be th'interpreter », IV, 1, 7). C'est ainsi que sa désignation devient de façon systématique « l'Interprète », aussi bien dans les dialogues que dans les *speech headings*, à une exception près. Lorsque Bertram interroge le Second Seigneur Dumaine au sujet de l'interrogatoire de Paroles, il lui demande : « Mais aurons-nous ce dialogue entre le pitre et le soldat ? » (« But shall we have this dialogue between the fool and the soldier? », IV, 3, 90-91). Bertram revient à l'identification première du Soldat, le rôle que l'acteur joue dans la pièce de Shakespeare, à savoir celui d'un Soldat qui se fait passer pour un Interprète. De même, il identifie parallèlement Paroles — sans citer son nom propre — au rôle qu'il joue dans la pièce de Shakespeare (« the fool »), dans ce qui ressemble à un élan métaleptique. Toutefois, Shakespeare privilégie tout au long des deux scènes où l'Interprète apparaît, une désignation qui met en valeur le rôle dramatique joué par le personnage aussi bien dans les dialogues que dans les didascalies.

Désignation réticulaire

L'identification des personnages anonymes est fondamentalement ancrée dans la structure dramatique de la pièce. Les désignations varient donc souvent en fonction de l'élément

²⁷⁴ Pour l'exemple du *Dressage de la rebelle*, voir « 1.1. Les *speech headings* : variations et variété », p. 47 ; et pour l'exemple de *Tout est bien qui finit bien*, voir « 1.2. Les catégories de désignations : convention et intention », p. 60.

dramaturgique que Shakespeare souhaite mettre en évidence : le réseau interpersonnages, l'action dramatique, la parole, ou la fonction sociale ou dramatique des personnages. Tout d'abord, nous avons relevé à plusieurs reprises que les termes employés pour définir leur statut social mettaient parfois l'accent sur la relation que les personnages entretiennent entre eux. Par exemple, le Vieil Homme, dans *Le Roi Lear*, ne se présente pas auprès de Gloucester en tant que « Vieil Homme », ce *speech heading* n'indiquant que l'âge et le genre du personnage sans permettre de le situer dans le réseau interpersonnages : « Je suis votre fermier, et le fermier de votre père, / Depuis quatre-vingts ans » (« I have been your tenant, and your father's tenant, / These fourscore years », IV, 1, 13-14). Il s'identifie alors à travers son métier de fermier, mais l'élément que Shakespeare souligne d'abord ici, est sa relation à Gloucester, qui s'inscrit sur plusieurs générations. Le Vieil Homme — dans ce contexte où le duc a perdu la vue et tous ses repères — cherche à le rassurer en lui rappelant sa fidélité, d'abord envers son père, puis envers lui. De même, dans *Comme il vous plaira*, les Seigneurs sont désignés de façon à mettre en valeur leur loyauté envers le Duc Aîné : ils sont ses « compagnons » et « frères d'exil » (« my co-mates and brothers in exile », II, 1, 1 ; « the duke's followers », V, 2, 14-15). Ces termes identifient leur fonction sociale, en tant que membres de la suite du Duc Aîné, mais ils insistent davantage sur les liens de complicité qui unissent ce réseau de personnages anonymes dans un contexte dramatique d'exil. À l'inverse, dans *3 Henry VI*, c'est la rupture entre le roi Henry VI et ses sujets qui est mise en valeur à travers les désignations des Gardes-chasse. Ils se présentent eux-mêmes comme les « sujets » du roi (« his subjects », III, 1, 70), inscrivant ainsi leurs identités dans l'organisation hiérarchique de la société. Toutefois, ils affirment être les sujets du roi Édouard, qui a récemment pris le pouvoir et déposé le roi Henry VI. Le terme « sujets », employé pour désigner les Gardes-chasse, est alors devenu insuffisant pour identifier le réseau interpersonnages, en raison de l'alternance entre les deux rois qui a cours tout au long de la pièce et qui crée la confusion. Les Gardes-chasse, sans changer d'identité sociale, ne se définissent pourtant plus dans le même système hiérarchique et remettent en cause le lien qui les unissait précédemment à Henry VI : « Mais si tu es roi, où est ta couronne ? » (« But if thou be a king, where is thy crown? », III, 1, 61). Henry VI, dont l'identité est niée, évoque le serment qu'ils ont prêté auprès de lui avant l'avènement du roi Édouard, et soutient qu'étant toujours en vie, il reste le roi légitime, mais en vain, les Gardes-chasse réaffirment jusqu'au bout leur loyauté envers Édouard : « Nous sommes les loyaux sujets du roi, le roi Edouard » (« We are true subjects to the king, King Edward », III, 1, 93). Henry rappelle pourtant qu'ils sont en bas de l'échelle sociale et les appellent des « hommes simples », « des hommes du commun » (« simple men » ; « common men », III, 1, 82), insistant ainsi sur leur absence d'individualité,

qui les conduit à troquer un serment pour un autre au gré des jeux de pouvoir. Mais, n'étant plus le roi, le rapport de force s'est inversé entre lui et les Gardes-chasse, et pour souligner encore davantage l'absurdité de la situation, Henry finit par avouer qu'ils deviennent les rois et lui le sujet : « le roi se laissera commander, / Et vous, soyez les rois, commandez et j'obéirai » (« the king shall be commanded, / And be you kings, command and I'll obey », III, 1, 91-92).

Désignation dramatique

La situation dramatique influe alors également sur la façon dont les personnages anonymes vont s'identifier ou être désignés dans les dialogues. Ainsi, dans *Le Roi Lear*, le Gentilhomme ne se présente pas par le biais de son identité sociale lorsqu'il est interrogé par Kent, mais rappelle le contexte chaotique dans lequel il se situe :

Kent : Qui est là à part le mauvais temps ?
Le Gentilhomme : Un homme dont l'esprit est comme le temps, très tourmenté.

Kent : Who's there, besides foul weather?
Gentleman : One minded like the weather, most unquietly. (III, 1, 1-2)

Cette identification — qui est l'occasion pour Shakespeare de travailler une poétique du chaos, qui met en scène une tempête à la fois météorologique et psychologique — montre, par ailleurs, que le personnage anonyme est conçu dans son rapport à l'action dramatique, au-delà de sa structure individuelle. Ainsi, le Fils et le Père, dans *3 Henry VI*, ne sont plus seulement, et respectivement, parricide et infanticide, mais deviennent des « Hommes au cœur désolé, accablés par la peine » (« Sad-hearted men, much overgone with care », II, 5, 123) aux yeux du roi Henry. L'état émotionnel dans lequel l'action dramatique plonge les personnages se retrouve alors constitutif de leur identité. Par ailleurs, lorsqu'un personnage anonyme accomplit une action sur la scène, son identité se retrouve régulièrement assimilée à cette action, comme celle des trois Romains dans *Coriolan* qui pillent les cadavres : « Voyez-moi ces pillards » (« See here these movers », I, 5, 4). De même, l'action accomplie par le Fils du Canonier dans *1 Henry VI* transforme la façon dont il est désigné dans les dialogues. Alors que son père s'adressait à lui en l'appelant « sirrah », Talbot, qui se trouve à l'autre extrémité du canon, maudit la « main fatale » (« accursed fatal hand », I, 4, 75) qui a blessé grièvement Salisbury et Gargrave. Les adresses et les désignations sont alors l'occasion pour Shakespeare de faire ressortir la multiplicité des points de vue et de les faire interagir afin de créer le réseau intrapersonnage. Nous avons constaté, à ce sujet, que les Seigneurs et le Duc Aîné, dans *Comme il vous plaira*, sont présentés comme une communauté civilisée, qui recrée la société

hiérarchique urbaine dans l'espace sauvage de la forêt. Toutefois, ils se sont installés dans un espace qui ne leur appartient pas, et Jaques, le mélancolique, souligne alors que du point de vue des êtres vivants dans la forêt, ils deviennent eux-mêmes des usurpateurs, tout comme le Duc Frédéric a usurpé le trône du Duc Aîné :

[nous] Ne sommes que des usurpateurs, des tyrans, et pire encore,
De terrifier les animaux et de les massacrer
Dans les lieux mêmes que la nature leur assigne.

[we] Are mere usurpers, tyrants and what's worse,
To fright the animals and to kill them up
In their assign'd and native dwelling-place.

(II, 1, 61-63)

Ces propos de Jaques — rapportés par le Premier Seigneur — permettent à Shakespeare de présenter les personnages à travers un réseau complexe de points de vue, en créant à la fois un effet de miroir entre les deux formes d'usurpation, celle du duché et celle de la forêt, et un effet de contraste entre le monde civilisé et l'espace sauvage.

Si l'action dramatique influe sur la façon dont les personnages sont désignés dans les dialogues, il semble alors cohérent que Shakespeare privilégie souvent une identification des personnages anonymes à leur rôle dramatique. Par exemple, le Premier Gentilhomme, dans *2 Henry VI*, est désigné par le Lieutenant en tant que « prisonnier » (« this prisoner », IV, 1, 12), lorsqu'il le remet entre les mains du Maître d'équipage, et il négocie alors sa liberté en échange d'une rançon, de même que le Second Gentilhomme qui doit lui négocier avec le Second du Maître. Le statut social des Gentilshommes est cependant rappelé par le Lieutenant au cours des négociations, en raison de la valeur ajoutée qu'il représente financièrement : « Quoi, vous trouvez que payer deux mille couronnes, c'est beaucoup, / Vous, des hommes qui vous donnez le nom et l'allure de gentilshommes ? » (« What, think you much to pay two thousand crowns, / And bear the name and port of gentlemen? », IV, 1, 18-19). Néanmoins, c'est bien leur rôle dramatique, en tant que prisonniers, qui est mis en évidence dans le dialogue, le statut social n'étant mentionné que pour faire augmenter leur valeur marchande. De même, le Garçon d'Auberge, dans *1 Henry IV*, est considéré à la fois en tant que fonction sociale et dramatique dans son identification verbale :

Gadshill : Hé ho ! garçon !

Entre le Garçon d'Auberge.

Le Garçon d'Auberge : « Toujours prêt, dit le coupe-bourse ! »

Gadshill : Autant dire : « Toujours prêt, dit le garçon d'auberge ! » car il n'y a pas plus de différence entre un coupe-bourse et toi qu'entre préparer un coup et l'exécuter : toi, tu tires les plans.

Gadshill : What ho! Chamberlain!

Enter Chamberlain.

Chamberlain : “At hand, quoth pickpurse!”

Gadshill : That’s even as fair as “At hand, quoth the chamberlain!”, for thou variest no more from picking of purses than giving direction doth from labouring: thou layest the plot how.

(II, 1, 45-50)

Gadshill s’adresse d’abord au Garçon d’Auberge en utilisant le même terme que dans les *speech headings*, mais il lui attribue rapidement une autre fonction qui correspond davantage à son rôle dramatique. En effet, le Garçon d’Auberge est chargé de repérer les riches clients qui viennent se reposer à l’auberge pour les voler. Ainsi, il est nécessaire de préciser le métier du Garçon d’Auberge, puisque c’est par ce biais qu’il peut voler, mais son rôle dramatique est avant tout celui de « coupe-bourse ». Pour Gadshill, les termes deviennent même des synonymes, au point que le personnage ne soit plus perçu qu’à travers ce point de vue. Le dialogue semble ici (re)définir l’identité formelle du personnage, sans changer toutefois sa structure initiale. Gadshill a même tendance à redéfinir toute identité par le prisme du vol, y compris celle de Saint Nicolas, censé aider les voleurs à se repentir et non pas à poursuivre leurs activités criminelles, comme il semble l’insinuer. En effet, il rebaptise les voleurs « les clercs de Saint Nicolas » (« Saint Nicholas’ clerks », II, 1, 59), comme le constate Gisèle Venet dans une note : « Nom donné par dérision aux voleurs de grand chemin, peut-être parce que ce saint était leur protecteur — les aidant à se repentir et non à voler »²⁷⁵. Par ailleurs, nous avons également constaté que le *speech heading* « Le Messenger » était une indication sur le rôle dramatique, plutôt que sur le statut social, et que tous les personnages pouvaient potentiellement jouer le rôle de messenger, que ce terme soit attribué ou non dans les didascalies. Par conséquent, bien que certains anonymes ne soient pas identifiés comme étant des messagers dans les *speech headings*, c’est ainsi qu’ils sont désignés dans les dialogues. Dans *Othello*, des Officiers viennent chercher Othello pour le conduire auprès du Duc, qui tient un conseil d’urgence. Othello les désigne immédiatement comme étant « les messagers » du Duc (« messengers », I, 2, 82). De même, lorsque le Matelot s’identifie auprès du Duc lors de son entrée en scène, il se présente en tant que « messenger des galères » (« A messenger from the galley », I, 3, 13). Le Matelot met d’abord en valeur son rôle dramatique de messenger, puis précise d’où provient le message, les galères. Notons toutefois que la didascalie fonctionnelle, qui annonce son entrée en scène, indiquait également son rôle de Messenger, contrairement aux *speech headings* qui

²⁷⁵ Gisèle Venet, « L’Histoire d’Henry IV, Notes », in William Shakespeare, *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, Acte II, note n°4, p. 1534.

privilégient la fonction de Matelot, qui n'est pas seulement une indication sur le métier du personnage, mais également sur la provenance du message.

Désignation par le statut social ou le métier

À l'inverse, certains personnages anonymes sont désignés dans les *speech headings* à travers leur rôle dramatique et présentés dans les dialogues à travers leur statut social ou leur métier. Nous avons par exemple souligné l'écart entre le *speech heading* de l'Ambassadeur d'Antoine et sa désignation dans le dialogue. Le terme « Ambassadeur » correspond à son rôle dramatique — un rôle de messenger — mais sa véritable fonction sociale est d'être « précepteur » (*Antoine et Cléopâtre*, III, 12, 2)²⁷⁶. Cet écart montre, comme l'explique Dolabella, le déclin d'Antoine, qui avait autrefois des rois pour ambassadeurs. Nous avons également constaté que le terme « Clown » appartenait au vocabulaire employé par les professionnels du théâtre et qu'il n'était que rarement utilisé dans les dialogues dans son sens archaïque, à savoir en tant que catégorie sociale opposée à la classe des gentilshommes²⁷⁷. Ainsi, les rôles de *Clown* ne sont jamais désignés par ce terme dans les dialogues. Il arrive qu'on s'adresse à eux par un terme correspondant à leur statut social, tel que « sirrah » — comme c'est le cas pour les *Clowns* de *Titus Andronicus* (IV, 3, 78), *Hamlet* (V, 1, 107) et *Othello* (III, 4, 1) — ou encore « fellow » — *Titus Andronicus* (« mon brave », IV, 4, 39), *Hamlet* (« ce gaillard », V, 1, 59), *Antoine et Cléopâtre* (« un homme », V, 2, 232) et *Le Conte d'hiver* (« des gens simples », IV, 4, 712). Ils sont parfois désignés par des termes dépréciatifs, voire injurieux — tels que « villain » (« maraud », *Titus Andronicus*, IV, 3 86), « knave » (« crapule », *Hamlet*, V, 1, 69), ou encore « rascals » (« fripouilles », *Le Conte d'hiver*, IV, 4, 780) — ou par des termes amicaux — tels que « my honest friend » (« mon bon ami », *Othello*, III, 1, 21) ou « good boy » (« mon bon fils », *Le Conte d'hiver*, III, 3, 119). Cependant, c'est souvent à travers leur métier qu'ils sont identifiés : le *Clown* d'*Hamlet* est « piocheur » ou « fossoyeur » (« goodman delver », « a sexton », « grave-maker », V, 1, 12 ; 80 ; 128) ; tandis que les *Clowns* de *Titus Andronicus*, d'*Antoine et Cléopâtre* et du *Conte d'hiver* sont des paysans. Dans *Antoine et Cléopâtre*, le *Clown* est appelé « un homme de la campagne » ou « un simple rustre » (« a rural fellow », « a simple countryman », V, 2, 232 ; 336) et dans *Le Conte d'hiver*, il est le « fils du berger » (« the shepherd's son », IV, 4, 802). En revanche, c'est par le biais du costume et des accessoires que le *Clown* de *Titus Andronicus* peut être identifié en tant que paysan, le

²⁷⁶ Voir « 1.3. Désignations sociales et dramatiques : le *Clown*, le Messenger et le Serviteur », p. 70.

²⁷⁷ Voir « 1.3. Désignations sociales et dramatiques : le *Clown*, le Messenger et le Serviteur », p. 63.

dialogue favorisant des désignations plus générales, qui relèvent toutefois d'un statut social de basse condition. Le *Clown* du *Conte d'hiver* est également désigné à travers ses relations familiales, étant donné que son rôle est beaucoup plus impliqué dans l'intrigue principale : il est le « fils du berger » et le « frère » du fils du roi et de Perdita (« brother », V, 2, 131). Il a également la particularité de changer de statut social à la fin de la pièce, en raison de son lien avec Perdita, et s'autoproclame alors, de façon involontairement comique, un « gentilhomme de naissance » (« a gentleman born », V, 2, 125). Il est par ailleurs le seul *Clown* dont la désignation dans les *speech headings* correspond uniquement au sens archaïque du terme, selon David Wiles, qui ne lui attribue donc pas le rôle de l'« acteur-clown »²⁷⁸. Cette hypothèse se confirme si l'on considère le fait qu'il soit le seul *Clown* anonyme à être désigné ainsi à la fois dans les didascalies et dans les dialogues : « My clown » (« Mon rustre », IV, 4, 599), terme qui correspond donc au statut social du personnage et non pas au rôle dramatique de l'« acteur-clown ». Si les *Clowns* sont parfois désignés à travers leur rôle dramatique, il s'agit d'un rôle ponctuel que les autres personnages vont leur attribuer momentanément et qui ne correspond pas spécifiquement à celui de l'« acteur-clown ». Par exemple, le *Clown* de *Titus Andronicus* joue le rôle du messager pour Titus et il est donc désigné par les termes « la poste » (« the post », IV, 3, 77) ou « le porteur » (« the carrier », IV, 3, 86). Le *Clown*, dans *Antoine et Cléopâtre*, qui apporte le serpent avec lequel l'héroïne doit se suicider, est appelé un « bien humble instrument » (« poor an instrument, V, 2, 235), ce qui définit son rôle d'instrument de l'action dramatique. Le *Clown* du *Conte d'hiver*, quant à lui, joue le rôle du dindon de la farce qui se fait voler par Autolycus, et qui l'appelle alors un « pigeon » (« a prize », IV, 3, 30). À l'inverse, le terme « fool », qui n'est pas spécifiquement ancré dans le vocabulaire des praticiens du théâtre, est systématiquement utilisé pour désigner les rôles de Fou, aussi bien dans les didascalies que dans les dialogues. En effet, ce terme de « fool » indique aussi bien le rôle dramatique que la fonction sociale du personnage dans *Le Roi Lear* (I, 4, 40) et dans *Timon d'Athènes* (II, 2, 49).

Désignation mensongère

Lorsque les désignations dans les dialogues et dans les didascalies ne correspondent pas, il ne s'agit pas toujours d'une volonté de la part du dramaturge de mettre l'accent sur un certain aspect du personnage anonyme. En effet, les désignations dans les dialogues — contrairement

²⁷⁸ Voir « 1.3. Désignations sociales et dramatiques : le *Clown*, le Messager et le Serviteur », p. 66.

à celles des *speech headings* — peuvent être fausses, voire volontairement mensongères. Nous avons par exemple noté que le titre « mon seigneur » attribué par Portia au Messager était de l'ordre de l'humour et ne correspondait pas véritablement à son statut social. D'autres personnages anonymes sont désignés de façon erronée pour des raisons qui varient selon le contexte dramatique. Par exemple, Macbeth accuse un messager d'être un « Menteur » (« Liar », V, 5, 34) lorsqu'il lui annonce que la forêt de Birnam s'avance. Or, le Messager ne ment pas et cette adresse révèle, comme pour Portia précédemment, le tempérament tyrannique du héros plutôt qu'elle ne caractérise le personnage anonyme. Le même problème se pose dans *Le Conte d'hiver*, lorsque Léontès accuse tous les Seigneurs et Serviteurs de sa cour d'être des « Traîtres » (« Traitors », II, 3, 73), car ils refusent de jeter Paulina et l'enfant dehors. Ces adresses calomnieuses sont le reflet du tempérament jaloux et tyrannique de Léontès et ne caractérisent en rien ces personnages anonymes. Dans *Timon d'Athènes*, la caractéristique d'honnêteté régulièrement attribuée au Peintre et au Poète est également trompeuse, ces personnages étant des pique-assiettes principalement intéressés par l'argent de Timon. Pourtant, le héros les désigne ironiquement comme étant « des hommes honnêtes » à six reprises (« honest men », V, 1, 54 ; 69 ; 71 ; 74 ; 75 ; 78), puis insiste, ils sont tous deux ses « amis d'une si honnête nature » (« my honest-natur'd friends », V, 1, 84). Ces appellations, volontairement mensongères, perdent de leur valeur à force de répétitions, Timon usant du même procédé rhétorique qu'Antoine lorsqu'il répète au peuple, suite à l'assassinat de Jules César, que les conspirateurs sont des « hommes honorables », comme le précise la note d'édition : « L'effet est le même qu'avec la répétition de l'adjectif "honorabile" dans le discours d'Antoine (voir *Jules César*, III, 2, 82 et suiv.) »²⁷⁹. Timon finit alors par les renvoyer en les insultant — « Dehors, sales chiens ! » (« Out, rascal dogs! », V, 1, 113) — adresse qui, bien qu'excessive, correspond davantage aux actions de ces personnages anonymes. Dans *Les Deux Nobles Cousins*, c'est la folie de la Fille du Geôlier qui la conduit à attribuer des fonctions ou des noms erronés aux personnages qui croisent son chemin. Son père, le Geôlier, endosse le rôle de « capitaine » (« master of a ship », IV, 1, 142), le Premier Ami se fait passer pour « le pilote » (« the pilot », IV, 1, 151) et le Médecin devient le « cousin Arcite » (« cousin Arcite », V, 2, 90). Toutefois, toutes les fausses désignations ne sont pas de son fait, étant donné que c'est le Médecin qui incite le Prétendant à se faire passer pour Palamon afin de la guérir. Au demeurant, nous avons déjà étudié tous les cas de personnages se travestissant afin d'usurper une identité. Le vêtement usurpé s'accompagne alors toujours d'un nom ou d'une fonction

²⁷⁹ Richard Marienstras, « *Timon d'Athènes*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte V, note n°6, p. 1487.

usurpés : le Prétendant devient Palamon, le Maître d'école devient Vincentio dans *Le Dressage de la rebelle* (IV, 2), et les Soldats deviennent des paysans dans *I Henry VI* (III, 2). Le rôle joué par le personnage usurpateur est alors mis en valeur dans les dialogues à travers les désignations.

4.4. L'adresse injurieuse : identification et déformation

Une dernière catégorie de désignations, qui recouvre des formes très variées, mérite également notre attention. En effet, l'injure est une forme d'adresse que nous avons déjà évoquée et qui met plus spécifiquement en valeur la matérialité de la langue théâtrale. Il existe deux grandes catégories d'injures, comme le rappelle Nathalie Vienne-Guerrin :

In a very stimulating book on insults, entitled *L'Effet Injure. De la Pragmatique à la psychanalyse*, Évelyne Larguèche offers a very useful terminology. She makes a distinction between what she calls "l'injure non spécifique" (non specific insult, that is to say words of abuse that are not related to any characteristic, or to any feature of the person who is abused) and "l'injure spécifique" (specific insult, i.e. an insult that translates, reflects or is based on a characteristic of the abused person)²⁸⁰.

Dans le cadre de notre étude sur l'identification des personnages anonymes, c'est bien entendu la deuxième catégorie d'injures qui nous intéressera prioritairement. En effet, « l'injure spécifique » repose sur les caractéristiques d'une personne, et contribue ainsi, dans le cadre théâtral, à forger l'identité formelle des personnages injuriés. Plusieurs catégories d'injures spécifiques peuvent être distinguées dans l'œuvre de Shakespeare : les injures corporelles reposent sur les caractéristiques physiques ; les injures morales mettent en évidence des caractéristiques psychiques ; et les injures sociales s'appuient sur la fonction ou le statut social d'un personnage.

L'injure sociale

Tout d'abord, l'injure s'inscrit souvent dans l'identification sociale des personnages anonymes et ne s'écarte donc pas complètement des désignations telles qu'elles apparaissent dans les *speech headings*. Par exemple, dans *Les Deux Nobles Cousins*, les Villageois sont traités par le Maître d'école de « Têtes de laine écrue, jugeotes en toile de jute » (« You most coarse frieze capacities, ye jean judgements », III, 5, 6). Les insultes ici ont une valeur

²⁸⁰ Nathalie Vienne-Guerrin, « From A to "Z": writing a dictionary of Shakespeare's insults », in *La langue de Shakespeare*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°31, 2014, p. 62.

identificatoire étant donné qu'elles se basent sur les vêtements que les paysans portent, utilisent ou fabriquent, indiquant ainsi leur fonction sociale. Les désignations dans les dialogues peuvent alors être en accord avec le métier, jusque dans l'insulte. Dans *Jules César*, le Poète se fait appeler « ce cynique qui rime sans raison » (« How vilely doth this cynic rhyme! », IV, 2, 182) et il est rangé dans la catégorie des « rimeurs bouffons » (« jiggling fools », IV, 2, 186). Les insultes ici ne sont pas dissociées de l'activité du Poète, qui consiste à écrire des poèmes en faisant des rimes. De même, dans *Richard II*, le Jardinier est comparé de façon insultante à l'élément qu'il bêche au quotidien, par la Reine : « toi qui ne vaux guère mieux qu'une motte de terre » (« thou little better thing than earth », III, 4, 78). Le métier est parfois cité de façon plus explicite, comme lorsque Ménénus perd patience face à des Gardes qui refusent de le laisser parler à Coriolan. Il traite alors le Premier Garde de « jean-foutre de factionnaire » (« Jack guardant », V, 2, 61). La fonction — « guardant » — est ironiquement associée à un prénom — « Jack » — pour signifier, d'une part, une fausse importance que s'accorde le Premier Garde, et d'autre part, pour lui rappeler sa basse condition sociale, sachant que ce prénom, qui est un diminutif, n'était pas donné à des personnes nobles. En effet, nous avons noté, à la suite de Laurie Maguire, que les traditions de nomination étaient très codifiées à l'ère élisabéthaine et que les noms propres donnaient, entre autres, des indications sur le statut social d'une personne²⁸¹. Le prénom est alors paradoxalement un facteur d'anonymisation du personnage, en raison de sa banalité et du fait qu'il soit associé à des professions de basse condition sociale. Les noms propres peuvent donc également être utilisés de façon à créer « l'effet injure » dont parle Évelyne Larguèche, notamment en ôtant au Premier Garde son individualité. Nous avons d'ailleurs identifié que le Premier Garde usait symétriquement de cette même stratégie d'anonymisation envers Ménénus, en refusant de reconnaître la valeur de son nom et en le congédiant²⁸². Dans *La Comédie des erreurs*, la profession de la Courtisane transparait également à travers les désignations injurieuses que lui attribuent Antipholus et Dromio de Syracuse. Elle est appelée « Madame Satan » (« Mistress Satan », IV, 3, 45), « le diable » (« the devil », 46) puis « sa dame » (« the devil's dam », 47), ou encore « fille de joie » (« light wench », 48), « démon » (« fiend », 61) et « sorcière » (« sorceress », 62 ; « witch », 74). Toutes ces désignations sont ancrées dans la sphère morale, étant donné qu'elles identifient le péché de luxure chez la Courtisane et la présentent comme un instrument de la tentation. Toutefois, c'est son activité qui est décrite ici de façon insultante, l'injure sociale rejoignant alors l'injure morale. De même, c'est la profession du Tailleur qui inspire à Petruccio de

²⁸¹ Voir « Introduction générale », p. 34.

²⁸² Voir « Introduction générale », p. 25.

nombreuses injures dans *Le Dressage de la rebelle*. D’abord, le Tailleur est présenté dans le dialogue, par Petruchio, de façon identique aux didascalies : « Tailleur, faites-nous voir ces ouvrages » (« Come, tailor, let us see these ornaments », IV, 3, 61). Il est également identifiable à travers son accessoire, la robe qu’il a conçue pour Katherina. L’identité formelle du Tailleur est donc entièrement circonscrite autour de sa profession, jusque dans les insultes. En effet, le Tailleur est instrumentalisé par Petruchio dans le but de dresser Katherina, comme l’explique Nathalie Vienne-Guerrin : « derrière l’artifice, le subterfuge comique, la mascarade que constitue cette scène d’injure, Shakespeare nous présente une Kate “défigurée”, une marionnette qui n’est plus animée que par un Petruchio ventriloque »²⁸³. Ainsi, Petruchio utilise un certain nombre de caractéristiques et d’éléments typiquement associés aux tailleurs afin de construire son discours injurieux :

Tu mens, bout de fil, dé à coudre,
Même pas une verge de long, une demie, un quart, même pas trois pouces,
Puce, pou, criquet des fins d’hiver !
Être défié sous mon toit par un écheveau ?
Hors d’ici, bout de chiffon, chute de drap, coupon de toile,
Ou, avec ta verge, je prendrai si bien ta mesure
Qu’à l’avenir tu penseras à tes fesses avant de jaser.

Thou liest, thou thread, thou thimble,
Thou yard, three-quarters, half-yard, quarter, nail,
Thou flea, thou nit, thou winter-cricket thou!
Brav’d in mine own house with a skein of thread?
Away, thou rag, thou quantity, thou remnant,
Or I shall so bemeete thee with thy yard
As thou shalt think on prating whilst thou liv’st.

(IV, 3, 106-112)

Deux principaux éléments sont employés ici afin d’injurier le Tailleur : d’abord, ses outils (le fil, le dé à coudre, le mètre, le tissu), puis des lieux communs associés à la réputation des tailleurs, comme l’explique Nathalie Vienne-Guerrin :

Le tailleur est “mis en *tropes*”, “défiguré”, ironiquement taillé en pièces (“rag”, “quantity”, “remnant”) par ses propres instruments que Petruchio lui jette à la figure. Jouant sur la réputation que les tailleurs avaient d’être petits et efféminés, Petruchio nous offre des variations sur ce thème. Il le fait rétrécir sous nos yeux en retournant tout d’abord ses propres outils contre lui, en le métamorphosant en insecte, avant d’en faire un “rossignol”, un bout de tissu impropre au recyclage. Ce qui devrait être une langue à l’état brut censée représenter une langue de mégère dans un spectacle destiné à édifier Kate, n’est en fait que tissu d’ornements. Le chapelet de Petruchio constitue un exercice de style qui repose sur

²⁸³ Nathalie Vienne-Guerrin, « “He’ll rail in his robe/robe tricks” : l’injure comme feu d’artifices dans *The Taming of the Shrew* », in *Sillages critiques*, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, Artifice, n°10, 2009, mis en ligne le 15 juin 2010, consulté le 17 octobre 2016, URL : <http://sillagescritiques.revues.org/1807>, p. 2.

ce que les traités rhétoriques appellent la “diminution”, ou la “tapinose”, art qui remet en cause la virilité du tailleur avec le jeu de mots sur “yard”²⁸⁴.

Ainsi, le Tailleur est taillé en morceaux par ses propres instruments à travers une rhétorique de la « diminution ». Cependant, en utilisant des termes qui se rapportent à la couture, Petruchio donne simultanément et paradoxalement de l'épaisseur à ce rôle mineur. En réduisant son corps, il grandit son rôle, il lui donne une forme, certes réduite, mais concrète. Petruchio accroît le rôle de ce personnage anonyme au sein de la dramaturgie en lui donnant une valeur symbolique forte, notamment en cristallisant une dialectique de l'être et du paraître à travers la question du vêtement. Comme le note Nathalie Vienne-Guerrin, la stratégie de Petruchio vise avant tout à anéantir l'identité de Katherina, qui par ailleurs est elle-même diminuée par d'autres biais, tels que la nourriture, dont Petruchio la prive, ou encore le diminutif qu'il utilise avec insistance pour la nommer, « Kate ». En effet, Laurie Maguire constate, dans son ouvrage *Shakespeare's Names*, que ce diminutif fait partie des nombreux outils qui permettent à Petruchio de mater Katherina :

Kate Minola differs from other dramatic diminutives in being bombarded by her abbreviation (Petruchio uses it eleven times in his first seven lines) so that we come to think of it and use it as her “real” name. Following Petruchio’s lead, critics rarely refer to her as Katherine: the play’s acoustic experience is of “Kate” (58 times) rather than “Katherine” (19 times) and it is Petruchio who is responsible for this (all but three of the “Kate” usages are his)²⁸⁵.

Petruchio ampute le prénom de Katherina dans le but d'anéantir l'identité de rebelle qui lui est associée. La stratégie est alors la même que celle de Ménénius face au Premier Garde, et Laurie Maguire note, au demeurant, que Katherina, en réponse au surnom que Petruchio lui attribue, non seulement le corrige en rappelant que son nom est Katherine — « Ceux qui parlent de moi m'appellent Katherine » (« They call me Katherine that do talk of me », II, 1, 182) — mais de plus, l'appelle à son tour Jack :

« Kate » may be domestic [...] but William Gouge views diminutives not as domestic [...] but as downmarket: « servants are usually so-called ». Boose shares Gouge’s interpretation of diminutives, viewing « Kate » in *The Shrew* as « an instant demotion » from « the aristocratic “Katherine” by which she defines herself to the distinctly common “Kate” ». Certainly, Katherine seems to view her diminutive as a class insult, returning it with interest: she calls Petruchio a « moveable » (someone who is upwardly mobile) and a « swain » (country bumpkin). Soon after, she uses Gouge’s « unseemly » socially inferior contraction « Jack » as a common noun to describe Petruchio, protesting about her father’s attempts to wed her to a « a madcap ruffian and a swearing Jack »²⁸⁶.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 3-4.

²⁸⁵ Laurie Maguire, *Shakespeare's Names*, Oxford University Press, 2007, p. 121.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 123-124.

La méthode de la diminution est alors multiple et passe aussi bien par le vêtement que par le nom propre. Le vêtement lui-même est en quelque sorte anonymisé, comme le souligne Nathalie Vienne Guerrin : « Pour Petruchio, l’habit présenté est “innommable” (“what a devil’s name [...] call’st thou this?” [IV, 3, 92]) »²⁸⁷. Le Tailleur est certes malmené, mais du fait de son anonymat (au sens littéral), son identité ne peut pas être anéantie, et toutes ces injures étaient finalement pour de faux. De même, le Premier Garde n’est pas atteint par l’insulte de Ménénus, et c’est ce dernier à qui on ôte finalement son identité. Dans *Le Dressage de la rebelle*, c’est donc le rôle de Katherina qui ressort véritablement diminué par la scène d’injures, et Laure Maguire ajoute que son identité devient indéterminable : « Kate is not anonymous; but she enters the realm of anonymity »²⁸⁸. À l’inverse, le Tailleur — qui voit les caractéristiques de son identité sociale être longuement détaillées — est littéralement anonyme sans pour autant être inconnu.

Comme nous avons pu le voir à travers l’étude de diminutifs tels que « Kate » et « Jack », l’injure est bien souvent utilisée dans le but de dénigrer la condition sociale d’un personnage. Dans *2 Henry VI*, Suffolk cherche donc à marquer l’écart social qui existe entre lui et ses ravisseurs. Sa stratégie se constitue de deux mouvements contraires : s’élever d’une part, et rabaisser ses ennemis d’autre part. En effet, tout en rappelant qu’il est gentilhomme et lié par le sang au roi Henry VI (« King Henry’s blood », IV, 1, 49), il insulte le Lieutenant, le Maître d’équipage ainsi que le Second du Maître, en utilisant des termes qui se rapportent à un statut social bas : « Ces misérables marauds, ces abjectes canailles » (« these paltry, servile, abject drudges », IV, 1, 104). Le Lieutenant est plus particulièrement visé par les attaques de Suffolk et les termes dépréciatifs, se rapportant au statut de serviteur, se multiplient : « Rustre obscur et pouilleux » (« Obscure and lousy swain », 49), « vil faquin » (« a jaded groom », 51), « Vil maraud » (« Base slave », 66), « un vassal aussi bas » (« a lowly vassal », 110). Linda Anderson explique que ces termes sont polysémiques :

Berry correctly points out that « terms of subordination are terms of abuse: “slave”, “peasant”, “groom” », and it is because characters often use service-related terms in ways that are not strictly descriptive that the plays’ language frequently blurs the distinction between actual status as a servant (or slave) and the servile, slavish, or otherwise base qualities that are assumed to characterize such persons. Context is therefore all-important

²⁸⁷ Nathalie Vienne-Guerrin, « “He’ll rail in his rope/robe tricks” : l’injure comme feu d’artifices dans *The Taming of the Shrew* », in *Sillages critiques*, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, Artifice, n°10, 2009, mis en ligne le 15 juin 2010, consulté le 17 octobre 2016, URL : <http://sillagescritiques.revues.org/1807>, p. 4.

²⁸⁸ Laurie Maguire, *Shakespeare’s Names*, Oxford University Press, 2007, p. 121.

in determining whether the use of such words as “slave”, “villain”, “knave”, etc., is insulting, neutral, humorous, or even affectionate²⁸⁹.

Si l’emploi de ces termes est sans aucun doute injurieux ici, on peut tout de même considérer leur aspect caractéristique, dans le sens où le Lieutenant et ses compagnons sont effectivement d’un statut social bas par rapport à Suffolk. Linda Anderson souligne d’ailleurs que leur relation a été celle de maître et serviteur : « the Duke of Suffolk defies the Lieutenant to kill him, since their relationship has been one of master to servant »²⁹⁰. Cependant, les injures sont davantage destinées à gonfler la valeur sociale de Suffolk, qui cherche à se sauver. Il s’agit ici pour Suffolk d’essayer de reprendre le contrôle de cette situation qui lui échappe. Linda Anderson explique à ce sujet que la notion de service s’inscrivait dans un réseau complexe de valeurs à l’ère élisabéthaine : « “Service” was an ideal, and a means of social control, and an insult, and a fact of life »²⁹¹. En diminuant ses adversaires d’une part, et en rappelant qu’il est de sang royal d’autre part, Suffolk rappelle le sacrilège que serait son meurtre. Cependant, les injures se rapportant spécifiquement au statut de serviteur — comme le montre Linda Anderson, « Suffolk continues his service-related insults »²⁹² —, il s’agit également de maîtriser, de dominer ses adversaires en utilisant les lois hiérarchiques de la société. Il essaie de ramener l’ordre social qu’il connaît dans un espace hors-la-loi. Suffolk oublie alors que les marins ne répondent pas aux règles sociales établies sur la terre ferme. Au milieu de la mer, ce sont eux qui ont le contrôle de la situation, comme l’explique Molly Mahood : « these English interceptors of an English vessel are taking the law into their own hands »²⁹³. Ironiquement, les marins ont par ailleurs une loi de leur côté, qui surpasse les règles de la société dont Suffolk se revendique, la loi divine. En effet, en entendant le nom de Walter Whitmore, Suffolk se souvient d’une prophétie qui annonçait sa mort :

C’est ton nom qui me fait peur, il sonne comme la mort.
Un magicien qui a établi mon horoscope
M’a prédit que par la mer viendrait mon destin et « vite mort » serais.

Thy name affrights me, in whose sound is death:
A cunning man did calculate my birth,
And told me that by water I should die.

(IV, 1, 33-35)

²⁸⁹ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare’s Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 55.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 60.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 30-31.

²⁹² *Ibid.*, p. 61.

²⁹³ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 206.

L'homophonie entre le prénom « Walter » et le mot « water » (« eau ») effraie Suffolk qui pense avoir trouvé l'homme qui mettra fin à ses jours. La stratégie de Suffolk — qui consiste à rabaisser ses ennemis et s'élever socialement — est alors vaine, d'autant qu'il est vêtu de haillons qui ne reflètent pas son statut social. De plus, le Lieutenant s'amuse également à le rabaisser socialement en jouant avec son nom et son titre de noblesse, « William de la Pole » : « Poule, Sir Poule ou même Lord ! » (« Pool, Sir Pool, Lord! », IV, 1, 69)²⁹⁴. Les injures sociales n'ont alors pas l'effet souhaité sur ces pirates, qui ont non seulement établi leur propre organisation sociale, mais, de plus, la loi divine en leur faveur.

Les injures corporelles et morales

En ce qui concerne les injures corporelles, rappelons d'abord l'exemple du Bedeau, dans *2 Henry IV*, qui est décrit physiquement dans le dialogue et dont les caractéristiques correspondent à celles de l'acteur qui jouait ce rôle, Sincklo²⁹⁵. Ces caractéristiques corporelles, et plus particulièrement sa maigreur, adviennent sous la forme d'injures lancées par Lola Troussedraps et la Patronne. Si la séance d'injures s'ouvre de façon non spécifique — « fieffée crapule » (« thou arrant knave », V, 4, 1) —, elle tourne à l'injure spécifique lorsque le Bedeau est appelé « argousin » (« nut-hook », V, 4, 7), terme péjoratif pour désigner les bas officiers. Puis, c'est la maigreur du personnage du Bedeau qui devient rapidement la principale source d'inspiration en matière d'injures : « maudite canaille à tête de tripe » (« thou damn'd tripe-visag'd rascal », V, 4, 8), « bandit à face de papier mâché » (« thou paper-fac'd villain », 10), « profil d'encensoir » (« you thin man in a censer », 18), « sale tortionnaire famélique » (« you filthy famish'd correctioner », 20), « limier famélique » (« you starv'd blood-hound », 26), « Trompe-la-mort, tas d'os » (« Goodman death, goodman bones », 27), « Espèce d'anatomie » (« Thou atomy, thou », 28), « planche à pain » (« you thin thing », 29). Les deux femmes redoublent d'imagination pour désigner la maigreur du Bedeau, utilisant des métaphores à partir d'objets ou animales et évoquant à plusieurs reprises le squelette. L'injure souligne alors d'autant plus la matérialité de la langue théâtrale qu'elle construit ici une forme concrète, elle

²⁹⁴ Line Cottegnies explique les jeux de mots sur le nom de Suffolk : « Le lieutenant commence tout d'abord par refuser à Suffolk son titre, puis joue sur l'onomastique et les homonymes de Pole (probablement prononcé tantôt Pole, tantôt Poole) : *poll*, “tête” (qu'on menace de lui couper) ; *pole*, “épieu” (sur lequel embrocher cette même tête), ou *pool*, c'est-à-dire “étendue d'eau” (flaque ou mare), d'où le jeu de mots sur “caniveau[x]” (*kennel*). En outre, Pol est aussi un terme familier pour désigner un “perroquet” (qu'on appelle très souvent en anglais Polly). On a tenté de transposer le jeu de mots, en le développant un peu, sur l'homonymie en français de Pole-Pool (l'une des variantes du nom de Suffolk) et “poule”. », in William Shakespeare, *Histoires I, Œuvres Complètes III*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, Acte IV, note n°10, p. 1491.

²⁹⁵ Voir « 3.1. Le corps et l'expression corporelle : extériorité et intériorité », p. 138.

décrit les contours du personnage anonyme. Nathalie Vienne-Guerrin nous explique que cet acte de parole « vient des tripes et agit sur les tripes »²⁹⁶ ; il faut ajouter ici que l'injure fabrique une « tête de tripe », non plus les tripes humaines que Nathalie Vienne-Guerrin évoque à travers les termes de Pistolet (« bowels », Henry V, II, 1, 47), mais des tripes animales (« tripe »), des abats que l'on mange et digère. Les parties normalement enfouies du corps remontent ici à la surface par le biais de l'injure pour donner une forme spectaculaire au personnage anonyme, la tension entre intériorité et extériorité étant plus que jamais exploitée par Shakespeare.

Comme le « papier », les paroles sont mâchées puis recrachées. C'est en tous cas le parcours que Nathalie Vienne-Guerrin décrit à propos de *Timon d'Athènes* : « ce que Timon ingère dans la première partie de la pièce, il le vomit, il le recrache, dans la deuxième »²⁹⁷. En effet, elle s'intéresse dans cet article aux « excès de bouche », à savoir deux types de paroles, la flatterie et l'imprécation, qui constituent les deux grandes parties de cette pièce :

Dans *Timon of Athens*, on va d'un excès de bouche à l'autre, de l'ingestion à l'expulsion. Ce qui est souvent présenté comme un parcours qui mène de la philanthropie à la misanthropie, d'un trop plein de générosité (« bounty ») à un débordement de haine, ce parcours me semble pouvoir être lu comme la chronique d'une indigestion, l'histoire fantastique de la métamorphose du miel en fiel. Sans doute autant que de colère ou de haine, Timon est pris de nausées : « I am sick of this false world » (IV.iii.371). Les débordements verbaux, les invectives, malédictions, imprécations, injures déversées dans la deuxième partie de la pièce ont des allures de déchets rejetés par un organisme qui « excrète » et « excrète » la société dont il se régalaït jadis. Avant le dégoût, il y a eu le goût²⁹⁸.

C'est donc par le biais de l'excessive flatterie que Timon en vient à injurier l'humanité toute entière. D'abord, face aux Seigneurs anonymes dans la scène 6 de l'acte III, Timon fait une prière avant d'ouvrir les hostilités : « Soulevez les couvercles, chiens, et lapez » (« Uncover, dogs, and lap », III, 6, 77). D'après Nathalie Vienne-Guerrin, l'eau tiède que Timon sert ici à ses invités serait la représentation du crachat qui accompagne souvent l'injure : « en servant ce mélange d'eau tiède et d'injures, il crache littéralement au visage de ses invités »²⁹⁹. La parole injurieuse se matérialise d'abord à travers un corps liquide, avant d'être projetée sur les corps des anonymes. Après avoir affirmé qu'ils n'étaient « rien » pour lui (« *they are to me nothing* », III, 6, 76), les Seigneurs deviennent tout : des « chiens » d'abord, puis des « détestés parasites » (« *detested parasites* », 85), des « loups aimables » (« *affable wolves* », 86), des « ours mielleux » (« *meeek bears* », 86), et enfin des « mouches d'été » (« *time's flies* », 87). L'injure

²⁹⁶ Voir « 4.1. Le double statut de la parole : corporalité et spiritualité », p. 177.

²⁹⁷ Nathalie Vienne-Guerrin, « Le miel et le fiel : des excès de bouche dans *Timon of Athens* », in *Shakespeare et l'excès*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°25, 2007, p. 208.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 209. (La citation de Timon se situe au vers 384 dans notre édition).

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 216.

n'est alors pas identificatoire ici, mais elle est créatrice, elle fabrique, elle modèle une forme externe aux personnages. Nathalie Vienne-Guerrin explique, à propos de *Richard III*, que l'injure est un prolongement du portrait liminaire du protagoniste :

Dans une pièce où la difformité est si spectaculaire, il n'est pas surprenant que le portrait passe par cet instrument de déformation qu'est l'injure. Ces quelques exemples montrent, en effet, qu'insulter, c'est déformer, principalement en utilisant la métaphore animale. [...] Richard subit une série de métamorphoses qui passent par l'injure. Comme la malédiction, l'injure fonctionne sur le mode de la répétition, de l'éternel retour. Ce sont toujours les mêmes mots qui reviennent et qui, à force d'être employés, s'effritent jusqu'à ne plus sembler que descriptifs et objectifs³⁰⁰.

Il ne s'agit alors pas simplement de donner une forme, mais de déformer. Le même phénomène a pu être observé dans *Coriolan* : le héros à force d'injures transforme le peuple en un véritable bestiaire, une « bête à mille têtes », au corps hybride³⁰¹. Dans *Timon d'Athènes*, tous les personnages qui se confrontent au héros, voient leur corps se déformer à coups d'injures. C'est toutefois bien l'humanité que Timon abhorre — comme il l'annonce lui-même à l'acte III : « Que désormais soient haïs / De Timon l'homme et l'humanité ! » (« Henceforth hated be / Of Timon, man and all humanity! », III, 6, 95-96) —, car après avoir épuisé toutes les formes animales, ils rappellent aux Bandits qu'ils sont des « fils de femmes » (« women's sons », IV, 3, 422). C'est d'ailleurs ainsi qu'Apémantus les désigne lors de leur entrée en scène : « Encore des êtres à forme humaine ! » (« More things like men. », IV, 3, 406). Ces termes, qui ne sont normalement pas insultants, le deviennent, pour créer « l'effet injure ». Tous les personnages peuvent alors reprendre forme humaine, puisqu'identifier l'humanité est en soi une insulte. Au demeurant, toutes ces injures, si elles semblent être corporelles dans un premier temps, se situent avant tout sur un plan éthique, comme le montre la scène avec le Poète et le Peintre qui place le problème de l'honnêteté au cœur de l'identité formelle de ces personnages anonymes. Si les formes virtuelles que Timon projette sur les anonymes commencent à nous paraître objectives à force de répétitions, les éléments identificatoires qui sont actuels sont en fait les caractéristiques morales des personnages. Nathalie Vienne-Guerrin rappelle d'ailleurs que certains des animaux cités par Timon sont assimilés à des défauts d'ordre moral :

D'autre part, ce qui est au cœur de la représentation de la flatterie, c'est le double rapport alimentaire qui s'établit entre le flatteur et le flatté : le flatteur mange celui qu'il flatte, il se nourrit de lui, avant d'abandonner une carcasse vidée de sa substance. Dans l'iconographie de l'époque, les flatteurs sont représentés comme des parasites, des rats ou des corbeaux

³⁰⁰ Nathalie Vienne-Guerrin, « Des “mauvaises langues” dans *Richard III* », In *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°49, 1999, p. 65.

³⁰¹ Voir « 3.4. Le corps anonyme : une entité universelle », p. 172.

qui délaissent leur proie une fois que celle-ci est évidée. Mais le flatteur nourrit également le flatté d'un sucre qui ne révèle que trop tard son arrière-goût amer³⁰².

Encore une fois, les profondeurs remontent à la surface : après les organes internes, ce sont à présent les vices qui viennent s'exposer aux yeux du monde. En effet, en donnant aux Seigneurs des formes animales, Timon cherche à montrer la véritable nature de ces personnages, à afficher sur la façade de ces corps anonymes leurs caractéristiques morales.

Dans *Mesure pour mesure*, le trio, formé par Lucio, les Premier et Second Gentilshommes, s'insulte également copieusement. La principale source d'injure dans ce dialogue se joue à nouveau d'une tension entre moralité et corporalité. Les jeunes hommes s'accusent les uns les autres d'avoir attrapé la syphilis au bordel de Madame Moulue (« Mistress Overdone »), la Maquerelle :

Lucio : de même que toi par exemple, tu n'es qu'un méchant scélérat, toute la grâce n'y peut rien.

Le Premier Gentilhomme : Alors, nous sommes taillés dans la même étoffe, juste un coup de ciseaux entre nous.

Lucio : Je te l'accorde : d'un côté le velours, de l'autre la lisière. Toi tu es la lisière.

Le Premier Gentilhomme : Et toi le velours ; un bon velours ; un tissu à trois poils, je te le garantis ! Moi, j'aime mieux être la lisière d'une bonne serge anglaise qu'un velours français râpé et vérolé qui perd son poil comme toi. Mes paroles sont-elles bien senties à présent ?

Lucio : Je le crois : très douloureusement senties par tes gencives infectées. Ton aveu m'apprend à boire le premier à ta santé, et tant que je vivrai, je m'abstiendrai de boire après toi.

Lucio : as for example, thou thyself art a wicked villain, despite of all grace.

First Gentleman : Well, there went but a pair of shears between us.

Lucio : I grant, as there may between the lists and the velvet. Thou art the list.

First Gentleman : And thou the velvet; thou art good velvet; thou'rt a three-pil'd piece, I warrant thee! I had as lief be a list of an English kersey, as be pil'd as thou art pil'd for a French velvet. Do I speak feelingly now?

Lucio : I think thou dost, and indeed with most painful feeling of thy speech: I will, out of thine own confession, learn to begin thy health, but, whilst I live, forget to drink after thee.

(I, 2, 25-37)

À nouveau, les injures morales prennent une forme matérielle, à travers la métaphore des tissus et en énonçant les dégradations corporelles causées par la maladie, comme le clarifie la note

³⁰² Nathalie Vienne-Guerrin, « Le miel et le fiel : des excès de bouche dans *Timon of Athens* », in *Shakespeare et l'excès*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°25, 2007, p. 214.

d'édition : « Allusion aux “mouches” de velours dont on couvrait les chancres aux visages de celles et ceux atteints du “mal français” (la syphilis), censé rendre chauve »³⁰³. Cet échange, entre des jeunes hommes qui discutaient précédemment des conflits politiques entre le duc, d'autres ducs et le roi de Hongrie, est qualifié par Molly Mahood de « crudest male form of simple, forthright machismo »³⁰⁴, un concours de virilité, en somme, entre guerre et sexualité. Toutefois, la scène d'injures est ici plaisanteries entre jeunes hommes qui s'avéreront être solidaires lorsqu'ils apprendront que Claudio est condamné à mort pour fornication. L'effet recherché par Shakespeare est, selon Molly Mahood, « young male solidarity »³⁰⁵. Les Gentilshommes sont d'ailleurs décrits, dans la liste des personnages, comme étant du « même genre » que Lucio (« Two other like Gentlemen »)³⁰⁶, indiquant ainsi qu'ils forment un ensemble cohérent. Ralph Berry constate également que cette scène montre un Lucio solidaire d'un groupe de jeunes gentilshommes : « Lucio, as this dialogue makes clear, is no solitary enthusiast but a member in good standing of the young men's sporting club »³⁰⁷. Nathalie Vienne-Guerrin explique d'ailleurs qu'« une injure n'a pas toujours “l'effet injure” ; le mot d'injure ne fait pas forcément mal, mais peut être divertissant, peut être “excellent sport” (*IH4*, II.iv.380), comme le dit l'hôtesse en assistant aux joutes verbales de Hal et de Falstaff »³⁰⁸. Ainsi, cette scène de divertissement injurieuse inscrit les personnages à la fois dans une classe sociale et générationnelle et dans les questions morales liées à la sexualité, qui seront ensuite au centre de la pièce. Ce ne sont alors pas les injures en elles-mêmes qui caractérisent les personnages, car ils ne sont pas véritablement malades, mais le fait même de s'injurier qui a une fonction caractéristique et réticulaire. Les injures sont alors paradoxalement à la fois identificatoires et déformantes.

Le lien entre corporalité et moralité, particulièrement présent dans l'injure, est le mieux incarné à travers la figure de Falstaff. Il n'est alors pas étonnant qu'il soit le maître en matière d'injures. Ses excès de langage n'ont d'égal que ses excès de nourriture, comme l'explique Nathalie Vienne-Guerrin : « Il [Falstaff] est également l'épitomé du lien que ces textes

³⁰³ Jean-Pierre Maquerlot, « *Mesure pour mesure*, Notes », in William Shakespeare, *Comédies II, Œuvres Complètes VI*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, Acte I, note n°6, p. 1626.

³⁰⁴ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 135.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 138.

³⁰⁶ Il s'agit d'une liste des personnages qui apparaît dans l'*in-folio* de 1623.

³⁰⁷ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 134.

³⁰⁸ Nathalie Vienne-Guerrin, « Les jeux de l'injure dans *Henry IV* », in *Shakespeare et le jeu*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°23, 2005, p. 185-186. (Dans notre édition, la citation de la Patronne se situe au vers 370).

monastiques construisent entre gourmandise et loquacité »³⁰⁹. En effet, la langue ayant une double fonction, Nathalie Vienne-Guerrin rappelle que les deux formes d'excès sont directement reliées dans les textes du Moyen Âge :

Casagrande et Vecchio notent que, dans un traité d'Oxford du XIII^e siècle (*De Lingua*), le péché de *gula* (gourmandise) est défini comme l'ensemble des deux grands domaines, celui du goût (*gustus*) et celui de la parole (*locutio*), « retrouvant ainsi un vieux lien entre table et parole affirmé par le christianisme des premiers siècles et le monachisme du haut Moyen Âge »³¹⁰.

Ironiquement, lorsque Falstaff insulte les Voyageurs dans *1 Henry IV*, son excès de langage dénonce simultanément l'excès de nourriture. En effet, après avoir traité les Voyageurs de « scélérats » (« villains », II, 2, 76), les injures deviennent corporelles : « fils de pute, parasites, coquins empiffrés de lard » (« whoreson caterpillars, bacon-fed knaves », 77) ; « coquins bedonnants » (« ye gorbellied knaves », 80) ; « gros ladres » (« ye fat chuffs », 80-81) ; « couennes » (« bacons », 81). Alors que le corps du Tailleur rétrécissait sous les yeux des spectateurs, à l'inverse, les Voyageurs prennent une forme volumineuse sur la scène du théâtre, eux qui ne prononcent pourtant pas plus de trente-quatre mots. Falstaff les accuse paradoxalement d'être gros, alors que la description que le Premier Voiturier fait de Falstaff montre que ce dernier est l'incarnation même du gras : « Gras comme du beurre » (« As fat as butter », *1 Henry IV*, II, 4, 487). En insultant les Voyageurs, Falstaff s'adonne alors, de façon redoublée, au « péché de *gula* », qui atteint ici son paroxysme : son corps est gras et sa parole est emplie de nourriture grasse. Il n'y a aucune indication objective qui nous permettrait de savoir si les Voyageurs sont effectivement gros. Toutefois, les insultes peuvent être considérées comme spécifiques si l'on considère que l'opulence nutritive est une métaphore de leur opulence financière. En effet, tous les éléments qui caractérisent ces personnages anonymes sont en lien avec leur statut financier, comme nous l'avons déjà observé précédemment, et leur présence même dans la pièce ne tient qu'à cette richesse qui leur donne une place dans la dramaturgie. En augmentant le volume corporel des Voyageurs, c'est donc sa propre richesse, nouvellement acquise, que Falstaff souhaite voir s'accroître. De plus, l'argent n'est que nourriture pour lui, puisqu'il dépense toute sa fortune à la taverne. Il semble alors que Falstaff fantasme le corps des Voyageurs, comme une image projetée de sa propre gourmandise. Ainsi, l'injure spécifique se joue d'un double mouvement entre identification et déformation, entre les caractéristiques actuelles et une image virtuelle projetée sur le corps du personnage. Dans le cas des personnages anonymes, dont les contours de l'identité ne sont définis qu'à travers leur

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 197.

³¹⁰ *Ibid.*

statut social et dont la place au sein de la dramaturgie est très réduite, la déformation est alors à la fois facteur d'amplification et d'anonymisation : le rôle prend de l'épaisseur à coups d'injures descriptives, mais il voit sa forme et ses noms se multiplier dans un même temps, jusqu'à en perdre son unité.

4.5. La parole : signe verbal d'identification

Si les adresses, désignations et injures façonnent l'identité formelle des personnages anonymes, leur parole s'inscrit également dans le réseau identificatoire : d'une part, lorsqu'ils se présentent par eux-mêmes comme nous l'avons vu précédemment, et d'autre part, à travers leur façon de parler et le contenu de leur parole. En effet, leurs discours, le registre de langue, la forme poétique que Shakespeare choisit de leur attribuer (prose, vers blancs ou rimés), la quantité de mots prononcés, le cadre de l'énonciation, ainsi que le champ lexical qu'ils emploient, sont autant d'éléments qui permettent d'identifier les personnages anonymes. Par ailleurs, nous avons relevé lors de l'Introduction générale, à la suite de Marjorie Garber, que les personnages nommés étaient souvent en quête d'un nom propre, qu'il s'agisse du même nom qu'au début de la quête ou d'un nouveau nom qu'ils acquièrent au cours de la quête³¹¹. J'avais alors émis l'hypothèse que, malgré leur absence de nom propre, les personnages anonymes pouvaient toutefois chercher à faire coïncider leur nom générique et leur identité. La quête de correspondance entre le nom et l'être s'inscrirait alors nécessairement dans la fonction sociale et/ou dramatique des personnages, au fondement de leur identité formelle. Ce rapport étroit entre fonction et identité donne aux personnages anonymes une parole particulièrement ancrée dans le concret et dans la structure dramatique des pièces. En effet, si au théâtre « parler, c'est agir », comme l'affirme l'Abbé d'Aubignac, il faut toutefois s'interroger sur le lien particulier qui existe entre la parole et l'action chez les personnages anonymes, dont l'identité est définie à travers leur fonction.

Le métier comme parole et action

Le métier des personnages anonymes transparait souvent à travers le champ lexical qu'ils emploient dans leurs discours. Dans *I Henry VI*, le Berger maudit sa fille, Jeanne d'Arc, en usant d'un vocabulaire lié à sa fonction : « quand tu gardais mes moutons aux champs, / Je

³¹¹ Voir « Introduction générale », p. 24.

voudrais qu'un loup affamé t'ait dévorée ! » (« when thou didst keep my lambs afield, / I wish some ravenous wolf had eaten thee! », V, 5, 30-31). Lorsque nous avons étudié le cas de l'Officier dans *La Comédie des erreurs*, nous avons déjà discerné qu'il pouvait être identifié par le biais de sa parole, qui décrit son action (« I do arrest you », IV, 1, 79) et qui indique l'autorité hiérarchique au nom de laquelle il agit (« in the duke's name », IV, 1, 70)³¹². L'Officier tient donc des discours qui sont exclusivement ancrés dans sa fonction : dans la première scène de l'acte IV, il répète à deux reprises son arrestation, puis dans la quatrième scène — la situation devenant de plus en plus confuse — sa parole se présente systématiquement sous forme d'injonctions qui cherchent à rétablir l'ordre, une mission qui relève également de son métier : « Soyez patient, mon bon monsieur » (« Good sir, be patient », IV, 4, 18) ; « Du calme, retiens ta langue » (« Good, now, hold thy tongue », 20) ; « lâchez-le » (« let him go », 107) ; « il ne vous appartient pas » (« you shall not have him », 108). Toutefois, face à Adriana, qui souhaite remettre la main sur son époux, qu'elle croit être devenu fou, l'Officier peine à maintenir l'ordre social et doit se justifier de son office. Il rappelle d'abord, à deux reprises, que sa relation à Antipholus d'Éphèse est encadrée par la loi qu'il est censé faire appliquer — « C'est mon prisonnier » (« He is my prisoner », 108 ; 113) —, puis il précise les raisons pour lesquelles il ne peut pas relâcher son prisonnier : « si je le laisse partir / La dette qu'il doit me sera réclamée » (« if I let him go, / The debt he owes will be requir'd of me », 113-114). Ainsi, l'Officier justifie son action et se retrouve obligé de détailler toutes les responsabilités qui lui incombent, légale et financière. Toutefois, force est de constater que plus l'Officier se justifie et plus il perd en autorité, face à une Adriana résolue et prête à payer la somme pour faire exorciser son mari par le docteur Pinch. Après avoir laissé partir le prisonnier et répondu aux questions d'Adriana, l'Officier se désolidarise complètement de sa fonction. En effet, lorsqu'Antipholus de Syracuse entre en scène, libre, il prend peur et sa parole n'est alors plus celle d'un Officier chargé de maintenir l'ordre, mais celle d'un couard : « Fuyons, ils vont nous tuer ! » (« Away, they'll kill us. », 143). Le contraste entre l'image initiale de l'Officier, autoritaire, exécutant sa fonction au nom du Duc, et l'image d'un homme lâche qui fuit devant le danger, une fois ses deniers en poche, est alors source de comique dans cette scène. Ainsi, si la parole de l'Officier n'est pas toujours liée à sa fonction — voire contraire à sa fonction —, elle reste, quoi qu'il arrive, profondément ancrée dans l'action de la pièce. Il joue même parfois le rôle de coordonnateur de l'action lorsqu'il annonce l'entrée en scène d'Antipholus d'Éphèse : « le voici qui vient » (« see where he comes », IV, 1, 14). La parole de l'Officier est, d'une part,

³¹² Voir « 4.3. Désignations sociales et dramatiques : identifier le réseau intrapersonnage », p. 198.

un vecteur d'identification de la fonction de ce personnage anonyme, et d'autre part, un moyen de coordonner, voire créer l'action. Identifier l'Officier à travers sa parole, c'est donc identifier les enjeux de l'action dramatique dans un même mouvement. Au demeurant, Henri Suhamy explique que le rôle de l'Officier est au centre de la représentation de cette société mercantile, dans laquelle les personnages sont liés les uns aux autres par des échanges d'argent ou d'objets, et où les « mauvais payeurs » sont arrêtés :

Le lien qui existe entre l'argent et la loi donne lieu à des discussions comiquement procédurières, du fait des malentendus à répétition, mais en deçà de la situation fictive une autre réalité se fait jour, celle d'une société où un officier de police intervient pour arrêter un débiteur défaillant³¹³.

Les désignations génériques, dans les *speech headings*, des personnages anonymes de cette pièce soulignent cette thématique : on retrouve d'une part l'Officier et, d'autre part, un « Marchand d'Éphèse » (« Ephesus Merchant ») et un « Second Marchand » (« Second Merchant ») qui témoignent de l'importance du commerce dans cette pièce. L'Officier tient alors un rôle primordial dans la structure dramatique, puisqu'il est l'agent qui permet de réguler les échanges commerçants et financiers, en cas de faille. Il doit recréer la dynamique de circulation financière, lorsqu'elle a été brisée par un débiteur, se retrouvant ainsi au centre du réseau interpersonnelles et de l'une des principales thématiques de la pièce.

De nombreux personnages anonymes ont ce double rapport à leur parole, qui est à la fois marquée par leur fonction sociale et constitutive de l'action dramatique. Dans *Périclès*, le métier des Matelots laisse une empreinte sur leur parole : le Premier Matelot donne des ordres liés à sa fonction — « Donnez du mou là-bas ! » (« Slack the bowlines there! », III, 1, 44) — ou lance des défis à la tempête — « Souffle ! Éclate ! » (« Blow and split thyself! », 45) —, tandis que le Second Matelot commente leurs actions et décrit les mouvements de la mer — « Tant qu'on a où manœuvrer, l'eau et l'écume peuvent faire la bise à la lune, je m'en fiche. » (« But sea-room, an the brine and cloudy billow kiss the moon, I care not. », 46-47). Le champ lexical employé par ces personnages anonymes, celui du métier de marin ou de la mer de manière plus générale, permet de les identifier en tant que Matelots. Ils peuvent toutefois également être identifiés à travers leur rapport à l'autorité. Molly Mahood constate que les Matelots, comme le Lieutenant et son équipage dans *2 Henry VI*, obéissent à leurs propres lois et ne reconnaissent pas la supériorité hiérarchique de leurs passagers :

³¹³ Henri Suhamy, « *La Comédie des erreurs*, Notice », in *Comédies I, Œuvres Complètes V*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2013, p. 1243.

These sailors have a healthy confidence in their own seamanship and in the ship's ability to ride out the storm. They are no less confident of their authority over the King, who here is a mere passenger, and they exert that authority by insisting the Queen's body be cast overboard³¹⁴.

La parole des Matelots révèle alors leur double rapport à l'autorité, celle qu'ils détiennent en tant que maîtres du navire, et l'autorité divine qui contrôle la mer : « For however much they were a law unto themselves, sailors were traditionally held to pay much deference to the powers above »³¹⁵. Shakespeare façonne alors l'identité formelle des Matelots autour de cette « superstition » (*Périclès*, III, 1, 51), typiquement associée à la figure du marin, qui exige que l'on jette à la mer le corps de Thaïsa : « Monsieur, votre reine doit passer par-dessus bord : la mer se soulève, le vent hurle et ne retombera pas tant que le navire ne sera pas débarrassé de la morte. » (« Sir, your queen must overboard: the sea works high, the wind is loud, and will not lie till the ship be cleared of the dead. », III, 1, 48-50). Comme pour l'Officier précédemment, la fonction et les caractéristiques des Matelots deviennent alors des éléments clefs de l'action dramatique. En effet, en jetant le corps de Thaïsa dans l'eau glacée, il la préserve involontairement, donnant lieu ainsi à des rebondissements ainsi que des retrouvailles à la fin de la pièce.

Les codes de représentation des Matelots, qui font appel à des références culturelles propres à l'époque de Shakespeare, sont à nouveau en vigueur dans *La Tempête*. En effet, ce sont également les marins qui font la loi sur le navire qui transporte les nobles de Naples. Dans cette pièce, Shakespeare convoque plusieurs personnages anonymes pour former l'équipage du navire : le Capitaine (« Shipmaster » ou « Master »), qui rythme le travail des marins à l'aide de son sifflet, le Maître d'équipage (« Boatswain »), son bras droit, puis des Matelots (« Mariners »), qui n'ont pas de répliques individuelles mais dont le jeu scénique est essentiel pour représenter l'agitation du navire dans la tempête. Le schéma est alors très similaire à la scène de *Périclès*, puisque le Capitaine et le Maître d'équipage ont dès leur entrée en scène une parole caractéristique de leurs activités de marins. D'abord, les deux personnages s'identifient mutuellement par leurs métiers, tels qu'ils apparaissent dans les didascalies : le Capitaine interpelle le Maître d'équipage (« Boatswain! », I, 1, 1) et le Maître d'équipage répond présent (« Here, Master. », 2). Ensuite, le Capitaine donne ses ordres — « Au travail, vivement, sinon nous nous brisons sur la côte. Remuez-vous, remuez-vous ! » (« fall to't, yarely, or we run

³¹⁴ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 209.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 208-209.

ourselves aground. Bestir, bestir! », 3-4) —, tandis que le Maître d'équipage transmet les ordres aux Matelots et défie la tempête, comme le Premier Matelot de *Périclès* — « Vite, vite ! Amenez le hunier. Suivez le sifflet du capitaine. Et toi, souffle à en crever pourvu qu'on ait du champ ! » (« Yare, yare! Take in the topsail! Tend to th'master's whistle. Blow, till thou burst thy wind, if room enough. », 5-7). Enfin, lorsqu'il est confronté aux nobles passagers du navire, le Maître d'équipage affiche une parole autoritaire, caractéristique de la figure du marin. En effet, les injonctions à l'adresse d'Alonso, Gonzalo et Sébastien, se multiplient : « restez en bas » (« keep below », 10) ; « Restez dans vos cabines » (« Keep your cabins », 12-13) ; « À vos cabines ; silence ! Ne nous dérangez pas » (« To cabin, silence: trouble us not », 16). Comme les marins de *Périclès*, ou même les pirates de *2 Henry VI*, le Maître d'équipage ne reconnaît pas la supériorité hiérarchique des nobles sur le navire, et impose ses propres lois : « Qu'importe à ces braillards le nom de roi ? » (« what cares these roarers for the name of king? », 15-16). Et de la même façon, la seule autorité supérieure qu'il reconnaît est d'ordre surnaturel :

si vous pouvez ordonner à ces éléments de se taire et ramener la paix à l'instant, nous ne toucherons plus un cordage ; exercez votre autorité. Sinon, dites merci d'avoir vécu si longtemps, et préparez-vous dans votre cabine au malheur qui vient, s'il doit venir.

if you can command these elements to silence, and work the peace of the present, we will not hand a rope more. Use your authority. If you cannot, give thanks you have liv'd so long, and make yourself ready in your cabin for the mischance of the hour, if it so hap.

(I, 1, 19-23)

Alors que Gonzalo tente de le rappeler à l'ordre en lui rappelant l'écart hiérarchique qui existe entre eux — « Oui, mais rappelle-toi qui tu as à bord. » (« Good, yet remember whom thou hast aboard. », 17) —, le Maître d'équipage lui explique qu'il répondra à ses ordres si et seulement si lui et ses compagnons sont capables de maîtriser la tempête. Mais le pouvoir des nobles ne s'appliquant pas aux éléments de la nature, leur autorité est inefficace sur le navire. La parole du Maître d'équipage est alors qualifiée de blasphématoire par ces nobles qui, contrairement à *Périclès* — dont la patience est exemplaire —, supportent mal de se laisser commander par un homme d'un statut social bien inférieur au leur : « Que la vérole vous étouffe, gueulard, blasphémateur, chien sans pitié ! » (« A pox o'your throat, you bawling, blasphemous, incharitable dog! », Sébastien, 38-39). Ce personnage anonyme, qui domine l'action dans cette première scène — comme le constate Molly Mahood, « The Bosun dominates this vigorous and audience-holding first scene; dominates it above all by his professionalism in translating the

Master’s signals into commands and ensuring these are carried out rapidly »³¹⁶ —, disparaît ensuite pour laisser la place aux personnages nommés. Toutefois, il réapparaît à la toute fin de la pièce, notamment pour nous informer que le bateau n’a souffert aucun dommage et qu’il est prêt à regagner Naples. À son entrée en scène, il n’est pas identifié par Gonzalo en tant que Maître d’équipage mais à travers ses traits discursifs :

Gonzalo : Alors, blasphème,
 Toi qui jures à jeter la grâce divine par-dessus bord, plus un juron
 sur la terre ferme ?
 En débarquant, tu n’as plus de bouche ? Quelles nouvelles ?

Gonzalo : Now, blasphemy,
 That swear’st grace o’erboard, not an oath on shore?
 Hast thou no mouth by land? What is the news?

(V, 1, 218-220)

L’identification du Maître d’équipage ne passe donc plus par sa fonction mais par sa parole et il est rebaptisé « blasphème », nom commun toujours ancré dans la sphère de la généricité, mais qui semble ici prendre la valeur d’un nom propre, comme une antonomase. Néanmoins, Gonzalo constate une transformation chez lui, qui est finalement du même ordre que celle des personnages nommés. En effet, il est dans le même état d’émerveillement que tous ceux et celles qui ont évolué sur l’île le temps du spectacle : la didascalie indique qu’il entre « *l’air égaré* » (« *amazedly following* », 215), puis il dit être « Comme dans un rêve » (« Even in a dream », 239). Le Maître d’équipage apporte alors une autre perspective sur l’émerveillement, un point de vue différent qui permet de conclure l’effet recherché en cette fin de pièce. Molly Mahood constate en effet que le Maître d’équipage encadre la structure dramatique — elle parle de « framing function »³¹⁷ — en apparaissant exclusivement au tout début et à la toute fin de la pièce :

While it [the part of the Bosun] may seem merely incidental to the main action, and is therefore ignored by virtually all commentators, closer investigation suggests that it is central to the play’s immediate and lasting effects upon the audience³¹⁸.

Ainsi, à la fin de la pièce, le Maître d’équipage joue un rôle essentiel dans l’achèvement de la conduite émotionnelle de la pièce :

The Bosun, like the rest of the voyagers, has found himself among sounds and sweet airs that give delight and hurt not. Now he acknowledges, it may even be with an obeisance, the royal power to which he gave the rough of his tongue in the opening scene. And his adventures since then are related, not in expletives, but in resonant verse; indeed, the speech

³¹⁶ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 212.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 218.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 205.

that follows is the dramatist's culminating expression of that idea of rebirth into a world new made which has obscurely stirred us at previous moments of the play³¹⁹.

Alors que Shakespeare attribue au Maître d'équipage un discours écrit en prose dans la première scène, il le fait revenir dans la dernière scène avec une nouvelle éloquence, plus poétique, qui prend la forme de vers. La transformation de la parole du Maître d'équipage n'empêche pourtant pas son identification, ce que souligne d'ailleurs Molly Mahood : « the Bosun is the character with whom we strongly identified in the opening scene and whom we now rejoice to meet again, transformed and yet fully recognisable »³²⁰. En effet, malgré les mutations que la parole du Maître d'équipage subit dans sa forme, elle reste caractéristique de son identité. Il n'est d'ailleurs pas tout à fait exact de dire qu'il s'exprime par des jurons dans la première scène, comme l'affirment les nobles. Le blasphème qu'ils lui attribuent est essentiellement dû au fait qu'il ose leur donner des ordres, sans y mettre les formes, avec un langage brut et des termes jussifs, mais les véritables injures qui sont prononcées dans cette scène proviennent de la bouche des nobles en colère, comme celles d'Antonio : « roquet, la corde, fils de pute » (« cur, hang, you whoreson », I, 1, 41). Sans nier que la rudesse de sa parole s'assouplit effectivement à la fin de la pièce et prend une forme plus poétique, nous pouvons cependant constater que, dans le fond, l'identité du Maître d'équipage garde une certaine permanence à travers le temps et les épreuves. En effet, la transformation s'opère davantage dans son rapport à l'autre et dans son rapport au monde, plutôt que dans son être même. Il devient alors plus respectueux de la hiérarchie comme le montre sa première réplique — « La meilleure nouvelle est que nous retrouvons indemnes / Le roi et sa suite » (« The best news is, that we have safely found / Our King and company », V, 1, 221-222) — et il est plus attentif au monde qui l'entoure, notamment lorsqu'il fait le récit de ses aventures, décrivant chaque son entendu :

Nous étions morts de sommeil,
Et (comment, nous ne savons pas) tous bouclés sous les écoutes,
Où, à l'instant même, par plusieurs bruits étranges,
Rugissements, cris aigus, hurlements, cliquetis de chaînes,
Et autres sons divers, tous horribles,
Nous fûmes réveillés ; libres d'un coup ;

We were dead of sleep,
And (how we know not) all clapp'd under hatches;
Where but even now with strange and several noises
Of roaring, shrieking, howling, jingling chains,
And more diversity of sounds, all horrible,

³¹⁹ *Ibid.*, p. 213.

³²⁰ *Ibid.*

We were awak'd; straightway, at liberty;

(V, 1, 230-235)

La mutation du langage est alors représentative de sa transformation, le langage étant un moyen de communiquer avec autrui et de penser le monde. Mais le Maître d'équipage garde pour préoccupation majeure son outil de travail, caractéristique de son identité, le vaisseau. Si la première bonne nouvelle est que le roi et sa suite sont sains et saufs, la seconde est que le vaisseau est intact :

la seconde que notre bateau,
Qu'il y a à peine trois sabliers nous donnions pour brisé,
Est étanche, paré et finement gréé comme le jour
Où nous prîmes la mer.

The next: our ship,
Which, but three glasses since, we gave out split,
Is tight and yare and bravely rigg'd as when
We first put out to sea.

(V, 1, 222-225)

Si sa parole n'est plus « marqué[e] au sceau de la rudesse » — pour reprendre les termes de Richard lorsqu'il décrit son propre physique (« rudely stamp'd », *Richard III*, I, 1, 16) —, son discours, en revanche, continue de mettre en valeur son identité sociale, notamment en insistant sur la beauté du vaisseau, qui semble presque personnifié ici en raison des qualités d'ordre moral que le Maître d'équipage lui attribue :

Et là, nos habits intacts, nous contemplâmes, flambant neuf,
Notre bon, notre vaillant vaisseau royal ; à cette vue
Notre capitaine dansa de joie.

Where we, in all her trim, freshly beheld
Our royal, good and gallant ship, our master
Capering to eye her.

(V, 1, 236-238)

Le Maître d'équipage reste avant tout un marin dont la fonction est de manœuvrer un navire, et il est donc toujours identifié en tant que marin à travers sa parole, malgré les mutations qu'elle subit dans la forme. Ce personnage anonyme, qui représente à peine plus de 2% de la parole sur l'ensemble de la pièce (319 mots sur 14 912), est paradoxalement individualisé en étant identifié par cette désignation générique, car selon Molly Mahood, le marin avait, dans l'imaginaire élisabéthain et jacobéen, l'attrait d'un astronaute aujourd'hui : « In the popular imagination of the age as some of Shakespeare's earlier plays reflected it, the seafarer held for his contemporaries the appeal that today we attach to the astronaut »³²¹. La fascination que pouvait

³²¹ *Ibid.*, p. 216.

exercer la figure du marin sur le public de l'époque explique que ce type de personnage puisse être ainsi développé par le dramaturge. De plus, ses capacités et son savoir-faire sont à nouveau valorisés à la fin de la pièce, car la magie ne suffit pas à la sauvegarde du bateau et de ses passagers, d'autant plus pour le voyage du retour, étant donné que Prospero renonce à ses pouvoirs magiques, comme l'explique Molly Mahood :

Prospero has now abjured his natural magic, and henceforward what strength he has is his own. This surrendering of a power which, wisely as it has been exercised in the isolation of the island, can have no part in the life of civilised society, is as central to the play as is Prospero's resolution of old discords. To this aspect of *The Tempest* the seamen also make a firm contribution. The Bosun and Master have not been brought back into the play only to rejoice in their share of the brave new world. Ariel has rigged their ship with enough sail for it to overtake the rest of the fleet, and will provide calm seas and auspicious gales. But the ship will never reach Naples without the « good hands » of those who sail in her. For the magic island is encircled by a world in which human survival depends not on the power to command the elements but on the skill to respond and adapt to their vagaries. So much is implied by the nautical language of the first scene, which serves for much more than local colour³²².

Le Maître d'équipage nous a fait, dans la première scène, la démonstration de son savoir-faire, de son efficacité, et de sa capacité à survivre, bien que la tempête n'ait été qu'une illusion. Ainsi, sa réapparition permet d'insister sur le fait que les personnages principaux pourront regagner Naples sans danger, et de maintenir, ou même d'amplifier l'émotion positive qui achève le spectacle, tout en anticipant un monde sans le merveilleux, sans la magie.

Dans *Périclès*, le héros éponyme croise également sur son chemin des Pêcheurs dont la parole est à la fois caractéristique de leur statut social et imprégnée de références à leur métier. D'abord, leur parole est opposée à Périclès de façon à souligner l'écart social entre le héros et les Pêcheurs. En effet, Ralph Berry explique que les vers sont généralement attribués aux personnages nobles tandis que les personnages populaires parlent en prose :

Shakespearean drama is grounded in prose and blank verse (with a small quantity of rhyme). This convention offers multiple effects, one of which is to distinguish between the classes. As a general rule, blank verse is the natural medium of gentry, as with nobility and royalty. It is the language of passion, dignity, and moral elevation, hence is equated with social elevation. Prose, says Vickers, "is the vehicle of an inferior class, such as servants and clowns." It is the medium of those who, for reasons which include the social, fall beneath the dignity of verse³²³.

En effet, nous avons également constaté que la parole du Maître d'équipage était d'abord écrite en prose, avant la transformation. Toutefois, il faut préciser que cette règle n'est pas absolue,

³²² *Ibid.*, p. 214.

³²³ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. xvi.

car elle ne dépend pas seulement du statut social des personnages, mais également du cadre de l'énonciation. La plupart des serviteurs, messagers, et autres personnages de statut social inférieur, parlent en vers lorsqu'ils s'adressent aux nobles, les personnages s'adaptant le plus souvent au style qui domine dans la scène, d'autant plus s'ils font irruption dans l'espace des nobles. Si les Pêcheurs parlent en prose, c'est parce qu'ils sont entre eux, dans leur propre espace, et que c'est Périclès qui vient à eux, et non pas l'inverse, comme c'est le plus souvent le cas³²⁴. C'est donc lui qui s'adaptera momentanément à la forme de la prose au cours de la scène. Ainsi la parole des Pêcheurs permet en premier lieu d'identifier leur classe sociale par le fait qu'ils parlent en prose, mais également en raison du registre de langue qu'ils emploient, qui est familier, voire rustre. La scène s'ouvre d'ailleurs sur des injures que le Premier Pêcheur lance au Troisième : « Alors, Peau-de-cuir ? » (« What to, Pilch? », II, 1, 12) ou encore « Holà ! le Rapiécé » (« What, Patch-breech », 14)³²⁵. Puis, leurs discours s'inscrivent également dans une langue populaire, exprimant un certain nombre de lieux communs, tels que « les choses sont ce qu'elles sont, et si un homme n'y arrive plus, à sa femme de boucher le trou » (« things must be as they may, and what a man cannot get, he may lawfully deal for his wife's soul », le Premier Pêcheur, 108-109) — avec un jeu de mots obscène qui accentue l'aspect populaire de la parole des Pêcheurs —, ou encore cette phrase du Premier Pêcheur : « Chez nous les Grecs, il y en a qui s'engraissent plus vite en mendiant que nous autres en travaillant » (« Here's them in our country of Greece gets more with begging than we can do with working », 62-64) — qui expose un poncif tendant à stigmatiser une catégorie sociale de la population, et qui, comme l'analyse très justement Ralph Berry, est toujours d'actualité : « How that complaint echoes across the centuries! »³²⁶. Notons toutefois, à la suite de Ralph Berry, que cela ne l'empêche pas d'offrir ensuite à Périclès une vareuse et un repas : « Still, 1st Fisherman lends Pericles a gown and promises him a meal »³²⁷. Mais la parole des Pêcheurs est d'abord, comme celle des Matelots, marquée par le champ lexical correspondant à leur métier. Le Deuxième Pêcheur

³²⁴ Environ 72% des personnages anonymes parlent exclusivement en vers, 17% exclusivement en prose, et 11% alternent entre les deux formes d'écriture. On retrouve des personnages nobles et des personnages de statut social bas dans toutes ces catégories.

³²⁵ Ralph Berry estime que ces injures sont les noms propres des Deuxième et Troisième Pêcheurs : « As usual in Shakespeare's low-life scenes, the names are English. Pilch and Patchbreech ply their trade nearer home than Pentapolis ». Toutefois, il semble que le Premier Pêcheur s'adresse à deux reprises au Troisième Pêcheur, étant donné que le Deuxième Pêcheur ne lui répond pas, mais s'adresse également au Troisième. De plus, la deuxième réplique du Premier Pêcheur insiste en disant « j'ai dit » (« I say », 14), donnant l'impression qu'il répète la même adresse, n'ayant pas eu de réponse la première fois. Ces désignations semblent donc être des injures plutôt que des noms propres, même si nous pouvons toutefois leur attribuer la valeur de surnoms. Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 165.

³²⁶ *Ibid.*, p. 166.

³²⁷ *Ibid.*

ordonne au Troisième de « rapporte[r] les filets » (« come and bring away the nets », 13), accessoire caractéristique de leur fonction. La parole des Pêcheurs renseigne encore une fois les spectateurs sur les activités des personnages anonymes et permet de les identifier. Toutefois, le champ lexical de la pêche n'intervient pas seulement pour décrire ou commenter les actions liées à leur métier. En effet, après avoir vu sombrer le navire de Périclès lors d'une tempête, le Troisième Pêcheur s'interroge : « Patron, je me demande comment les poissons vivent dans la mer. » (« Master, I marvel how the fishes live in the sea. », 26-27). C'est alors l'occasion pour le Premier Pêcheur de réfléchir sur la condition humaine en usant d'une comparaison entre la vie des poissons et celle des hommes :

Mais comme le font les hommes à terre : les gros mangent les petits. Pour moi, rien ne ressemble plus à nos riches grigous qu'une baleine : elle joue, elle batifole, poussant devant elle le pauvre fretin, et finit par n'en faire qu'une bouchée. Il paraît qu'à terre on croise le même genre de baleines, qui restent à bayer tant qu'elles n'ont pas gobé toute la paroisse, l'église, le clocher, les cloches et tout.

Why, as men do a-land; the great ones eat up the little ones. I can compare our rich misers to nothing so fitly as to a whale: 'a plays and tumbles, driving the poor fry before him, and at last devours them all at a mouthful. Such whales have I heard on a'th'land, who never leave gaping till they swallowed the whole parish, church, steeple, bells, and all.

(II, 1, 28-34)

Le savoir du Premier Pêcheur s'étend alors au-delà des activités concrètes qu'il doit effectuer au quotidien. Il dispose d'une connaissance élargie du domaine de la mer, où la pêche le conduit, et de la vie des animaux marins. Ainsi, il utilise cette connaissance afin de se livrer à des réflexions existentielles sur le fonctionnement des êtres humains. « C'est bien vu » (« A pretty moral », II, 1, 35) constate Périclès, qui admire en aparté l'utilisation de l'analogie, avant de se présenter à eux :

À partir des bourbeux sujets de la mer,
Comme ces pêcheurs savent dire les tares humaines
Et dans l'empire marin recueillir
Ce qui peut glorifier les hommes ou les démasquer !

How from the finny subject of the sea
These fishers tell th'infirmities of men,
And from their wat'ry empire recollect
All that may men approve or men detect!

(II, 1, 47-51)

Il est alors intéressant de constater que l'intériorité du Premier Pêcheur, qui est dévoilée à travers sa parole, ne s'éloigne pas de son identité sociale : tout son être est façonné par le prisme de sa désignation en tant que pêcheur. C'est à travers le langage lié à son métier que le Premier Pêcheur s'exprime, développe sa pensée et intellectualise le monde qui l'entoure. Mais comme

les Matelots précédemment, et la plupart des personnages anonymes qui interagissent avec Périclès, les Pêcheurs sont des instruments essentiels à la progression de l'action. D'abord, leur conversation indique à Périclès un certain nombre d'informations, telles que le lieu de l'action — « Pentapolis » (94) —, le nom du roi qui y gouverne — « Simonide le Bon » (95) —, ainsi que les événements qui doivent se dérouler prochainement à la cour : « il a une jolie fille, dont c'est demain l'anniversaire ; et il y a des princes et des chevaliers venus des quatre coins du monde aux tournois et aux joutes pour gagner son amour. » (« he hath a fair daughter, and tomorrow is her birthday; and there are princes and knights come from all parts of the world to joust and tourney for her love. », 102-105). Puis, les filets dont ils se servent pour pêcher le poisson permettent à Périclès de récupérer son armure, certes rouillée, mais qui lui donnera la possibilité de participer aux joutes organisées par le roi. Par ailleurs, la mer, dans cette pièce, est la matrice où les identités se forment et se déforment. En effet, rappelons que dans la pièce de Shakespeare, la fille de Périclès est nommée Marina « parce qu'elle est née en mer » (« for she was born at sea », Périclès, III, 3, 14), alors qu'elle est appelée « Tarsienne, Thaïse ou Tharsia dans les diverses sources »³²⁸, ainsi que le rapporte Margaret Jones-Davies. Puis, elle explique que dans l'une des versions de l'histoire d'Apollonius de Tyr, une version française du 15^e siècle, il « reçoit le nom de “Périllié”, qui signifie “le Naufragé” »³²⁹, cette appellation ayant peut-être influencé Shakespeare (et/ou George Wilkins, avec lequel il a probablement collaboré sur cette œuvre) dans l'attribution du nom de Périclès, au lieu d'Apollonius. Si les identités des personnages principaux se perdent et se retrouvent par le biais de la mer, les identités de certains personnages anonymes sont également façonnées à travers cette thématique essentielle de la pièce, notamment lors des deux tempêtes qui structurent la pièce. La première tempête conduit Périclès sur les rives de Pentapolis où se trouvent les Pêcheurs, tandis que la deuxième est directement montrée aux yeux des spectateurs et elle est donc représentée à travers la présence de Matelots qui tentent de manœuvrer le navire. Dans les deux cas, ces personnages anonymes sont identifiés à travers des métiers directement en contact avec le milieu marin, leur accordant ainsi une place essentielle dans la dramaturgie. Margaret Jones-Davies note également qu'une dernière tempête a lieu à la fin de la pièce, mais cette fois-ci, métaphorique, incarnée dans les troubles psychologiques que subit Périclès après les pertes successives de sa femme, puis de sa fille. Lors des retrouvailles avec sa fille, il utilise alors la métaphore de la tempête, subie deux fois littéralement, pour exprimer son émotion :

³²⁸ Margaret Jones-Davies, « *Périclès, Prince de Tyr*, Notice », in *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1568.

³²⁹ *Ibid.*

De peur que cette grande houle de joies qui déferle sur moi
Ne submerge les rivages de ma mortalité
Et ne me noie de leur douceur.

Lest this great sea of joys rushing upon me
O'erbear the shores of my mortality,
And drown me with their sweetness.

(V, 1, 191-193)

Les Pêcheurs et les Matelots, au cœur des tempêtes, ne sont alors pas seulement au service de l'action dramatique, mais rendent concret ce lien entre la thématique de la mer et la quête d'identité que traversent les personnages principaux nommés³³⁰.

Les commentateurs de l'action

D'autres personnages ont un point de vue plus distancié par rapport à l'action, leur parole étant alors davantage de l'ordre du commentaire, comme celle du Jardinier dans *Richard II*. Linda Anderson le classe parmi la catégorie des serviteurs qui donnent des conseils ou critiquent leurs maîtres : « Various of Shakespeare's other servants also comment on their employers' affairs, often criticizing their employers' foolishness or villainy out of their employers' hearing. [...] the Gardeners in *Richard II* criticize the way their lord and master has governed his kingdom »³³¹. En effet, de la même façon que le Premier Pêcheur, il commence par utiliser sa connaissance, non plus du monde marin, mais du monde végétal, pour réfléchir sur l'organisation sociale des hommes :

Toi, va attacher ces jeunes abricots qui pendent,
Et, tels des enfants indisciplinés, font ployer leur père
Sous le poids accablant de leur prodigalité,
Étaie les rameaux qui fléchissent,
Et toi, comme un bourreau,
Va couper la tête de ces surgeons qui poussent trop vite,
Montrant trop d'arrogance dans notre république :
Tout doit être au même niveau sous notre gouvernement.

Go, bind thou up young dangling apricocks,
Which like unruly children make their sire
Stoop with oppression of their prodigal weight,
Give some supportance to the bending twigs.

³³⁰ Des Matelots apparaissent à nouveau à la fin de la pièce, en V, 1, montrant l'importance de la thématique de la mer, qui conditionne l'identité des personnages anonymes. Seul le Premier Matelot parle dans les éditions de la Pléiade, tandis que les éditeurs d'Oxford font parler les deux. L'attribution des répliques n'est pas claire. Quoi qu'il en soit, les Matelots permettent de faire la coordination entre le bateau qui vient de Tyr qui transporte Périclès et la barque qui vient de Mytilène qui transporte Lysimaque. Leur présence, muette ou non, permet d'indiquer le lieu de l'action.

³³¹ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 154.

Go thou, and like an executioner,
Cut off the heads of too fast growing sprays,
That look too lofty in our commonwealth:
All must be even in our government.

(III, 4, 29-36)

Cette fonction de commentateur de l'histoire, par le truchement de l'artisanat, était d'ailleurs déjà constatée, un siècle et demi plus tôt, par Charles Cowden Clarke : « the gardener is moralising, in the hearing of the queen, upon the reverses that have befallen her lord. The application of his craft to the policy of government is simple and unpretending »³³². En effet, le Jardinier pousse ensuite son raisonnement encore plus loin, en critiquant directement la politique du roi Richard II. Il trouve alors, dans cette métaphore du jardin comme royaume, les lois que le roi aurait dû faire appliquer afin de maintenir son autorité et rester au pouvoir :

Oh ! quel dommage
Qu'il n'ait pas su tailler et cultiver sa terre
Comme nous ce jardin ! Nous, la saison venue,
Nous incisons l'écorce, la peau de nos arbres fruitiers,
De peur que, trop gorgée de sève et de sang,
D'un excès de richesses elle n'en vienne à se nuire.
Eût-il agi de même avec les grands, les ambitieux,
Ils auraient vécu pour porter, et lui pour savourer,
Les fruits de leur dévouement. Les branches superflues,
Nous les élaguons, pour que vivent les rameaux féconds.
Eût-il agi de même, il porterait encore la couronne
Que tant d'heures gaspillées dans l'oisiveté ont jetée bas.

Oh, what pity is it
That he had not so trimm'd and dress'd his land
As we this garden! We at time of year
Do wound the bark, the skin of our fruit-trees,
Lest, being over-proud in sap and blood,
With too much riches it confound itself.
Had he done so to great and growing men,
They might have liv'd to bear, and he to taste
Their fruits of duty: superfluous branches
We lop away, that bearing boughs may live:
Had he done so, himself had borne the crown,
Which waste of idle hours hath quite thrown down.

(III, 4, 55-66)

L'identification du Jardinier et de ses Apprentis à travers leurs paroles est alors évidente : tel un manuel didactique, chaque action est décrite ou commandée de façon à nous indiquer, sans équivoque, le métier de ces personnages anonymes. La relation triangulaire entre identification, parole et action est en parfaite harmonie chez le Jardinier : chaque pôle est profondément

³³² Charles Cowden Clarke, *Shakespeare-Characters, Chiefly Those Subordinate*, London, Elibron Classics, 2005 [1863], p. 381.

marqué par la fonction sociale de ce personnage anonyme afin de constituer son identité formelle. Ainsi, Ralph Berry constate que la perspective des Jardiniers se focalise sur ce qu'ils connaissent, sur les éléments qui sont à leur portée :

For them, the matter is viewed through analogies at hand. Weeds are to be rooted up, fast-growing sprays cut back, caterpillars destroyed. The commonwealth/garden will otherwise run wild. "Great and growing men" should be wounded in season, like trees, lest they become "overproud in sap and blood." It is wisdom from beneath; the Gardeners understand the story in a way that no one else does³³³.

Il faut toutefois préciser que ce n'est pas la présence des Jardiniers qui engendre la « métaphore horticole »³³⁴, comme le montre Margaret Jones-Davies. En effet, dès l'acte II, Jean de Gand compare l'Angleterre au jardin d'Eden : « Cet autre Eden, ce demi-paradis » (« This other Eden, demi-paradise », II, 1, 42). Margaret Jones-Davies explique alors que cette « comparaison du pays à un jardin est une métaphore politique courante »³³⁵, d'autant plus utilisée dans les Histoires de Shakespeare que cette lignée de rois appartient à la dynastie des Plantagenêt, dont le nom évoque le monde végétal. Puis, « la description par un capitaine gallois de l'état de l'Angleterre confirme le diagnostic de Gand [...] : "Dans notre pays tous les lauriers sont flétris" (II, IV, 8), l'espace est devenu comme la lande du roi Lear »³³⁶. Ainsi, lorsque le Jardinier entre en scène, il concrétise et développe une métaphore utilisée précédemment par d'autres personnages. Par ailleurs, et contrairement aux Pêcheurs et aux Matelots, les Jardiniers n'influent que très peu, de façon concrète, sur l'action dramatique, la commentant en périphérie. Pourtant, leurs rôles, comme le constate Molly Mahood, sont multiples et complexes. D'abord, elle émet l'hypothèse que cette scène a été initialement créée afin de créer un laps de temps entre deux épisodes : « a scene which might have served no other function than filling the time gap between Richard's dramatic descent into the base court at Flint Castle and the episodes in London which confirm Bolingbroke's supremacy »³³⁷. Puis, cette scène permet également d'annoncer involontairement à la Reine la déposition de Richard, donnant au Jardinier un rôle de messager — et même de prophète si l'on en croit les propos de la Reine, « Tu oses [...] / Prophétiser sa chute ? » (« Dar'st thou [...] / Divine his downfall? », III, 4, 78-79) —, un rôle qu'on lui attribue malgré lui. Toutefois, Molly Mahood montre également que cette scène

³³³ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 76-77.

³³⁴ Margaret Jones-Davies, « *La Tragédie du roi Richard II*, Notice », in *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, p. 1442.

³³⁵ Margaret Jones-Davies, « *La Tragédie du roi Richard II*, Notes », in *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, Acte II, note n°3, p. 1474.

³³⁶ Margaret Jones-Davies, « *La Tragédie du roi Richard II*, Notice », in *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, p. 1441.

³³⁷ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 78.

multiplie les enjeux dramatiques, notamment en créant un changement d'atmosphère, notamment en opposition au début de la scène qui montre la Reine et ses suivantes. En effet, le discours pragmatique et les actions très concrètes des Jardiniers tranchent avec les paroles de la Dame qui propose à la Reine des occupations plus frivoles, telles que jouer aux boules, chanter, danser, ou se raconter des histoires (III, 4, 1-23). La Dame énumère toutefois en vain toutes les activités auxquelles elles pourraient se livrer, étant donné le désespoir de la Reine, qui retient, comme seule occupation possible, la lamentation. Molly Mahood explique que cette scène se joue effectivement d'un contraste créé à travers la présence de ces différents personnages anonymes : « The Gardener's voice of unremitting toil is the more persuasive for its contrast with the talk of the Queen's ladies, who bring with them some of the decorative, idle, effete atmosphere that we have come to associate with Richard's court »³³⁸. En effet, l'oisiveté de la Reine et des Dames est à la fois représentative du camp du roi Richard II et en contraste par rapport aux discours des Jardiniers, qui correspondent à la nouvelle politique mise en place par Bolingbroke :

Mais c'est encore par la scène du jardin, à l'acte III, après que Richard, piégé à Flint, y a été contraint de céder sa couronne, que l'antithèse fournit, métaphoriquement, le commentaire le plus radical de la déchéance du roi et du royaume, entités indissociables. Le dialogue des jardiniers en donne l'interprétation politique dès les premiers conseils horticoles qui valident l'idéologie mise en place par les Tudors, celle des sermons contre la rébellion et pour l'obéissance [...]. Mais le jardinier, *a contrario* des images mercantiles associées à Richard, en tire, lui, une leçon d'ascétisme contre l'oisiveté, dans la droite ligne d'une éthique protestante et d'une économie calviniste de l'État : [...]. La métaphore horticole fournit à Shakespeare l'occasion de faire référence à la politique réelle : Bolingbroke revenu d'exil « arrach[e] » et « déracin[e] » « Les mauvaises herbes » en faisant décapiter les trois ministres favoris de Richard, et passe ainsi lui-même du statut de rebelle à celui d'homme fort nécessaire, futur roi dont les répressions à venir seront légitimées par le désordre et les rébellions présentes³³⁹.

Le commentaire du Jardinier permet alors de caractériser et d'opposer les politiques de Richard et de Bolingbroke, en faisant par la même occasion l'apologie des valeurs de la dynastie des Tudor, régnant depuis plusieurs générations au moment où Shakespeare écrit cette pièce. Richard Marienstras explique par ailleurs que « Chez Shakespeare, la nature est double. Elle signifie d'abord l'ordre naturel de la Création. Mais elle désigne aussi une nature inférieure, une nature déchue, [...] celle enfin que laissent entrevoir les jardiniers de Richard II, qu'il faut discipliner »³⁴⁰. Telle est effectivement la vision que le Jardinier — qui la côtoie de près —

³³⁸ *Ibid.*, p. 90.

³³⁹ Margaret Jones-Davies, « *La Tragédie du roi Richard II*, Notice », in *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, p. 1441-1442.

³⁴⁰ Richard Marienstras, *Shakespeare et le désordre du monde*, Dominique Goy-Blanquet [dir.], Paris, Gallimard, 2012, p. 436.

nous donne de la nature, et qu'il compare à la civilisation. Toutefois, tous les rôles anonymes de cette scène se rejoignent dans une fonction pathétique, celle d'exprimer de la compassion envers la Reine, comme l'explique Linda Anderson :

It is hardly surprising when, in *Richard II*, one of the queen's ladies sympathizes with her or one of the king's favorites attempts to comfort her (3.4.21; 2.2.1-4, 14-27, 33, 67). Such generous sympathy, however, is not limited to "upper" servants, but can be seen even in servants whose jobs make intimacy unlikely; *Richard II* offers further examples. A Gardener, after having been cursed by the queen for speaking the truth, says, "Poor queen, so that thy state might be no worse, / I would my skill were subject to thy curse"; he then promises to plant "a bank of rue... In the remembrance of a weeping queen" (3.4.102-7)³⁴¹.

Le Jardinier a donc également la fonction de redoubler les émotions de sympathie envers la Reine. Initialement situées dans la sphère de l'intimité, avec les suivantes, elles sont élargies à la sphère publique, avec les Jardiniers. Cette fonction pathétique, qui s'écarte a priori de l'identité sociale du Jardinier, est pourtant toujours exprimée à travers son savoir-faire. En effet, c'est en plantant un « massif de rue, cette plante amère, herbe de grâce » et « symbole de pitié » (III, 4, 105-107) que le Jardinier choisit de montrer sa compassion envers la Reine : sa profession conditionne son identité jusque dans l'expression de ses émotions.

Le Jardinier fait partie de ces personnages qui révèlent un paradoxe dans notre perception des différents types de rôles qui évoluent sur la scène, notamment en comparaison des personnages secondaires nommés. En effet, Molly Mahood montre que des rôles nommés, qui ont pourtant un nombre de vers inférieur au Jardinier, seront moins souvent considérés comme des rôles mineurs :

Among these the Gardener speaks upward of fifty lines, while "parasites" Bushy, Green and Bagot, and Bolingbroke's adherents Ross and Willoughby, all have fewer. Yet of those named, only the Gardener's role would be called a bit part by most readers and actors. This suggests that one criterion we tend to apply without being aware of it is social status; traditionally a bit part is thought of as a plebeian character. Another closely linked factor also exemplified in the Gardener's part is the centrality, or marginality, of the character to the main action. A bit part is marginal as a general rule, because one of its most important functions is to shift attention to social groups other than the central figures. The same notion of an isolated "turn" links social status with another factor liable to enter any attempt to distinguish bit parts, and this is the number of times a character appears. In contrast to the garrulous Gardener, Richard's and Bolingbroke's supporters make repeated appearances in order to serve as dramatic reflectors of the two chief characters. On such a reckoning, the Gardener, although I hope in due course to show that he is pivotal to our emotional responses, is a minimal character [...]³⁴².

³⁴¹ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 124.

³⁴² Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 7-8.

Alors que la parole du Jardinier est plus conséquente que celles de Bushy, Green et Bagot³⁴³, on le classera plus volontairement dans la catégorie des rôles mineurs en raison de son statut social inférieur, de son rôle périphérique, et du fait qu'il n'apparaît que dans une seule scène. Pourtant, par sa parole, il marque davantage les esprits, notamment en concrétisant, par le biais de son artisanat, une métaphore amorcée précédemment et représentant une thématique essentielle de la pièce. La Reine va même le comparer au premier homme — figure mythique, connu pour travailler la terre — ajoutant ainsi involontairement à la sagesse universelle de sa parole : « Toi, image du vieil Adam, toi qui es ici pour cultiver ce jardin » (« Thou, old Adam's likeness, set to dress this garden », III, 4, 73). On notera également que contrairement aux Pêcheurs et aux Matelots, les Jardiniers s'expriment en vers, comme d'autres personnages mineurs et subalternes de la pièce, tels que le Palefrenier. Ralph Berry constate en effet que cette forme, choisie par Shakespeare, est dominante dans cette pièce : « Speaking in the blank verse that is this play's mode »³⁴⁴. Cela démontre, selon lui, que les classes sociales n'évoluent pas de façon indépendante dans cette tragédie — « the classes have no independent existence »³⁴⁵ —, l'action dramatique se concentrant très exclusivement sur la classe aristocratique. Les personnages de basse condition sociale ne s'émancipent alors jamais du style dominant des vers : « The action is all but confined to the aristocracy and their followers, with a couple of modest interventions by the Gardeners and the Groom »³⁴⁶. Pourtant, il existe bien une opposition entre les classes sociales, qui est notamment mise en valeur dans le rapport des personnages à leur identité. En effet, Ralph Berry explique que l'identité des personnages principaux nommés (Richard et Bolingbroke) se définit à travers la possession :

Loss and gain are their ways of expressing identity, and there's a certain parallelism.
Bolingbroke catalogues his losses in exile:

Eating the bitter bread of banishment,
Whilst you have fed upon my signories,
Dispark'd my parks and fell'd my forest woods,
From my own windows torn my household coat,
Raz'd out my imprese, leaving me no sign
Save men's opinions and my living blood
To show the world I am a gentleman

(3.1.21-27)

³⁴³ Alors que le Jardinier prononce 361 mots, représentant 1,91% de la parole sur l'ensemble de la pièce, Bushy prononce 263 mots (1,39%), Green 233 (1,23%) et Bagot 179 (0,95%). La comparaison est d'autant plus intéressante que Bushy et Green sont également des noms qui font appel au monde végétal, bien qu'ils s'agissent de noms propres.

³⁴⁴ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 77.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 77.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

Richard cites the tokens of his fall:

I'll give my jewels for a set of beads,
My gorgeous palace for a hermitage,
My gay apparel for an almsman's gown,
My figur'd goblets for a dish of wood,
My sceptre for a palmer's walking staff,
My subjects for a pair of carved saints.

(3.3.147-52)

What they have is what they are. The play declines to go far beyond self as measured by possessions³⁴⁷.

Ce rapport entre identité et possession, Jean de Gand le montre déjà à propos de Richard à l'acte II, scène 1. En effet, lorsqu'il dénonce l'incapacité de Richard à gouverner, il l'accuse d'être « Propriétaire de l'Angleterre [...], et non plus roi » (« Landlord of England art thou now, not king », II, 1, 113). L'identité de Richard était donc déjà définie à travers ce qu'il possédait, avant sa déposition, qui prend alors davantage la tournure d'une dépossession, comme le montrent les jeux de mots de Gand sur le mot « posséder » : « Il t'aurait dépossédé d'avance en te déposant, / Toi qui es possédé de la fureur de te déposer toi-même » (« Depositing thee before thou wert possess'd, / Which art possess'd now to depose thyself », II, 1, 107-108). Alors que le Jardinier s'identifie à son activité, Richard et Bolingbroke s'identifient à ce qu'ils possèdent. Ainsi, pour les nommés de classe sociale supérieure, ce qu'ils ont est ce qu'ils sont, tandis que pour les anonymes de classe sociale inférieure, ce qu'ils font est ce qu'ils sont.

Si le Jardinier a principalement un rôle de commentateur de l'histoire, qui évolue en périphérie de l'action dramatique, il reste néanmoins un personnage actif par le biais de son métier. Dans *Cymbeline*, en revanche, le Seigneur — qui est désigné à travers son statut social, ainsi que sa provenance dans la didascalie fonctionnelle, « breton » (afin de l'inscrire dans le camp opposé aux Romains lors du conflit militaire) — possède une parole exclusivement contemplative, qui ne l'ancre *a priori* pas dans l'action, n'ayant même pas un caractère informatif. En effet, alors que Posthumus vient délivrer le roi Cymbeline des mains des Romains, à l'aide de Bélarius, Guidérius, et Arviragus, il croise le Seigneur et lui raconte le combat qu'il vient de mener. Le contraste entre les deux personnages est alors très prononcé, comme le montre leur première interaction : le Seigneur demande « Tu viens de l'endroit où l'on a résisté ? » (« Cam'st thou from where they made the stand ? », V, 3, 1) et Posthumus répond : « J'en viens / Mais vous, vous étiez, semble-t-il, parmi les fuyards. » (« I did, / Though

³⁴⁷ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 76.

you, it seems, come from the fliers », 1-2). Le processus d'identification se situe ici au niveau de l'action : le Seigneur ne demande pas à Posthumus qui il est, mais d'où il vient. En effet, les vêtements ici sont des signes identificatoires permettant aux soldats de reconnaître le camp auquel ils appartiennent. Le Seigneur et Posthumus savent donc l'un et l'autre qu'ils sont tous les deux bretons. Le vêtement est également le signe identificatoire qui permet de reconnaître le statut social, ce qui conduit le Seigneur à adresser Posthumus en le tutoyant — car rappelons que ce dernier est à ce moment de la pièce « *vêtu comme un soldat pauvre* » (« *like a poor soldier* », V, 2, 0) — tandis que Posthumus répond par le vouvoiement, le Seigneur étant d'un statut social plus élevé. Toutefois, l'identification par la parole renverse le rapport de force entre les deux personnages. En demandant à Posthumus de quelle zone de combat il vient, le Seigneur met en valeur sa bravoure, tandis que Posthumus identifie le Seigneur aux « fuyards » qui ont lâchement abandonné le combat. L'identification par la parole situe donc les personnages par rapport à leur action, et celle du Seigneur a été de fuir plutôt que d'agir. Ainsi, lorsque Posthumus lui fait le récit du secours qu'il a porté au roi, le Seigneur s'émerveille du courage de ce dernier, ainsi que de celui du « *vieil homme, et deux enfants* » (« *an old man, and two boys* », 52), ce qui agace d'autant plus Posthumus : « Être sur le champ de bataille, et m'en demander des nouvelles ! » (« *To be i'th' field, and ask "What news?" of me!* », 65). C'est d'ailleurs ce que constate Michael Edwards : « À notre grande surprise, Posthumus se fâche, s'indigne qu'il "s'émerveille" ("wonder"), et l'accuse d'être fait pour "s'émerveiller" ("wonder") de ce qu'il entend plutôt que de faire lui-même des merveilles »³⁴⁸. Cette narration du combat, qui a pourtant été représenté sur la scène précédemment, peut alors sembler dramatiquement inutile. Toutefois, l'intervention de ce personnage anonyme, comme souvent, est ici destinée à mettre en valeur l'identité des personnages nommés. De plus, elle amorce une émotion propre à la fin de ce spectacle, l'émerveillement. En effet, si le Seigneur n'est pas un homme d'action, il décrit en revanche l'émotion que Shakespeare cherche à procurer aux spectateurs : « *Quel hasard étrange : / Un étroit défilé, un vieil homme, et deux enfants !* » (« *This was strange chance: / A narrow lane, an old man, and two boys.* », 51-52). Michael Edwards constate alors que cette phrase du Seigneur synthétise parfaitement, à la fois l'action et l'émotion de la pièce :

Le Seigneur s'émerveille, en effet, et même si, en un sens, il n'en a pas le droit, étant un fuyard qui s'étonne du courage des autres, sa poésie est saisissante, et parfaitement conforme à l'un des modes de la poésie shakespearienne : avec un minimum de moyens et avec des mots, pour ainsi dire, prosaïques, elle offre à l'imagination un lieu et un

³⁴⁸ Michael Edwards, *Shakespeare, le poète au théâtre*, Paris, Fayard, 2009, p. 264.

événement, elle évoque le hasard, la bonne chance, qui semble gouverner l'action, et elle renforce l'idée de *l'étrange*³⁴⁹.

Cette parole contemplative est alors raccrochée à l'action par le biais de l'émerveillement, car les phénomènes étranges et de hasard vont dominer la fin de cette pièce, à commencer par la scène 4 de l'acte V qui montre les fantômes de la famille de Posthumus, venus le rappeler à son identité, ainsi que la descente de Jupiter. Puis, Margaret Jones-Davies distingue, tour à tour, d'une part, « une image qui combine étrangeté et merveille », quand « Cymbeline revivra la naissance de ses trois enfants enfin réunis en se voyant non plus comme leur père mais comme leur mère disparue »³⁵⁰ et, d'autre part, « cette intuition » qui « est source de l'émerveillement qui caractérise les dernières pièces lorsque tout fait sens. “Ô instinct merveilleux !” dira le roi en apprenant que ses fils s'étaient rapprochés de la vérité lorsqu'ils appelaient leur sœur “Fidèle” “frère” »³⁵¹. Elle constate également que c'est au moment où les rêves et visions de Posthumus interviennent que « la comédie des erreurs se dénoue en *meraviglia* baroque »³⁵². Le Seigneur breton qui interagit, dans la scène précédente, avec Posthumus, anticipe alors ce dénouement, et amorce les premières émotions face aux merveilles et aux étrangetés de cette pièce.

Un champ lexical contagieux

La relation triangulaire entre identification, parole et action n'est donc pas toujours de même nature selon les personnages anonymes. Certains, contrairement aux Jardiniers de *Richard II*, n'ont aucune distance par rapport à l'action, agissant uniquement au gré du pouvoir politique en place, comme les Gardes-chasse dans *3 Henry VI*, qui revendiquent être les sujets du roi Edouard et, par conséquent, arrêtent Henry alors qu'il tentait de fuir. Les Gardes-chasse n'ont pas de regard extérieur qui leur permettrait de commenter les actions des puissants : ils obéissent à la loi du plus fort sans remise en question. Leur identification est d'abord visuelle ; ils portent tous deux un accessoire à fonction caractéristique, à savoir des arbalètes : « *l'arbalète à la main* » (« *with cross-bows in their hands* », III, 1, 0). Puis, leur métier laisse des empreintes sur leur parole, le champ lexical de la nature et de la chasse étant dominant dans un premier temps :

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 279.

³⁵⁰ Margaret Jones-Davies, « *Cymbeline*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1603.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 1613.

³⁵² *Ibid.*, p. 1603.

Le Premier Garde-chasse : Cachons-nous dans cet épais fourré,
 Car les daims vont traverser tout à l'heure cette clairière,
 Et, embusqués à couvert,
 Nous choisirons la plus belle bête du troupeau.

Le Second Garde-chasse : Moi, je vais rester sur la colline, pour que nous puissions tirer
 tous les deux.

Le Premier Garde-chasse : Pas question ; le bruit de ton arbalète
 Va faire peur au troupeau et mon coup sera perdu.
 Restons ici tous les deux, et visons le plus beau ;

First Keeper : Under this thick grown brake we'll shroud ourselves,
 For through this laund anon the deer will come,
 And in this covert will we make our stand,
 Culling the principal of all the deer.

Second Keeper : I'll stay above the hill, so both may shoot.
 First Keeper : That cannot be; the noise of thy cross-bow
 Will scare the herd, and so my shoot is lost.
 Here stand we both, and aim we at the best;

(III, 1, 1-8)

Alors que les Gardes-chasse guettent le gibier, en élaborant des stratégies pour atteindre leur cible, ils voient apparaître Henry VI qui se lamente sur son sort, se rappelant à lui-même le titre et la terre qu'il a perdus. La réaction du Premier Garde-chasse est alors de l'identifier à un cerf, s'inscrivant ainsi en toute circonstance dans sa fonction sociale : « Eh ! voilà un daim dont la peau fera un beau salaire de garde-chasse » (« Ay, here's a deer whose skin's a keeper's fee », III, 1, 22). Henry, qui se désolait d'emblée d'avoir perdu son identité royale, est de surcroît assimilé à une proie, le réduisant ainsi à un simple butin. La parole des Gardes-chasse n'est alors pas seulement constitutive de leur propre identité, mais également un moyen de redéfinir celle du roi déchu. De plus, le roi est d'abord adressé par le Second Garde-chasse par le tutoiement, montrant qu'il ne reconnaît plus sa supériorité hiérarchique : « qui es-tu » (« what art thou », III, 1, 55). Si la parole est toujours un moyen d'identifier la fonction des personnages anonymes dans cette scène, elle devient également un élément caractéristique de l'identité du personnage nommé auquel ils sont confrontés. Ainsi, l'identité sociale de ces personnages anonymes semble déborder de son cadre et contaminer l'identité du roi éponyme.

L'idée d'une fonction contagieuse, qui dépasserait le cadre du rôle qu'elle définit, a déjà été constatée, mais différemment, à travers les paroles de Petruchio face au Tailleur, dans *Le Dressage de la rebelle*. Petruchio s'approprie le langage du Tailleur pour le retourner contre lui, ayant cependant pour véritable intention de briser l'identité de Katherina. La fonction sociale d'un personnage anonyme peut donc aussi bien contaminer son propre langage, que celui des personnages avec lesquels il interagit. Ainsi, la Princesse, lorsqu'elle parle au Garde

Forestier, dans *Peines d'amour perdues*, s'approprie à son tour le champ lexical d'un personnage anonyme. Alors que le Garde Forestier doit d'abord servir à localiser la scène dans la forêt — de la même façon que les Matelots permettaient de situer la scène en pleine mer —, son utilité dramatique s'étend au-delà de sa fonction spatiale afin de concrétiser la métaphore de la chasse comme jeu amoureux. En effet, la Princesse lui demande où elle doit se positionner pour guetter le cerf et le Garde Forestier lui répond : « Tout prêt, à la lisière de ce taillis là-bas ; / De là, vous pouvez faire le plus beau tir. » (« Hereby, upon the edge of yonder coppice, / A stand where you may make the fairest shoot. », IV, 1, 9-10). Le Garde Forestier alimente alors, probablement sans le vouloir, l'idée, déjà suggérée par la Princesse, qu'une femme « peut “tuer” d'un regard selon la poétique pétrarquiste, ce que les dames de France feront bientôt »³⁵³. Gisèle Venet explique, en effet, que « La métaphore est implicite dans la réponse du Garde Forestier liant la beauté de la Princesse et ce “plus beau tir”. »³⁵⁴. Toutefois, le langage très concret et concis du Garde Forestier montre qu'il ne maîtrise pas cette métaphore que la Princesse va retourner — de façon amusée et non malveillante — contre lui :

La Princesse :	Rendons grâce à ma beauté, je suis la beauté qui tire, C'est pourquoi tu dis « le plus beau tir ».
Le Garde Forestier :	Excusez-moi, madame, ce n'est pas ce que je voulais dire.
La Princesse :	Comment ? D'abord tu me flattes, et ensuite tu dis non ? Ô fierté éphémère ! Je ne suis pas belle ? Quelle misère !
Le Garde Forestier :	Si, madame, vous êtes belle.
La Princesse :	Va, ne te mêle plus de faire mon portrait. Quand la beauté n'y est pas, la flatterie ne peut corriger l'apparence.
Princess :	I thank my beauty, I am fair that shoot, And thereupon thou speak'st “the fairest shoot”.
Forester :	Pardon me, madam, for I meant not so.
Princess :	What, what? First praise me and again say no? O short-liv'd pride! Not fair? alack for woe!
Forester :	Yes, madam, fair.
Princess :	Nay, never paint me now: Where fair is not, praise cannot mend the brow.

(IV, 1, 11-17)

Le Garde Forestier se retrouve ainsi piégé par le biais de son propre langage, celui de la chasse, qui est utilisé ici ironiquement par la Princesse, afin de se moquer des métaphores dont usent les amoureux. Comme Petruccio, sa cible n'est pas le personnage anonyme, qui est à nouveau instrumentalisé pour atteindre un autre but. La Princesse se montre en effet très méfiante, tout au long de la pièce, envers le sens des mots et la réalité à laquelle ils se rapportent, refusant les

³⁵³ Gisèle Venet, « *Peines d'amour perdues*, Notes », in William Shakespeare, *Comédies I, Œuvres Complètes V*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2013, Acte IV, note n°1, p. 1346.

³⁵⁴ *Ibid.*

discours élogieux des amants. Elle-même anonyme, désignée par son titre, elle privilégie le plus souvent l'aspect littéral et concret des mots. Son titre de Princesse la rend certes unique, et donne à son rôle une forte individualité — contrairement au Garde Forestier —, mais il ne la situe pas dans la sphère de l'intimité comme le ferait un prénom. En privilégiant le titre pour la désigner, Shakespeare nous montre déjà que la Princesse n'est pas une femme qui tombe amoureuse au premier regard. Ainsi, dans cette scène, le Garde Forestier inspire à la Princesse des lieux communs de l'art maniériste, comme l'explique Gisèle Venet : « L'image du cerf blessé, dans ce contexte de chasse royale, est attendue : d'innombrables cerfs mourants occupent la peinture et la littérature du temps »³⁵⁵. Pourtant, la Princesse ne se laisse pas aller à « l'éloquence de l'hyperbole »³⁵⁶ :

Mais que peut dire la Princesse devant un cerf mourant ? Elle reste impitoyable devant les mots eux-mêmes qu'elle refuse d'édulcorer en « rhétorique peinte » ou en contradictions résolues ; la brutalité de l'oxymore est son domaine : « la pitié va tuer, / Et si elle tire bien, elle sera mal jugée » [IV, III, 234]. Diane indifférente aux affects, elle peut faire son autocritique et regarder en face son futur destin de reine : « Ainsi [...] pour la gloire seule je cherche ici à répandre / Le sang d'un pauvre cerf, auquel mon cœur ne veut aucun mal. » [IV, I, 24-35]³⁵⁷.

Si le métier du Garde Forestier encourage la Princesse à reprendre des motifs répandus dans la littérature et la peinture, c'est pour mieux les tourner en dérision ou leur rendre leur aspect brut et concret. Ainsi, le Garde Forestier agit doublement sur la parole de la Princesse : d'une part, il motive des images de chasse, et d'autre part, il consolide son rapport au langage, dépouillé de tout discours élogieux, et ancré dans le pragmatisme.

Les autres catégories de désignations

Les personnages anonymes ne sont toutefois pas tous désignés à travers leur métier dans les didascalies fonctionnelles. Par exemple, nous avons relevé que le Seigneur breton de *Cymbeline*, désigné de façon plus large par son statut social, avait une parole qui permettait de renforcer un trait esthétique, sans être véritablement ancrée dans l'action dramatique. L'identification d'un rôle anonyme par d'autres catégories de désignations engendre donc des enjeux différents dans ce rapport entre parole et action. Dans la catégorie du statut social, nous avons par exemple déjà souligné une dichotomie entre l'espace sauvage de la forêt et la parole civilisée des personnages anonymes en exil de *Comme il vous plaira*. Ainsi, si les costumes et

³⁵⁵ Gisèle Venet, « *Peines d'amour perdues*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies I, Œuvres Complètes V*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2013, p. 1324.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 1323.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 1325.

l'espace semblent redéfinir l'identité formelle du Duc Aîné et de ses Seigneurs, leur parole, en revanche, reflète toujours leur classe sociale. Ils parlent en vers, dans un registre de langue soutenu, et leur courtoisie est rapidement reconnue par Orlando. En effet, s'il les menace dans un premier temps, les identifiant visuellement à des êtres sauvages — « J'ai cru que tout ici était sauvage » (« I thought that all things had been savage here », II, 7, 107) —, il se rend compte de son erreur dès que le Duc Aîné lui adresse la parole : « Vous parlez si courtoisement ! » (« Speak you so gently? », 106). La reconnaissance d'une courtoisie urbaine, qui s'oppose à l'espace dans lequel les personnages se trouvent, passe donc ici par la parole, véritable reflet de leur identité, telle qu'elle apparaît dans les didascalies.

D'autres personnages sont désignés dans les *speech headings* par leur provenance, tel que le Français dans *Cymbeline*. Sa parole n'est alors pas marquée par ses activités sociales, comme c'est le cas pour les Pêcheurs ou le Jardinier, mais principalement empreinte de la géographie française. Si les personnages dans cette scène appartiennent tous au même milieu social, ils sont opposés les uns aux autres par leur nationalité, italienne (Iachimo), bretonne (Posthumus), française, espagnole ou encore hollandaise (ces deux derniers ne prenant jamais la parole, mais on peut supposer que leurs codes vestimentaires reflétaient leur provenance afin d'accroître la variété des origines géographiques). Ainsi, lorsque le Français prend la parole, il explique d'abord où il a rencontré Posthumus : « Moi je l'ai rencontré en France » (« I have seen him in France », I, 5, 10-11). Puis, il localise encore davantage la rencontre en citant le nom d'une ville française : « Monsieur, nous nous sommes connus à Orléans » (« Sir, we have known together in Orleans », 32). Et enfin, lorsqu'il raconte le conflit qui s'était déroulé entre Posthumus et un autre gentilhomme Français, c'est pour opposer leurs deux nationalités :

C'était à peu près la discussion qui s'est engagée hier soir, où chacun d'entre nous s'est mis à faire l'éloge des femmes de son pays ; ce gentilhomme soutenait alors [...] que sa maîtresse était plus belle, plus vertueuse, plus sage, plus chaste, plus constante, plus parfaite et plus inattaquable que la plus rare de nos dames de France.

It was much like an argument that fell out last night, where each of us fell in praise of our country mistresses; this gentleman at that time vouching [...] his to be more fair, virtuous, wise, chaste, constant, qualified, and less attemptable than any the rarest of our ladies in France.

(I, 5, 50-56)

En vantant les mérites d'Imogène, Posthumus avait agacé les Français, allant jusqu'à prétendre qu'aucune dame française ne lui arrivait à la cheville. Le Français, en rappelant cet épisode, permet non seulement de faire avancer l'action dramatique vers le fameux pari entre Iachimo et Posthumus, à l'origine de la séparation des deux amants, mais de plus, de donner un caractère

exceptionnel à la beauté et à la vertu de l'héroïne, l'inscrivant dans un contexte élargi à toute l'Europe. C'est donc par le biais de sa nationalité que le Français est défini et qu'il s'exprime. Ainsi, la désignation dans les *speech headings* influe toujours sur le discours du personnage anonyme, et particulièrement sur le champ lexical qu'il emploie, ici celui de la France, afin de refléter son rôle dramatique.

Une catégorie un peu particulière de désignation, notamment utilisée pour définir des êtres surnaturels, était l'espèce. Nous avons alors cité à titre exemplaire le cas de la Fée dans *Le Songe d'une nuit d'été*. Étant donné le caractère exceptionnel de ce personnage anonyme, dont la désignation l'oppose à l'espèce humaine, sa parole prend alors également une forme inhabituelle, qui s'éloigne d'abord du pentamètre iambique :

Par colline et par vallon,
 Traversant ronce et buisson,
Par les parcs et les enclos,
 Traversant flammes et flots,
Je vagabonde partout sur la terre,
Plus rapide que la lune en sa sphère ;
Je sers la reine des Fées,
Pour humecter de rosée les cercles qu'elle a tracés.
Les primevères sont gardes du corps,
Voyez ces taches sur leurs habits d'or :
Ce sont rubis, cadeaux des fées,
Dans ces taches de rousseur vit leur senteur.
 Je dois cueillir ici des gouttes de rosée,
 A chaque primevère une perle accrocher.
Adieu, esprit rustaud : il me faut m'en aller.
Notre reine et tous ses elfes vont arriver.

Over hill, over dale,
 Thorough bush, thorough briar,
Over park, over pale,
 Thorough flood, thorough fire,
I do wander everywhere,
Swifter than the moon's sphere,
And I serve the Fairy Queen,
To dew her orbs upon the green.
The cowslips tall her pensioners be,
In their gold coats, spots you see:
Those be rubies, fairy favours,
In those freckles live their savours.
 I must go seek some dewdrops here,
 And hang a pearl in every cowslip's ear.
Farewell, thou lob of spirits: I'll be gone.
Our Queen, and all her elves come here anon.

(II, 1, 2-17)

La parole de la Fée, qui ouvre l'acte II, s'oppose alors à celle utilisée dans l'acte I par les personnages nobles, dont le mode dominant est le vers blanc, et non rimé (avec des exceptions). Par ailleurs, sa parole s'oppose également à celle des artisans, qui viennent de quitter la scène, car, appartenant à une classe sociale inférieure, ils parlent en prose. Par sa forme, la parole de la Fée inscrit alors immédiatement l'acte II dans une nouvelle atmosphère, celle de la forêt habitée par des êtres surnaturels, espace opposé à celui de la ville, ainsi que nous l'avons vu dans *Comme il vous plaira*. D'abord, Puck s'adresse à la Fée en la désignant par le terme « esprit » (« spirit », II, 1, 1). Si ce terme diverge du *speech heading*, il reste néanmoins très caractéristique de cette espèce d'être surnaturel, dont la légèreté et l'invisibilité sont soulignées ensuite par le discours de la Fée elle-même : elle mentionne notamment sa vitesse — « Plus rapide que la lune en sa sphère » — ainsi que sa taille — suffisamment minuscule pour « cueillir [...] des gouttes de rosée ». Sa parole permet alors d'une part, de décrire la nature qui l'entoure — formée de « colline », de « vallon », de « ronce et buisson » — et d'autre part, de présenter les caractéristiques des êtres qui habitent cet espace en soulignant notamment le fait que leur corporalité est invisible pour l'œil humain. Gisèle Venet souligne d'ailleurs « le défi d'immatérialité pour les comédiens qui les incarnent, dans un décor allusif »³⁵⁸. Le comédien qui jouait ce rôle avait donc, avec celui qui jouait le rôle de Puck, la lourde tâche d'assurer cette transition d'un monde visible à un monde invisible. De plus, c'est également à l'aide du rôle de la Fée — dont la désignation anonyme permet de souligner les caractéristiques propres à ce type d'être plutôt que son individualité — que Shakespeare présente les protagonistes résidant dans l'espace de la forêt, le roi et la reine des fées, respectivement Obéron et Titania, ainsi que le conflit qui les oppose. Son interaction avec Puck est également un moyen de présenter ce personnage de lutin, bras droit d'Obéron, qu'elle nomme « Robin Goodfellow » :

Soit je me méprends fort sur votre forme et votre allure,
 Soit vous êtes cet esprit malicieux et espiègle
 Qu'on appelle Robin Bongarçon.

Either I mistake your shape and making quite,
 Or else you are that shrewd and knavish sprite,
 Call'd Robin Goodfellow.

(II, 1, 32-34)

La parole, dans cette scène de reconnaissance, révèle les étapes de l'identification : la Fée reconnaît d'abord une « forme » et une « allure » — éléments d'ordre visuel —, puis elle donne des caractéristiques d'ordre moral, telles que « malicieux » et « espiègle », avant d'attribuer un

³⁵⁸ Gisèle Venet, « *Le Songe d'une nuit d'été*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies I, Œuvres Complètes V*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2013, p. 1362.

nom propre à cette identité formelle. Ainsi, la parole de la Fée dispose également d'un double rapport à l'action, comme les personnages désignés par leur métier. D'une part, son langage est conditionné par sa désignation dans les didascalies et montre un personnage très actif, malgré la légèreté de sa matérialité. D'autre part, sa parole informe le spectateur, à la fois sur l'espace dramatique, les personnages principaux et leurs conflits. Le rôle de la Fée, dans la présentation d'une certaine atmosphère, peut d'ailleurs être utilisé par les metteurs en scène afin de souligner leurs choix de mise en scène. Laurie Maguire note en effet, que, dans la mise en scène du Canadien Robert Le Page au National Theatre de Londres pour la saison de 1992-1993, la Fée est violée par Puck : « Controversial though this last was, with its atmosphere of Kottian, Freudian nightmare, its sexual threat, its rape (of the First Fairy by Puck), its on-stage copulation between Titania and Bottom »³⁵⁹. Cet exemple montre que le metteur en scène saisit à son tour les potentialités qu'offrent les personnages anonymes pour exposer des enjeux dramatiques : ici, les dangers liés à la sexualité, exacerbés à l'extrême dans cette mise en scène. Que l'on adhère ou non à cette proposition, on ne peut que reconnaître que le metteur en scène a su tirer parti de ce rôle anonyme, dans cette même optique de présenter l'espace sauvage de la forêt.

4.6. « Le “je” des autres »³⁶⁰ : parole individualisée et parole groupée

La parole des personnages anonymes est particulièrement déterminée par la façon dont ils sont désignés dans les didascalies, leur identité formelle étant profondément marquée par leur fonction. Cependant, il reste à éclaircir le degré d'individualisation que leur parole peut leur apporter : en prenant systématiquement la parole du point de vue de leur fonction, ils restent exclusivement définis dans leur rapport à la hiérarchie sociale, et non pas véritablement en tant qu'êtres individuels. En effet, malgré toutes les particularités de certains personnages anonymes, tels que le Maître d'équipage, le Premier Pêcheur ou encore le Jardinier, leur identité ne se détache jamais de la place qu'ils occupent dans la société et de leur contribution à l'ordre social. Ainsi, si leur prise de parole est individualisée, elle reste paradoxalement inscrite dans le rôle que la communauté leur attribue.

Lorsque Saussure distingue la langue et la parole, c'est pour souligner le fait que la parole est personnelle alors que la langue est l'outil commun à un ensemble d'individus : « La

³⁵⁹ Laurie Maguire, *Shakespeare's Names*, Oxford University Press, 2007, p. 61-62.

³⁶⁰ J'emprunte l'expression à Michael Edwards, *Shakespeare, le poète au théâtre*, Paris, Fayard, 2009, p. 9.

parole est au contraire un acte individuel de volonté et d'intelligence »³⁶¹. L'acte de parler est donc en soi individualisant, que la personne se nomme ou non, d'autant que nous avons déjà observé que la prise de parole ne nécessitait pas d'avoir un nom propre étant donné que l'énonciation d'un discours peut passer par le pronom personnel « je ». Paul Ricœur explique, à ce propos, que « je » est « un terme vacant qui, à la différence des expressions génériques qui gardent le même sens dans des emplois différents, désigne à chaque fois une personne différente à chaque emploi nouveau »³⁶². Le terme « je » ne donne alors aucune spécificité au sujet parlant, aucune indication sur son identité, étant donné que tout le monde se l'approprie lors de sa prise de parole. Néanmoins, le « je » lui permet de s'exprimer et de s'affirmer soi-même à un instant donné et en un lieu donné : « “je” ne désigne chaque fois qu'une personne à l'exclusion de tout autre, celle qui parle ici et maintenant »³⁶³. Ainsi, le « je » est toujours subjectif et se fonde sur un sentiment interne, l'intériorité du personnage, mais il demande à être contextualisé dans le réseau interpersonnelles, dans l'espace et le temps dramatiques. Contrairement au nom propre, qui désigne toujours un seul et même personnage, le pronom personnel « je » désigne tout personnage désirent se référer à soi-même lors de son acte de parole. Le « je » est donc à la fois, comme nous l'avons déjà supposé, révélateur de l'intériorité d'un personnage et ce qui lui permet de s'individualiser, même s'il ne s'affranchit pas entièrement du groupe auquel il est rattaché. C'est par exemple le cas du Maître d'équipage dans *La Tempête*, qui, nous l'avons vu, dispose d'une parole très ancrée dans son rôle social, mais qui reste le personnage le plus individualisé parmi les marins, par la quantité de mots prononcés d'une part, et par son utilisation du pronom personnel « je » d'autre part. En effet, lorsqu'il cherche à s'affirmer face aux nobles, il emploie d'abord le mode de l'injonction et il utilise le pronom personnel « nous » pour désigner l'ensemble des marins dont il fait partie : « Ne nous dérangez pas » (« trouble us not », I, 1, 16) ; et lorsqu'il parle de son travail, c'est à nouveau de façon collective, « our labour » (12). Mais, les nobles ne l'écoutant pas et s'adressant à lui de façon personnalisée par le biais du tutoiement — « rappelle-toi qui tu as à bord » (« remember whom thou hast aboard », 17) —, sa parole prend une forme individualisée : « Personne que j'aime plus que moi-même » (« None that I more love than myself », 18). La tension s'accroissant au fur et à mesure de la scène, les injonctions du Maître d'équipage finissent même par être ponctuées par un « je vous dis ! » (« I say », 25), qui insiste sur la situation d'énonciation et qui s'affirme en tant que parole

³⁶¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, texte établi par Charles Bally, Albert Sechehaye et Albert Riedlinger, Paris, Payot, 1971, p. 30.

³⁶² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 65.

³⁶³ *Ibid.*

personnelle. Le Capitaine, en revanche, n'utilise que le « nous » collectif pour s'exprimer : « sinon nous nous brisons sur la côte » (« or we run ourselves aground », 3-4). Différents cas sont alors à étudier, afin de comprendre dans quelle mesure le personnage anonyme peut s'individualiser par le biais de la parole, malgré sa désignation générique et la prévalence de son rôle social au sein de l'univers fictionnel. Il s'agit d'explorer le « “je” des autres », pour reprendre l'expression de Michael Edwards, le « je » de ces anonymes qui permettent à Shakespeare, toujours selon ce même auteur, de montrer « une vérité *transpersonnelle* »³⁶⁴. Toutefois, nous pouvons déjà affirmer que 276 personnages anonymes sur 579 n'utilisent jamais le pronom personnel « je » pour s'exprimer, à savoir près de la moitié d'entre eux, ce qui montre déjà que, comme leur nom générique l'indique, ils sont très souvent désindividualisés. Il s'agit donc d'analyser quelques exemples de personnages anonymes qui utilisent des pronoms personnels différents — « je », « il » / « elle », ou « nous » — afin de comprendre dans quelle mesure leur acte de parole peut être un élément majeur dans leur individualisation.

La parole individualisée : les Clowns et le Fool

D'abord, nous pouvons aborder le cas de rôles dont nous avons déjà noté à plusieurs reprises les particularités (vestimentaires, corporelles, etc.), les *Clowns*. Nous avons remarqué que cette désignation se situait entre le statut social et le rôle dramatique, ce qui met en jeu, de façon singulière, la relation triangulaire entre identification, parole et action. En effet, nous avons observé, à la suite de David Wiles, que le terme de *Clown* — utilisé à l'origine pour désigner la classe sociale opposée à celle des gentilshommes — était devenu, dans l'univers des praticiens du théâtre, le nom attribué à un certain type de rôle dramatique, et même spécifiquement à l'acteur qui jouait ce rôle. Nous avons donc constaté, à plusieurs reprises, que ces rôles étaient toujours individualisés au sein du réseau interpersonnages, malgré leur construction archétypale. Le rôle du *Clown* est aisément identifiable grâce à sa parole, qui montre cette ambivalence entre fonction sociale et fonction dramatique. D'une part, son langage est rustre et ses jeux de mots sont fréquents, bien qu'ils ne soient pas toujours volontaires, ajoutant ainsi au comique. Et d'autre part, sa parole est caractérisée par une certaine distance, qui permet d'éclairer le spectateur sur l'action et les personnages principaux. Ces deux aspects de la parole des *Clowns*, nous les retrouvons ainsi, chez le *Clown* et son acolyte — désigné dans

³⁶⁴ Voir « Introduction générale », p. 12.

les *speech headings* par le terme « L'Autre » (« Other ») —, dans *Hamlet*. En effet, d'abord, ils révèlent les différences de traitement entre classes sociales, en rappelant le caractère anormal de l'enterrement d'Ophélie : « Si ça n'avait pas été une demoiselle de la noblesse, elle n'aurait pas été enterrée en terre chrétienne » (« If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out a Christian burial », V, 1, 21-23). Les fossoyeurs commentent donc l'action de leur point de vue extérieur, avec une distance ironique qui est propre à ce type de rôles. Ensuite, leur langage est caractéristique à la fois de leur rôle et de leur classe sociale. En effet, ils prétendent utiliser un vocabulaire juridique afin d'argumenter leur propos sur l'enterrement d'Ophélie, ce qui donne à leur langage une hybridité comique, entre leur rusticité et un registre plus soutenu. Lois Potter explique, de plus, que « Les soudains passages du tutoiement au vouvoiement, dans ce dialogue, sont l'indice des poses de juristes sentencieux que prennent les deux fossoyeurs »³⁶⁵. Les fossoyeurs s'amuse effectivement à utiliser un langage qui ne leur est pas propre et se vouvoient, comme pour parodier un procès : « Ça doit être à son corps offensant » (« It must be *se offendendo* », V, 1, 8). Les arguments tournent alors à l'absurde : « ergo, celui qui n'est pas coupable de sa mort n'a pas écourté sa vie » (« argal, he that is not guilty of his own deaths shortens not his own life », 17-18). Ce raisonnement décalé, où les prémisses et les conclusions s'entremêlent, met à jour les privilèges de la noblesse : « c'est bien malheureux que les gens de la haute aient plus de privilèges dans ce monde pour se noyer ou se pendre que les simples chrétiens. » (« the more pity that great folk should have count'nance in this world to drown or hang themselves more than their even Christian. », 24-26).

De même, le *Clown*, dans *Antoine et Cléopâtre*, commente l'action des personnages nommés, notamment en préconisant à la reine égyptienne de ne pas s'approcher de trop près du serpent qu'elle lui a commandé. Si les jeux de mots, parfois obscènes, ancrent le personnage dans un rôle comique — comme le précise Molly Mahood, « the stage direction “Enter Clown” as good as states that Shakespeare wanted the part played by his company's chief comedian, who quickly launches into the Fool's patter of misplaced words and wild illogicality » —, sa parole révèle en même temps la situation tragique dans laquelle la reine se trouve, comme l'explique Gisèle Venet :

L'irruption de la prose du paysan égyptien dans l'exquise musicalité des rythmes poétiques qui accompagnent la fin de Cléopâtre intervient comme un commentaire burlesque sur les événements les plus poignants : « sa morsure est immortelle » [V, II, 244-245], dit-il de l'aspic, trébuchant sur le vocabulaire trop sérieux, comme si ses pîteries involontaires devaient empêcher le raidissement dans la pose tragique, l'affadissement de

³⁶⁵ Lois Potter, « *Hamlet*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies I, Œuvres Complètes I*, Anne Barton [Préf.], Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte V, note n°2, p. 1470.

la tragédie dans le *pathos* sentimental, dans le drame [...]. Le rire sur le mot inadéquat du Rustre est déjà une mise en relief de son usage adéquat par Cléopâtre — « J'ai d'immortels désirs en moi » [...]. De même, la misogynie la plus usée au sujet de la mort des femmes et de leurs mensonges prête à rire, avec le cliché comique de la morte qui « s'est montrée enchantée du serpent » [...]. Shakespeare profite ici du rire que déclenche un cliché détourné par le jeu d'esprit pour suggérer l'autre quête poétique chère aux baroques : l'indécise frontière entre la vie et la mort, et la sombre prémonition du funèbre dans le comique³⁶⁶.

Ce personnage anonyme présente bien les deux principales particularités de la parole des *Clowns*, des jeux de mots, comme souvent involontaires, qui créent le comique, et une simplicité propre à révéler les enjeux dramatiques et émotionnels de l'action. Cette extériorité par rapport à l'action, à la fois due à son rôle périphérique et à sa classe sociale opposée à la noblesse, donne donc au *Clown* une fonction pathétique ambivalente, entre le comique et le tragique.

C'est alors dans cette ambivalence que se construit la parole et l'individualisation des *Clowns*. Toutes les caractéristiques de leur parole, qui est à la fois un acte individuel et en elle-même l'action dramatique, permettent en effet leur individualisation, car elles sont uniques au sein de l'univers d'une seule et même pièce. De plus, ce sont des personnages anonymes qui utilisent le pronom personnel « je » pour s'exprimer. Le *Clown* et son acolyte, l'Autre, dans *Hamlet*, insistent même sur la « situation d'interlocution »³⁶⁷, pour reprendre les termes de Paul Ricœur : « Je te dis » (« I tell thee », V, 1, 3), dit l'Autre, ou encore « Je vais te poser une autre question. Si tu réponds à côté, confesse-toi. » (« I'll put another question to thee. If thou answerest me not to the purpose, confess thyself. », 32-33), dit le Rustre. Les fossoyeurs énoncent donc leur action de dire à travers les différents verbes de parole qu'ils emploient (« dire », « poser une question », « répondre », « confesser ») et présentent en même temps les deux sujets impliqués dans le dialogue, le « je » et le « tu ». Le Rustre d'*Antoine et Cléopâtre*, quant à lui, utilise régulièrement le « je » dans le but d'exprimer des souhaits : « je ne voudrais pour rien être l'individu qui vous conseillera de le toucher » (« I would not be the party that should desire you to touch him », V, 2, 243-244) ; « Je vous souhaite bien du plaisir avec ce serpent » (« I wish you all joy of the worm », 257) ; « je vous en prie » (« I pray you », 266). Il répète également à deux reprises « croyez-moi » (« look you », 259 ; 262), qui souligne la situation d'interlocution. L'anglais (qui insiste sur le destinataire, « toi ») et la traduction

³⁶⁶ Gisèle Venet, « *Antoine et Cléopâtre*, Notice », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1508-1509.

³⁶⁷ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 55.

française (qui insiste sur l'énonciateur, « moi ») insistent de façon différente sur l'interlocution, mais ils mettent en valeur, dans les deux cas, la parole énoncée d'un « je » qui demande à un « tu » de l'écouter. Cette insistance sur les pronoms personnels et des verbes de parole ou de souhait, montre que ces personnages anonymes sont considérés comme des sujets parlants à part entière, des individus qui pensent et s'expriment de leur propre point de vue.

Le rôle du Fou dans *Le Roi Lear* prend une ampleur qui dépasse celle des *Clowns* anonymes (à l'exception de celui du *Conte d'hiver*, mais nous avons vu que sa désignation n'indiquait pas le rôle de l'« acteur-clown »), d'abord par la quantité de mots prononcés, puis par son nombre d'apparitions³⁶⁸. Nous avons observé que l'utilisation du terme « Fou » pour le désigner montrait une différence de statut du personnage, bien que sa fonction dramatique rejoigne souvent celle des *Clowns*, par son point de vue extérieur et lucide sur la noblesse et une parole qui se joue de l'absurdité. En effet, contrairement aux *Clowns* anonymes qui sont des Rustres, le Fou se situe au-delà des classes sociales, comme l'explique David Wiles : « The freedom given to an allowed fool consists precisely in the fact that he is allowed to stand outside social hierarchies »³⁶⁹. Le Fou du roi Lear entre alors dans cette définition que donne Michael Edwards du rôle des bouffons, dans son ouvrage *Shakespeare, le poète au théâtre* : « contraindre les gens à écouter, dans un monde horriblement imparfait, les vérités qu'ils préféreraient ignorer »³⁷⁰. Le Fou s'attache, en effet, et cela tout au long de ses apparitions en scène, à critiquer les décisions de son maître, qui engendrent notamment un renversement du rapport de force entre lui et ses filles : « tu as fait de tes filles tes mères » (« thou mad'st thy daughters thy mothers », I, 4, 144-145). Robert Ellrodt confirme d'ailleurs que « Le rappel insistant à la réalité est le rôle du Fou »³⁷¹. Sa liberté de parole est alors, en soi, un signe identificatoire et un élément individualisant, car comme le note Linda Anderson, la familiarité avec laquelle il se permet d'adresser Lear n'a pas véritablement de conséquence : « Lear's Fool feels free to criticize and mock his royal master, who occasionally threatens but never actually punishes him, and who becomes paternal during the storm scene, worrying more about the Fool

³⁶⁸ Le Fou occupe plus de 6% du temps de parole sur l'ensemble de la pièce, ce qui fait de lui le sixième personnage anonyme le plus parlant de l'œuvre de Shakespeare, après la Fille du Géôlier dans *Les Deux Nobles Cousins*, la Nourrice dans *Roméo et Juliette*, la Princesse dans *Peines d'amour perdues*, le Duc dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, et le Rustre dans *Le Conte d'hiver*. De plus, il apparaît dans six scènes.

³⁶⁹ David Wiles, *Shakespeare's clown, actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge University Press, 1987, p. 158.

³⁷⁰ Michael Edwards, *Shakespeare, le poète au théâtre*, Paris, Fayard, 2009, p. 142.

³⁷¹ Robert Ellrodt, « *Le Roi Lear*, Notice », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1365.

than about himself »³⁷². Toutefois, rappelons que Tatjana Silec précise qu'il « est simple d'esprit plutôt que fou »³⁷³, ce que confirme Robert Ellrodt :

Dans *Le Roi Lear*, le Fou est le porte-parole du sens commun et de la sagesse populaire. Son discours est oblique, émaillé d'images et d'énigmes pour mieux exprimer les vérités déplaisantes sans s'exposer au fouet. Mais il ne voit le monde à l'envers, comme en la prophétie de Merlin, que parce qu'il voit clair. Plutôt qu'un bouffon professionnel, il est l'un de ces « innocents », ou simples d'esprit (appelés *naturals*), qui devenaient pupilles du roi ou des grands seigneurs. Lear l'appelle souvent *boy*, traduit ici par « petit » : il a gardé de l'enfance l'absence d'inhibition et le goût des devinettes. Cherche-t-il vraiment à « divertir » Lear ? Il le harcèle plutôt de critiques et de reproches : il dénonce des actes insensés et des attentes vaines. La raison du Fou ne vacille que lorsqu'il est apeuré par la violence des éléments et par l'apparition du possédé³⁷⁴.

La parole du Fou est alors en tension entre ces deux pôles qui font sa particularité, entre le simple d'esprit et le fou : il se tient à la frontière entre folie et lucidité, divertissement et reproche, ordre et désordre. Au demeurant, Tatjana Silec explique que si sa parole peut paraître subversive, elle a avant tout pour fonction de rétablir l'ordre :

Si sa présence est acceptée en tous lieux, ce n'est pas tant en raison de la liberté exceptionnelle qui lui vient de sa fonction, mais de ce qu'il est un garant de l'ordre établi plutôt qu'un réel perturbateur. En effet, il incarne cette part infinitésimale de désordre qui renforce l'ordre car il a non seulement le droit d'agir comme bon lui semble (et cette permission préempte automatiquement ses gestes d'une bonne partie, sinon de toute leur force subversive), mais il représente tout ce qu'un être humain doté de toutes ses facultés et conscient de sa place dans l'ordre social se doit d'éviter de faire³⁷⁵.

Ainsi, la parole du Fou dans la pièce de Shakespeare remplit tous ces critères, qui permettent de construire son identité formelle. S'il crée en apparence le désordre en critiquant son maître, c'est pour mieux lui rappeler l'ordre des choses. On notera que la parole du Fou évolue au fur et à mesure que la pièce progresse, non pas parce que son identité change, mais en raison des circonstances qui deviennent de plus en plus tragiques : « Shakespeare fait évoluer la personnalité du Fou au gré des exigences de l'intrigue (l'amertume du Fou étant proportionnelle aux débordements d'orgueil du roi) »³⁷⁶. En effet, plus Lear devient lui-même fou, plus la parole du Fou devient, soit redondante, soit inefficace, au point qu'il disparaîtra après la scène 6 de l'acte III. Robert Ellrodt note alors que le Fou est de plus en plus indécis face aux délires de son maître : « On remarque que le Fou, à la différence d'Edgar, hésite à entrer dans

³⁷² Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 39.

³⁷³ Voir « 1.3. Désignations sociales et dramatiques : le Clown, le Messager et le Serviteur », p. 65.

³⁷⁴ Robert Ellrodt, « *Le Roi Lear*, Notice », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1365-1366.

³⁷⁵ Tatjana Silec, « *King Lear*, la folie folliante et la naissance du sujet moderne dans la littérature anglaise », in *Babel*, n°25, 2012, [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 03 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/babel/2045> ; DOI : 10.4000/babel.2045, paragraphe n°8.

³⁷⁶ *Ibid.*, paragraphe n°7.

l'hallucination de Lear et croit en plaisantant crever la bulle de l'illusion : le tabouret n'est qu'un tabouret. C'est son ultime rappel à la réalité »³⁷⁷. Entre la folie feinte d'Edgar et la folie naissante de Lear, la parole du Fou ne trouve plus sa place et perd son individualité. Et si sa parole — qui est son essence même — n'est plus, c'est toute son identité qui n'a plus lieu d'être, et il indique alors la fin de son existence par cette ultime réplique : « Et moi j'irai au lit à midi. » (« And I'll go to bed at noon. », III, 6, 44). Cette phrase du Fou représente à nouveau toute l'ambivalence de sa parole, qui suit à la fois la logique de la folie et qui révèle sa grande lucidité face à la situation. Robert Ellrodt explique en effet que le Fou répond d'abord à la phrase précédente de Lear — « Nous irons souper demain matin » (« We'll go to supper i'th'morning », III, 6, 43) : « Lear reportant le souper au lendemain matin, le Fou en conclut qu'il se couchera à midi, expression proverbiale pour désigner une conduite absurde »³⁷⁸. Toutefois, il ne s'agit pas seulement de poursuivre ironiquement une logique de l'absurde, mais également d'annoncer la fin de son existence : « Comme ce sont ses derniers mots dans l'*in-folio*, on y voit aussi la suggestion qu'il annonce la fin de son rôle ou même la fin de sa vie. Dans les mises en scène récentes, le Fou reste souvent le dernier en scène, grelottant, épuisé, manifestement près d'expirer »³⁷⁹. Tatjana Silec y voit même une référence à une fleur éphémère :

Or, « Go to bedde at noone » était le nom donné à une fleur qui se fermait sous le soleil de midi, pour être remplacée par une autre le lendemain. Ce fou qui se compare à une fleur éphémère acquiert une dimension nouvelle si l'on considère que, plutôt que d'abandonner Lear sur cette pirouette, il s'en va parce qu'il se sent mourir³⁸⁰.

L'aspect métaphorique de cette phrase du Fou ajoute encore à la complexité de sa parole qui se situe à la fois entre folie et lucidité, et entre fiction et réalité. Sa mort, comme sa parole, se dédouble : la fonction sociale et le rôle dramatique disparaissent en même temps. Ainsi, la parole du Fou ne peut être considérée exclusivement en tant que signe identificatoire : elle s'apparente à un organe vital, sans lequel le personnage ne peut survivre. Si le Fou ne sort pas non plus du cadre de sa fonction à travers sa parole, de la même façon que le Maître d'équipage, il a pourtant deux particularités qui lui apporte un degré supérieur d'individualisation : l'unicité de son statut social (il est hors de la hiérarchie sociale) et l'unicité de son rôle dramatique (sa

³⁷⁷ Robert Ellrodt, « *Le Roi Lear*, Notice », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1368.

³⁷⁸ Robert Ellrodt, « *Le Roi Lear*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte III, note n°57, p. 1402.

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ Tatjana Silec, « *King Lear*, la folie folliante et la naissance du sujet moderne dans la littérature anglaise », in *Babel*, n°25, 2012, [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 03 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/babel/2045> ; DOI : 10.4000/babel.2045, paragraphe n°14.

liberté de parole et une logique entre folie et lucidité). Son utilisation du pronom personnel « je » ajoute encore à son individualisation. Gisèle Venet explique que « Bouffon parmi des bouffons et fou parmi des fous, le Fou est celui qui du moins est bouffon et se sait fou — “Je suis plus que toi à présent : Je suis un Fou, toi, tu n’es rien” »³⁸¹. Par cette phrase (« I am better than thou art now: I am a Fool, thou art nothing », I, 4, 165-166), le Fou s’affirme non seulement en tant que sujet parlant à travers l’emploi de « je », mais se définit également par une expression générique « un Fou », qui fixe son identité formelle. Toutefois, son « je » finit par se fondre parmi les fous, au point qu’il perde son utilité et disparaisse de l’univers fictionnel.

La référence ad extra comme mode de communication

Certains personnages anonymes, en revanche, notamment ceux qui n’ont que très peu de dialogue, n’expriment jamais ce « je », qui permet à la fois de s’individualiser et de révéler son intériorité. À la différence du *Clown* d’*Antoine et Cléopâtre*, le Garde qui le présente, à la fois aux spectateurs et à Cléopâtre, ne parle jamais en utilisant la première personne du singulier. En effet, son rôle de coordonnateur ou de présentateur ne lui donne pas la possibilité de s’exprimer en se désignant soi-même, par le biais du « je ». Ces deux répliques font alors référence à un « il » pour désigner le Rustre (V, 2, 232-234 ; 240). De même, dans *Cymbeline*, le Capitaine qui annonce à Lucius l’arrivée des troupes romaines pour affronter les Bretons joue un rôle de coordonnateur entre la scène et le hors-scène. Ainsi, sa parole ne contient jamais de référence à lui-même (« *sui*-référence »³⁸², pour reprendre la terminologie ricœurienne), mais des références externes (ou « référence *ad extra* »³⁸³) soit en les désignant directement par leurs noms — « les légions [...] / Ont selon vos souhaits traversé la mer » (« the legions [...] / After your will have cross’d the sea », IV, 2, 333-334) ; « Le sénat a recruté » (« The senate hath stirr’d up », 337) —, soit en utilisant des pronoms personnels de la troisième personne du singulier ou du pluriel — « Elles sont prêtes à agir » (« They are here in readiness », 336) ; « Ils arrivent » (« they come », 339) ; « Il est vivant » (« He’s alive », 359). La *sui*-référentialité du « je » étant absente chez ce type de rôles, qui font des annonces ou qui racontent ce qui se passe hors-scène, leur parole est alors très désindividualisée.

³⁸¹ Gisèle Venet, *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 194.

³⁸² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 64.

³⁸³ *Ibid.*

L'utilisation de la sui-référence

Certains coordonnateurs, pourtant, sortent parfois du cadre de l'annonce ou de la narration, pour exprimer une opinion ou un commentaire personnel, comme le Messenger qui rapporte les têtes des fils de Titus ainsi que sa main coupée, à Titus lui-même :

Ton deuil, leur amusement ; ton courage, raillé ;
Que me voilà plus malheureux de songer à tes malheurs
Qu'au souvenir de la mort de mon père.

Thy grief, their sports; thy resolution mock'd;
That woe is me to think upon thy woes
More than remembrance of my father's death.

(III, 1, 237-239)

La parole du Messenger sort ici du cadre de sa fonction pour commenter l'action dramatique et fait appel à son expérience personnelle — la mort de son père — afin de souligner les émotions que provoque le spectacle. Sans employer le pronom personnel « je », il se désigne toutefois lui-même à travers l'expression « me to think » — qui revient à dire « I think » (« je pense ») — et en utilisant le possessif « mon » pour parler de son père. Toutefois, nous avons noté que l'anonymat du Messenger permettait ici une construction pathétique en faveur des héros nommés, car lui-même s'efface, et diminue ses propres douleurs — telles que la mort de son père — au profit de celles de Titus et de sa famille. Ainsi, la *sui-référentialité* n'est pas toujours un facteur d'individualisation, mais la construction d'un regard défléchi en direction de l'identité des personnages nommés. De même, les trois Gentilshommes qui décrivent et commentent l'action, dans *Othello*, avant l'arrivée victorieuse des navires sur l'île de Chypre, utilisent parfois le « je » pour s'exprimer, sans pour autant montrer une forte individualisation. Il s'agit d'abord, pour ces personnages qui sont sur la terre ferme, d'apercevoir ce qui se passe au loin, en mer. Le Premier Gentilhomme répond alors à Montano, le gouverneur de Chypre : « je ne puis / Apercevoir une voile » (« I cannot [...] / Descry a sail », II, 1, 3-4). Le « je » permet ici de favoriser la construction d'un suspense quant à l'issue du conflit entre les flottes du Duc de Venise et turques. Le personnage anonyme, par le biais du « je », exprime simplement une incapacité visuelle à voir les bateaux et donc l'impossibilité d'apporter des réponses à Montano. Puis, le Deuxième Gentilhomme commente l'action qui se déroule : « Jamais je n'ai vu pareille tourmente » (« I never did like molestation view », 16). Le personnage anonyme se présente ici comme le témoin du caractère exceptionnel de cette tempête et emploie le « je » pour renforcer son impression personnelle face à l'événement. Toutefois, il s'agit encore une fois de mettre en valeur l'action en elle-même et son anonymat

est à nouveau au service d'un effacement de soi-même au profit de la situation dramatique. Et enfin, le Troisième Gentilhomme, qui connaît l'issue du conflit, n'utilise jamais la première personne du singulier pour s'exprimer. En effet, la situation étant éclaircie, il n'est plus nécessaire de faire appel à ses propres sens ou ses souvenirs personnels pour répondre aux questions de Montano. Il lui suffit de rapporter les propos qu'il a entendus de Cassio, témoin direct cette fois-ci des événements qui se déroulaient en mer :

Des nouvelles, messieurs, votre guerre est finie :
La tempête enragée a tellement frappé les Turcs
Que leur projet est éclopé. Un autre navire, de Venise,
A vu le terrible naufrage et la souffrance
De la plus grande partie de la flotte.

News, lords, your wars are done:
The desperate tempest hath so bang'd the Turk,
That their designment halts. Another ship of Venice
Hath seen a grievous wrack and sufferance
On most part of the fleet.

(II, 1, 20-24)

La confusion dans laquelle se trouvaient les deux premiers Gentilshommes était alors directement à l'origine de leur emploi du pronom personnel « je », car leur ignorance des faits les obligeait à puiser dans leurs ressources personnelles pour tenter de discerner la situation. Le Troisième Gentilhomme, en revanche, joue le rôle du coordonnateur sans sortir du cadre de sa fonction et utilise exclusivement des références externes pour raconter les faits. La *sui-référentialité* accentue alors les émotions et le suspense créés par la tempête, impliquant le spectateur dans divers points de vue internes, tandis que la référence *ad extra* apporte les informations nécessaires à la compréhension de l'action. Cette diversité de points de vue sur l'action, qui va encore augmenter à l'arrivée des protagonistes nommés (Cassio, Iago, Desdemona, Othello), montre que Shakespeare travaille cette « vérité *transpersonnelle* » dont parle Michael Edwards. Toutefois, c'est en utilisant toutes les formes de références, à soi ou au monde, que cette vérité peut éclore³⁸⁴.

³⁸⁴ On pourrait également noter qu'un Seigneur de *Cymbeline*, lorsque les événements se gâtent aussi bien sur le plan personnel que sur le plan militaire, utilise la *sui-référence* pour tenter de régler le conflit domestique, avant qu'un autre Seigneur (que j'ai distingué du premier pour des raisons que j'explique en annexe) n'annonce le début du conflit militaire, à l'acte IV, scène 3. Le premier Seigneur affirme qu'il se porte personnellement garant de la loyauté de Pisano ce qui permet au roi d'évacuer ce problème, bien qu'il demeure suspicieux, pour s'occuper du conflit militaire. Le Seigneur permet ainsi d'agir dans l'intérêt général en redirigeant les préoccupations du roi vers le danger imminent et c'est à travers la *sui-référence*, c'est-à-dire en s'engageant personnellement dans l'affaire, qu'il parvient à convaincre. L'individualisation de l'anonyme est souvent mise au service de l'intérêt général.

Le pronom personnel collectif : « nous »

D'autres cas nous montrent des personnages qui ne s'envisagent jamais en dehors du groupe auquel ils appartiennent et qui sont par conséquent très peu individualisés. Par exemple, un Romain intervient à la fin de *Titus Andronicus* pour conclure sur les malheurs subis par la famille du héros éponyme. Il s'exprime alors par le biais d'injonctions lancées à leur adresse :

Tristes Andronicus, mettez un terme à vos malheurs.
Passez jugement sur cet infâme misérable
Qui a été l'engendreur de ces désastres.

You sad Andronici, have done with woes.
Give sentence on this execrable wretch
That hath been breeder of these dire events.

(V, 3, 175-177)

Cette parole est énoncée dans un cadre où l'interlocution n'est pas entre un « je » et un « tu » mais un « nous » implicite (les Romains) et un « vous » explicite (les Andronicus). Ainsi, dans ce cadre énonciatif collectif, le « je » n'est pas adapté, car il ne s'agit pas pour le Romain de revendiquer son individualité, mais de recréer les liens d'une communauté qui s'étaient dissous en raison de conflits politiques. La même unité est d'ailleurs soulignée entre les Goths, à travers la parole de l'un d'entre eux, lorsqu'il s'adresse à Lucius : « Et nous avec toi » (« And ours with thine », V, 3, 3). C'est à nouveau un « nous » collectif, explicite cette fois, qui est utilisé ici pour faire référence à l'ensemble des Goths.

Dans *Périclès*, les Seigneurs s'expriment également et majoritairement par le biais de la première personne du pluriel. D'abord, ceux de la scène 2 de l'acte I se font congédier à deux reprises par Périclès, la première fois pour rester seul — « Que personne ne nous dérange ! » (« Let none disturb us. », I, 2, 1) — et la deuxième fois pour s'entretenir avec Hellicanos — « Vous autres, laissez-nous tous » (« All leave us else », 48). Cette dernière réplique de Périclès, qui use d'un « vous » collectif pour s'adresser aux Seigneurs anonymes, montre déjà qu'ils sont envisagés en tant que groupe, plutôt que comme des individus. Ils n'ont alors pas le temps de s'exprimer lors de leur première entrée en scène, et tout juste le temps de prononcer trois vers lors de leur deuxième entrée :

*Rentrent tous les Seigneurs de la suite de
Périclès [parmi lesquels Hellicanos].*

Un Premier Seigneur : Joie et félicité à votre cœur sacré !
Un Deuxième Seigneur : Et que votre esprit, jusqu'à son retour parmi nous,
Garde paix et félicité !

Enter all the Lords to Pericles [including Hellicanus].

First Lord : Joy and all comfort in your sacred breast.

Second Lord : And keep your mind till you return to us
Peaceful and comfortable.

(I, 2, 34-36)

Les paroles des Seigneurs sont alors inscrites dans le groupe social qu'ils représentent : ils accueillent leur prince avec tout le respect qu'ils lui doivent et l'utilisation de « nous » (« us ») montre la parole inclusive du Deuxième Seigneur. Cette désindividualisation des Seigneurs anonymes a alors pour but de mettre en valeur le bras droit de Périclès, Hellicanos, qui s'affirme immédiatement en tant qu'être individuel en rejetant les propos des Seigneurs : « La paix, la paix, et laissez parler l'expérience. / C'est abuser le roi que le flatter ainsi » (« Peace, peace, and give experience tongue. / They do abuse the king that flatter him », 37-38). Dès sa première entrée en scène, les qualités morales et l'expérience d'Hellicanos sont mises en valeur par opposition aux autres Seigneurs (l'emploi du terme « expérience » signifiant probablement qu'il est, de surcroît, le plus âgé de cette assemblée). Ainsi, les spectateurs sont déjà préparés à accueillir positivement la transmission de pouvoir de Périclès à Hellicanos, car il a démontré sa sagesse. La deuxième scène qui présente les Seigneurs anonymes de la suite de Périclès expose les mêmes enjeux et met à nouveau en valeur l'identité d'Hellicanos. Les Seigneurs viennent lui exposer leurs griefs alors qu'ils sont sans nouvelles de Périclès depuis très longtemps. Si le Premier Seigneur semble vouloir s'imposer comme le leader de cette intervention — lorsqu'il dit à ses compagnons « Alors suivez-moi » (« Follow me, then », II, 4, 21), réplique dans laquelle il se désigne lui-même de façon indépendante —, c'est pourtant pour créer un mouvement — comme le montre l'utilisation du verbe « suivre » — et une cohésion entre tous les Seigneurs afin de faire front face à Hellicanos. Ils sont alors adressés par le même terme qui les désignent dans les didascalies — « mes seigneurs » (« my lords », 22) — par Hellicanos, et de façon groupée. Le Premier Seigneur sera effectivement le plus parlant de cette délégation, mais il utilisera exclusivement le « nous » afin de faire référence au groupe, tout comme le Deuxième Seigneur : « laissez-nous » (« let us », 27) ; « nous le chercherons » (« we'll seek him out », 29) ; « Nous faisons allégeance » (« We thus submit unto », 39). Malgré leur cohésion et leur détermination (accentuée par une temporaire *sui*-référentialité de la part du Premier Seigneur), Hellicanos les convainc de renoncer temporairement à leur projet de le mettre sur le trône et de patienter encore « Douze autres mois » (« A twelvemonth longer », 45). Au demeurant, l'identité d'Hellicanos est d'autant plus mise en valeur, puisque le Premier Seigneur se montre d'abord leader et individualisé lors de son entrée en scène, et qu'il s'efface ensuite pour se fondre dans le groupe. Cette scène permet également, et de façon encore plus

développée que la précédente, de montrer les vertus morales d'Hellicanos, qui ne veut pas être un usurpateur :

Et s'il [Périclès] choisit Hellicanos comme substitut, c'est parce qu'il peut lui faire confiance pour veiller au bien du royaume. Hellicanos possède les mêmes vertus favorables à un bon gouvernement que Périclès lui-même [...]. Il fait preuve de patience et d'un manque louable d'ambition lorsqu'il repousse d'un an l'élection qui l'aurait fait roi en l'absence de Périclès³⁸⁵.

À la suite de Margaret Jones-Davies, nous pouvons constater que le refus d'Hellicanos face aux Seigneurs anonymes souligne ici, paradoxalement peut-être mais nécessairement, ses qualités de gouverneur. Les personnages anonymes sont alors clairement au service de la construction de l'identité d'un personnage nommé dans cette scène, et le rapport de force entre les deux partis est accentué par l'utilisation des pronoms personnels : le « je » d'Hellicanos renforce son individualité et le rend dominant face au « nous » des Seigneurs anonymes et désindividualisés. Toutefois, une fois les Seigneurs convaincus — « Ne pas céder à la sagesse est sottise » (« To wisdom he's a fool that will not yield », 54), dit le Premier —, Hellicanos embrasse le « nous », de façon très littérale : « Ainsi, vous nous aimez, nous vous aimons, ouvrons nos bras ; / Tant que ses pairs seront unis, jamais royaume ne tombera » (« Then you love us, we you, and we'll clasp hands ; / When peers thus knit, a kingdom ever stands », 57-58). Le « nous » cohésif des Seigneurs anonymes était alors également nécessaire à l'aboutissement de cette scène, qui doit montrer avant tout l'unité du royaume de Périclès, malgré son absence.

Certains anonymes se distinguent cependant parfois de leur groupe et montrent des caractéristiques singulières à travers leur parole. Les Sentinelles, dans *3 Henry VI*, se présentent d'abord sur la scène comme un ensemble uni, comme l'indique la réplique de la Première Sentinelle : « Allez, messieurs, que chacun prenne son poste » (« Come on, my masters, each man take his stand », IV, 3, 1). Si cette réplique désigne d'abord les Sentinelles de façon groupée (« my masters »), dans un mouvement fédérateur que l'expression « come on » souligne, elle annonce toutefois peut-être déjà que l'un d'entre eux va se détacher du groupe par l'utilisation du déterminant distributif « each ». En effet, alors que les Première et Deuxième Sentinelles emploient systématiquement la première personne du pluriel pour se désigner, la Troisième Sentinelle se démarque du groupe dès son premier vers en utilisant le singulier, d'une part, et en questionnant la situation dramatique, d'autre part : « Mais dis-moi, s'il te plaît, qui est ce gentilhomme / Qui repose avec le roi, ici, dans sa tente ? » (« But say, I pray, what

³⁸⁵ Margaret Jones-Davies, « Périclès, Prince de Tyr, Notice », in *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1575.

nobleman is that, / That with the king here resteth in his tent? », 9-10). Alors qu'ils sont en charge de garder la tente du roi Edouard, où se trouve également Lord Hastings, la Troisième Sentinelle souligne la dangerosité de la situation, sachant que Warwick peut attaquer à tout instant, et accroît la tension par son mouvement interrogatif. La Deuxième Sentinelle considère que Warwick attaquera probablement le lendemain — « Alors, ce sera sans doute pour demain » (« Tomorrow then belike shall be the day », 7) —, puis considère la bravoure du roi Edouard — « Il y a d'autant plus d'honneur à le faire que c'est plus périlleux » (« 'Tis the more honour, because more dangerous », 15) —, et enfin pense qu'ils pourront arrêter Warwick s'il lance une offensive — « Bien sûr, pourquoi gardons-nous sa tente royale / Sinon pour défendre sa personne contre les ennemis nocturnes ? » (« Ay, wherefore else guard we his royal tent / But to defend his person from night-foes? », 21-22). De même, la Première Sentinelle a confiance dans leur capacité à se défendre face à Warwick : « À moins que nos hallebardes ne lui barrent le passage ! » (« Unless our halberds did shut up his passage. », 20). À l'inverse, la Troisième Sentinelle se montre sceptique et affirme une parole personnelle en utilisant le « je » : « Oui, mais donne-moi plutôt l'aisance et la tranquillité ! / Je les préfère à un honneur plein de péril. » (« Ay, but give me worship and quietness; / I like it better than a dangerous honour. », 16-17). C'est peut-être cette lâcheté assumée qui le rend aussi lucide ; quoi qu'il en soit, son inquiétude est rapidement justifiée par l'entrée en scène de Warwick et de ses alliés qui fait fuir les Sentinelles. La *sui-référentialité* est ici très proche, dans son emploi, de celles des Premier et Deuxième Gentilshommes d'*Othello*. En effet, de la même façon, le « je » renforce l'impression personnelle, dans le but d'exposer la dangerosité de la situation dramatique dans laquelle les héros nommés se trouvent, et ainsi de créer une tension émotionnelle par anticipation.

Les voix désindividualisées

Nous avons observé lors de l'analyse des *speech headings* que certains étaient au pluriel et d'autres au singulier et ainsi constaté que les désignations dans les didascalies annonçaient déjà le degré d'individualisation de la parole des personnages anonymes. Par exemple, si un *speech heading* indique « Les Tribuns » au pluriel dans *Titus Andronicus*, cela ne veut pas dire que plusieurs personnages parlent en même temps mais que le locuteur parle au nom du groupe. Toutefois, le véritable sujet parlant n'est ni *le* Tribun, ni *les* Tribuns, mais « le peuple » au nom duquel le locuteur parle :

Pour récompenser le bon Andronicus,
Et fêter son retour à Rome sain et sauf,
Le peuple acceptera la personne de son choix.

To gratify the good Andronicus,
And gratulate his safe return to Rome,
The people will accept whom he admits.

(I, 1, 223-225)

Le rôle de coordonnateur des Tribuns, entre le pouvoir et le peuple, désindividualise leur parole au profit de l'ensemble de la communauté romaine. L'énonciateur de la parole est non seulement désigné au pluriel, en tant que membre des Tribuns, mais il est de plus le représentant de la parole d'un autre groupe, le peuple. Il n'utilise donc ni le « je », ni le « nous » pour s'exprimer, mais un « il », « le peuple ». Par ailleurs, nous avons constaté que certains *speech headings* au pluriel indiquaient une superposition de voix indifférenciées de la part d'un groupe de personnage, comme les Matelots dans *La Tempête*³⁸⁶. Dans *Troilus et Cressida* également, les voix des Soldats (que j'ai assimilés aux Myrmidons d'Achille) se superposent et ils crient « *en coulisse* » (« *within* ») : « Achille ! Achille ! Hector est mort ! Achille ! » (« Achilles! Achilles! Hector's slain. Achilles! », V, 9, 3). Le cri peut alors être considéré comme le paroxysme d'une parole désindividualisée qui se met au service d'une identité, celle du héros nommé, ici Achille. Molly Mahood explique d'ailleurs que les rôles mineurs participent collectivement d'un réseau sonore : « Smaller parts still are those collective noises of assent or hostility »³⁸⁷. En effet, il faut également considérer la parole comme un son, c'est-à-dire comme faisant partie d'un réseau sonore identificatoire. Nous avons déjà remarqué avec l'exemple d'un Soldat, dans *I Henry VI*, qu'il valorisait l'identité de Talbot en se servant de son nom comme d'une épée³⁸⁸. Le Soldat fait alors résonner le nom du héros anglais dans l'espace du théâtre, lui donnant une ampleur qui dépasse les frontières de son corps.

Par ailleurs, Molly Mahood s'intéresse également aux cris des Soldats dans *Macbeth*. Le *speech heading* indique « A Soldier » au singulier dans notre édition, mais étant donné qu'il est inscrit « *Sold.* » dans l'*in-folio* de 1623, le pluriel est également envisagé par d'autres éditions. Ainsi, Mahood propose que la phrase prononcée par le Soldat — « Ce sera fait » (« It shall be done », V, 4, 7) — soit répétée et résonne comme un écho dans tout le théâtre :

Sometimes, however, Shakespeare takes advantage of the clarity that cries have on platform stage (a problem for today's directors: the more spontaneous a shout, the more anachronistic it is likely to sound) to specify words with a particular dramatic resonance. When the order to cut boughs as camouflage is given to the army of liberation in *Macbeth*, the soldiers respond with "It shall be done" (5.4.7), and if the cry is taken up *diminuendo* behind the scenes, as if by company after company, one of the play's most important key-

³⁸⁶ Voir « 1.4. Désignations singulières et plurielles : l'individu et le groupe », p. 76.

³⁸⁷ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 4.

³⁸⁸ Voir « 3.4. Le corps anonyme : une entité universelle », p. 175.

words reverberates to new effect: what Macbeth has done is at last in some measure to be undone³⁸⁹.

Il ne s'agit pas cette fois de crier le nom des héros, mais de faire entendre une phrase qui rappelle leurs actes criminels et toute l'action de la pièce. Les variations autour du terme « done » sont nombreuses chez le couple Macbeth. D'abord, Macbeth anticipe l'action qu'il redoute : « Si c'en était fait quand c'est fait, alors ce serait bien, / On l'aurait vite fait. » (« If it were done when 'tis done, then 'twere well, / It were done quickly. », I, 7, 1-2). Puis, il annonce l'acte criminel avec un présent de détermination : « J'y vais, et c'est fait. » (« I go, and it is done. », II, 1, 62). Et quand il revient, il confirme que l'acte a été commis : « C'est fait. » (« I have done the deed. », II, 2, 14). Lady Macbeth, quant à elle, est d'abord déterminée face à l'acte criminel en affirmant que « Ce qui est fait est fait » (« What's done is done. », III, 2, 12), mais semble regretter ensuite, lorsqu'elle devient somnambule, que l'acte ne puisse être annulé : « Ce qui est fait ne peut être défait » (« What's done cannot be undone », V, 1, 60-61). Ainsi, lorsque les Soldats crient « It shall be done », cette phrase résonne comme l'annonce d'un aboutissement — l'utilisation du futur antérieur insistant sur une projection dans l'avenir, le futur est déjà du passé — et c'est tout le réseau sonore de la pièce qui se cristallise à cet instant par le biais de voix désindividualisées et anonymes.

Les voix individualisées

Les indications sur les voix des personnages sont rares mais les quelques exemples de personnages anonymes dont la particularité vocale est soulignée sont intéressants et rappellent que la parole est également à considérer dans sa dimension purement sonore. D'abord, le Premier Chevalier de Palamon, dans *Les Deux Nobles Cousins*, dont on fait une longue description physique, a une voix puissante : « sa voix / Sonne comme une trompette » (« this tongue / Sounds like a trumpet », IV, 2, 112-113). Cette caractéristique est alors en accord avec sa fonction de Chevalier et vient souligner encore l'aspect solennel de ce personnage, ainsi que de la cérémonie qui suivra. De même, lorsqu'Hamlet s'adresse à l'un des comédiens, il s'agit de souligner sa particularité vocale, qui lui permet de jouer les rôles de femmes :

Et vous, ma jeune dame et maîtresse, par Notre-Dame, depuis la dernière fois,
Votre Grâce est plus proche du ciel de toute la hauteur d'un brodequin. Plaise
à Dieu que votre voix, comme une pièce d'or qui n'a plus cours, n'ait pas le
timbre fêlé.

³⁸⁹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 4.

What, my young lady and mistress, by'r Lady, your ladyship is nearer to heaven than when I saw you last by the altitude of a chopine. Pray God your voice, like a piece of uncurrent gold, be not crack'd within the ring.

(II, 2, 357-361)

Pour ce personnage anonyme, qui jouera peut-être le rôle de la Reine de comédie, sa voix est non seulement son instrument de travail mais de plus, elle lui assigne un certain type de rôles, bien qu'Hamlet s'inquiète ici : le jeune homme a grandi et sa voix a peut-être déjà mué. Dans ces deux cas, les particularités vocales sont soulignées parce que ce sont des personnages essentiellement spectaculaires : ils font spectacle dans le spectacle. Le Comédien jouera dans le spectacle mis en scène par Hamlet et n'aura d'autres paroles que celles de son personnage, tandis que le Premier Chevalier participera à une cérémonie qui a toutes les caractéristiques d'un spectacle et dont l'aspect sonore est d'ailleurs mis en valeur dans les didascalies : « *Ici, ils se prosternent face contre terre comme auparavant, et on entend un fracas d'armures, accompagné d'un coup de tonnerre, comme une bataille qui éclate, après quoi tous se relèvent et s'inclinent vers l'autel* »³⁹⁰. L'association entre la voix et le son de la trompette annonce déjà le combat, comme cette cérémonie qui fait entendre un réseau de sons belliqueux. Ces personnages qui n'ont pas de parole personnelle, et qui n'utilisent jamais un « je » qui leur soit propre, sont pourtant individualisés, par le biais corporel, qui produit gestes et voix, de façon métaspectaculaire.

Le réseau sonore comme signe identificateur

Le réseau sonore passe également par le biais d'accessoires ou d'instruments de musique. D'abord, les indications scéniques, telles que « *Flourish* » ou « *Alarum* » sont très nombreuses, comme l'explique Gisèle Venet : « Si les didascalies sont assez peu nombreuses dans les textes de référence, en revanche, les indications sonores sont très précises »³⁹¹. Elle détaille alors leur utilisation, dont voici quelques exemples :

Flourish : sonnerie de trompettes ou fanfare qui indique l'entrée du roi ou d'un personnage de très haut rang, les audiences royales, ou encore marque la victoire d'un assaillant lorsqu'elle intervient après la bataille.

Sennet : il s'agit d'une marche solennelle généralement jouée par un groupe de trompettes, ou d'une fanfare prolongée. Comme le *flourish*, ou fanfare, cette indication sonore indique la présence d'un personnage incarnant l'autorité ou la dignité du gouvernement.

Alarum : sonnerie guerrière qui indique l'assaut ou un mouvement de troupes³⁹².

³⁹⁰ « *Here they fall on their faces as formerly, and there is heard clanging of armour, with a short thunder, as the burst of a battle, whereupon they all rise and bow to the altar.* » (V, 1, 61).

³⁹¹ Gisèle Venet, « Avertissement », in William Shakespeare, *Histoires I, Œuvres Complètes III*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, p. XC.

³⁹² *Ibid.*, p. XC-XCI.

Gisèle Venet nous montre que le réseau sonore est un moyen d'identification. En effet, ces différents types de sons permettent de localiser la scène et d'annoncer le type de personnages qui va entrer en scène, par exemple un roi et sa suite, ou des soldats. Les fanfares participent alors de l'individualisation des personnages de haut rang. Les accessoires de certains personnages anonymes, à ce titre, peuvent être considérés, d'une part, comme des éléments individualisants, et d'autre part, comme des paroles. L'idée d'un son comme parole peut être constatée chez le Capitaine de *La Tempête*, qui n'a que très peu de répliques, mais dont la présence sonore est majeure puisqu'il transmet les ordres à son Maître d'équipage et aux Matelots par le biais de son sifflet : « Suivez le sifflet du capitaine » (« Tend to th'master's whistle », I, 1, 6), dit le Maître d'équipage. Au demeurant, lorsqu'Antonio lui demande où se trouve le Capitaine, il répond naturellement : « Vous ne l'entendez pas ? » (« Do you not hear him? », 12). Si le Capitaine ne domine pas la scène par sa parole, sa présence sonore, en revanche, est bruyante et permet de rythmer l'action. De même, les Musiciens dans *Othello* et *Cymbeline* trouvent leurs voix à travers leur accessoire, leur instrument de musique. On notera que l'identification sonore est similaire à l'identification verbale : c'est toujours le métier du personnage anonyme qui est mis en valeur à travers le réseau sonore. Le Capitaine donne les ordres par le biais de son sifflet et les Musiciens jouent de la musique ou chantent. Toutefois, si le sifflet du Capitaine lui apporte un degré supplémentaire d'individualisation, ce n'est pas le cas des Musiciens anonymes, qui sont au service de personnages nommés et qui sont particulièrement désindividualisés. Dans *Othello*, la musique leur est commandée par Cassio : « Quelque chose qui soit bref » (« Something that's brief », III, 1, 2). Dans *Cymbeline*, c'est Clotène qui donne des instructions aux Musiciens :

Allons, accordez vos instruments ; si vous pouvez la pénétrer avec un bon doigté, parfait. Nous essaierons aussi avec la langue ; si rien n'y fait, qu'elle reste dans un coin, mais je n'abandonnerai jamais la partie. Commençons par quelque chef-d'œuvre de fantaisie, ensuite une mélodie merveilleusement harmonieuse avec des paroles riches et admirables, et puis laissons-la réfléchir.

Come on, tune. If you can penetrate her with your fingering, so; we'll try with tongue too. If none will do, let her remain; but I'll never give o'er. First, a very excellent good-conceited thing; after, a wonderful sweet air, with admirable rich words to it; and then let her consider.

(II, 3, 13-18)

La musique est donc le reflet des personnages nommés qui la commandent et ne révèle pas d'éléments sur les Musiciens, si ce n'est leur talent — ou leur absence de talent, si l'on en croit les propos, toutefois peu fiables, du *Clown* d'*Othello* : « Dites, les amis, vos instruments sont-

ils allés à Naples, qu'ils parlent ainsi du nez ? » (« Why, masters, ha' your instruments been at Naples, that they speak i'th'nose thus? », III, 1, 3-4). Mais les émotions que les Musiciens transmettent doivent avant tout mettre en avant l'action dramatique ou la personnalité des nommés, comme l'explique Linda Anderson : « Understandably, the music is suited to its hearers, not necessarily its performers »³⁹³. C'est le cas par exemple de la chanson du Jeune Garçon dans *Mesure pour mesure* (IV, 1, 1-6), qui ne révèle pas sa propre humeur mais celle de Mariana, comme elle l'explique au Duc : « cette chanson [...] n'était pas / Pour éveiller ma gaieté, mais pour endormir ma peine. » (« My mirth it much displeas'd, but pleas'd my woe. », 13). De même, les Pages du Duc banni, qui chantent à la fin de *Comme il vous plaira* (V, 3), sont également moqués par le Bouffon de la pièce, Pierre de Touche, mais leur chanson révèle l'atmosphère de la pastorale, et non pas spécifiquement leur propre humeur. Toutes leurs répliques sont d'ailleurs destinées à décrire leur activité de chanteur :

Le Premier Page : Si nous y allions rondement, sans nous racler la gorge ni cracher, ni dire que nous sommes enroués, infaillible prologue d'une vilaine voix ?

Le Second Page : Sûr, sûr, et tous les deux en mesure, à l'unisson, comme deux bohémiens sur un cheval.

[...]

Le Premier Page : nous avons gardé le tempo, nous n'avons pas perdu notre temps.

First Page : Shall we clap into't roundly, without hawking, or spitting, or saying we are hoarse, which are the only prologues to a bad voice?

Second Page : I'faith, i'faith, and in a tune like two gipsies on a horse.

[...]

First Page : we kept time, we lost not our time.

(V, 3, 9-35)

Si l'instrument de musique donne une présence sonore aux Musiciens anonymes, il ne leur donne pas pour autant une personnalité. Le Musicien d'*Othello* utilise le « nous » pour se désigner ainsi que ses collègues, et les Musiciens de *Cymbeline* n'ont d'autres paroles que celles de leur chanson. Les Musiciens de *Roméo et Juliette*, en revanche, utilisent aussi bien la première personne du singulier et du pluriel pour s'exprimer, d'une part, et ils ont plus de répliques, et par conséquent de répondant face à Pierre (Peter), d'autre part. On voit ici que leurs noms propres — Simon Boyaudechat (Simon Catling), Hugues Rebec (Hugh Rebeck), Jacques Larchet (James Soundpost) —, bien qu'ils fassent appel à leur instrument de musique et donc à leur fonction sociale, leur donnent un degré supérieur d'individualisation. Au

³⁹³ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 71.

contraire, les Musiciens anonymes sont plus exclusivement utilisés pour leur talent musical et ne dépassent pas le cadre de leur fonction.

Ainsi, la reconstitution du « moule », dans lequel les personnages anonymes s'informent, ne les individualise pas nécessairement et le groupe prime le plus souvent sur l'individu. La présence d'un « je », qui devrait *a priori* faire ressortir l'unicité de la parole qui s'exprime, n'implique pourtant pas toujours les mêmes enjeux et n'individualise pas les personnages de la même façon, selon le contexte dramatique. Nous constatons alors que la *sui-référentialité* des anonymes est majoritairement au service de la construction dramatique ou d'une « vérité *transpersonnelle* » qui les dépasse. Il s'agit bien, comme le proposait Michael Edwards, de multiplier les points de vue afin qu'ils se mettent au service d'une vision globale (« the big picture », dirait-on en anglais). Leur degré d'individualisation varie mais le service qu'ils rendent à la dramaturgie shakespearienne est toujours la principale caractéristique de leur identité formelle. Nous pourrions bien sûr en dire de même des personnages nommés, qui restent des vecteurs de l'action, malgré toute l'individualité qu'on leur accorde. Cependant, l'anonymat donne d'autant plus d'importance à l'idée de service, un nom propre ne venant pas interférer avec la fonction du personnage. Si Shakespeare peut donner une force vivement personnelle à tout type de personnage, il souligne l'importance du réseau dramatique (visuel et sonore) — qui devient réseau de sens, de vérités, et d'émotions — à travers un anonymat porteur d'universalité. L'étude de l'identité formelle des personnages anonymes, si elle révèle une tension permanente entre fonctionnalisation et individualisation, ne suffit pourtant pas à appréhender véritablement leur identité, dans un sens plus existentiel, et à comprendre la façon dont le dramaturge les intègre dans la structure dramatique. C'est alors en analysant de façon plus systématique le rapport entre identité et altérité que nous pourrions tenter de répondre à la question « Qui est là ? ».

DEUXIÈME PARTIE : IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ

Selon Lucie Thévenet, l'identification d'un personnage dans la tragédie grecque antique se divise en plusieurs étapes lors d'une scène de connaissance ou de reconnaissance :

Ces scènes vont se dérouler selon un même fonctionnement initial, *le questionnement identitaire* : l'arrivée d'un inconnu provoque en toute vraisemblance un échange dialogué sous la forme de questions / réponses qui visent à circonscrire son identité, à partir des éléments traditionnels : le nom, le patronyme, le *génos*, soit plus généralement l'origine familiale et géographique¹.

Or, nous avons remarqué, dans la première partie de notre étude, que la reconstitution de la « carte d'identité » des personnages anonymes ne s'appuie pas sur les mêmes éléments, étant donné qu'aucun nom propre ne nous est communiqué ; et si l'origine géographique peut être au fondement de leur identité formelle, l'origine familiale n'est jamais donnée précisément. Nous n'avons donc pas recherché les « éléments traditionnels » qui se trouvent sur une carte d'identité, mais les éléments conventionnels qui permettent la construction d'un personnage de théâtre : fonction sociale et rôle dramatique, signes visuels, corps, et parole. La question de l'identification du personnage anonyme nous a alors montré que son identité formelle et son degré d'individualisation sont particulièrement dépendants du rôle que le dramaturge leur attribue au sein du réseau interpersonnages. Au demeurant, rappelons qu'Alexander Leggatt considère que l'identité des personnages de théâtre est déterminée par les relations qu'ils entretiennent avec autrui : « Relationship is a way of fixing identity »². Il s'agit donc à présent d'analyser l'identité du personnage anonyme dans son lien avec l'altérité, c'est-à-dire son rapport aux personnages nommés d'une part, et sa place au sein de la société fictionnelle d'autre part.

Marvin Spevack affirme que la question « Quel est votre nom ? » est très présente dans l'œuvre de Shakespeare : « “What is your name?” reverberates throughout Shakespeare »³. De même que Lucie Thévenet avec la tragédie grecque, c'est à travers la question du nom propre que l'identité est principalement interrogée, selon Marvin Spevack, dans l'œuvre de Shakespeare. Cependant, d'autres types de questions peuvent être posées par les personnages lors des scènes de connaissance ou de reconnaissance, et notamment celle qui ne pose pas

¹ Lucie Thévenet, *Le Personnage : du mythe au théâtre, la question de l'identité dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 24.

² Alexander Leggatt, *Shakespeare's Tragedies, Violation and Identity*, Cambridge University Press, 2005, p. 3.

³ Marvin Spevack, « Beyond individualism: Name and Namelessness in Shakespeare », in *Huntington Library Quarterly*, University of Pennsylvania Press, vol. 56, n°4, Autumn 1993, p. 388.

directement le nom propre comme indicateur de l'identité : « Qui êtes-vous ? » (« Who are you? »). L'être est questionné ici sans préciser quel élément identificatoire est censé le définir, laissant la possibilité à l'interlocuteur de rester anonyme. Par ailleurs, un troisième type de question traverse l'œuvre de Shakespeare, qui pose la question de l'être comme étant une chose plutôt qu'une personne : « What are you ? » (littéralement, « Qu'êtes-vous ? »). Selon Paul Ricoeur, la question « quoi » cherche à situer la personne dans un cadre spatio-temporel :

En ne mettant pas l'accent principal sur le *qui* de celui qui parle mais sur le *quoi* des particuliers dont on parle, y compris les personnes, on place toute l'analyse de la personne comme particulier de base sur le plan public du repérage par rapport au schème spatio-temporel qui le contient⁴.

Cette dernière question semble alors plus particulièrement adaptée aux personnages anonymes qui se présentent sur la scène exclusivement comme étant des agents de l'action, au service de l'ici et du maintenant théâtral. En effet, c'est l'événement, qui conduit à leur présence sur scène à tel instant, qui leur donne une identité, plutôt que leur personnalité ou leurs caractéristiques individuelles. Par ailleurs, cette variété de questions, qui interrogent l'être, montre que les personnages ne sont pas tous conçus et perçus de la même façon, et que leur identité se construit souvent dans un rapport interrogatif à l'autre, dans un espace et un temps donnés.

Nous avons d'abord défini la question de l'identité, lors de l'Introduction générale, dans un sens existentiel : « exister en tant qu'un et le même »⁵, autrement dit, c'est d'abord « être ». Après avoir enquêté sur les éléments qui permettent son identification, nous nous intéresserons dorénavant à ce qui fait que le personnage *est* sur la scène, sa raison d'*être*. Toutefois, la notion d'unicité, qui découle de la définition de l'identité, semblait problématique, dans la mesure où l'être anonyme est désigné à travers le groupe qu'il représente, par un nom générique qui ne lui accorde pas la spécificité du nom propre. Nous avons alors observé, à la suite de Colin McGinn, que le caractère interactif et théâtral du *self*, « soi-même », permettait d'envisager l'identité des anonymes par rapport aux rôles qu'ils jouent dans la pièce : « The self is also theatrical in the sense that it is best understood in terms of the *roles* a person *plays* »⁶. Les rôles joués par les anonymes sont nombreux et variés, mais nous pouvons distinguer trois grandes catégories qui mettent en jeu la question de l'identité dans son rapport interactif à l'altérité. D'abord, le rôle du personnage anonyme est souvent de présenter les personnages nommés et par conséquent,

⁴ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 45.

⁵ Voir « Introduction générale », p. 21.

⁶ Colin McGinn, *Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays*, New York, Harper Perennial, 2007, p. 11.

de mettre en valeur l'identité d'autrui. Ensuite, nous avons constaté à de nombreuses reprises le rôle de médiateur des personnages anonymes, qui transmettent des messages, qui témoignent de la situation dramatique ou même jouent les juges ou les ordonnateurs pour ceux dont le statut social est plus élevé. Le rôle de médiateur peut agir comme celui de présentateur, et mettre en valeur l'identité d'autrui, mais il s'inscrit le plus souvent dans une relation triangulaire, entre deux partis (par exemple un émetteur et un destinataire de la parole). Enfin, leur rôle dramatique est envisagé dans un rapport à la collectivité : il ne s'agit alors plus de mettre en valeur l'identité d'un individu mais l'identité d'un groupe ou de la société. C'est alors par le biais des rôles dramatiques que les personnages anonymes jouent que nous pourrons définir leur être. En effet, si la question de leur identité peut sembler problématique, dans la mesure où ils ne sont pas présentés comme des unités individuelles, leur rôle, en revanche, est clairement défini par le dramaturge et doit être analysé dans son lien avec les autres composantes dramaturgiques, en élargissant au fur et à mesure son rapport à l'altérité : la relation duelle avec un autre individu, la relation triangulaire avec deux partis, puis la place de l'individu au sein de l'ensemble de la société.

Ces trois types de rôle — présentateur, médiateur et agent de la société — feront alors l'objet de trois chapitres. Le cinquième chapitre sera consacré aux présentateurs qui permettent de mettre en valeur l'identité des personnages principaux, soit en les nommant, soit en faisant ressortir leurs particularités. Le sixième chapitre analysera les rôles de médiateur, dans toute leur diversité, qu'il s'agisse de coordonner l'espace dramatique, le rythme de l'action, ou de transmettre des paroles, humaines ou divines. Et enfin, dans le septième et dernier chapitre, nous nous intéresserons à la place de l'individu au sein de la collectivité, selon différents points de vue, qu'il soit un agent du pouvoir, un citoyen ou un membre du peuple, un comédien qui donne une représentation du monde, ou qu'il ait un rapport particulier à la façon dont fonctionne le groupe auquel il est rattaché. Si l'identité de l'anonyme est toujours au service de la dramaturgie, nous verrons toutefois que selon le rôle joué, elle ne présente pas toujours les mêmes caractéristiques ou les mêmes problématiques.

CHAPITRE 5. L'IDENTITÉ D'AUTRUI

5.1. Le nomenclateur : la fonction identificatoire du personnage anonyme

Nous avons pu constater que le personnage anonyme n'est pas toujours le sujet d'une interrogation identitaire, ni même ne bénéficie d'une quelconque présentation ou adresse de la part des autres personnages en scène. Toutefois, sa présence ne pose pas pour autant de problème d'identification, ni pour le spectateur, ni pour les personnages qui l'entourent. En effet, si son identité n'est pas énoncée verbalement, son rôle dramatique, en revanche, est mis en avant de façon manifeste, par tous les moyens d'identification évoqués en première partie, afin de se mettre au service de la dramaturgie. La question de son identité ne peut alors être analysée que dans son lien à l'altérité à laquelle il voue toute son attention. Si l'anonyme ne pose pas le problème de son identification et n'est pas questionné sur son identité, il peut se trouver, bien souvent, dans la position inverse, c'est-à-dire celle d'interroger ou de nommer autrui. Le personnage anonyme a alors parfois la fonction de *nomenclator* qui était « l'esclave chargé de nommer à son maître les citoyens qu'il rencontrait »⁷. Ce terme semble en effet adapté pour caractériser ces personnages dont la principale fonction est de servir l'identité des nommés — qu'il s'agisse effectivement d'esclaves ou non —, d'autant plus si l'on considère les difficultés que peut poser le nom propre pour les personnages principaux, tels Roméo, Richard II ou encore Ménénius. Le personnage anonyme sera donc étudié selon un autre point de vue, non plus seulement en tant qu'identité ou personnage à identifier, mais en tant que *nomenclator*, ou personnage à fonction identificatoire. Nous essaierons simultanément de comprendre quelle place les personnages anonymes occupent dans ces scènes d'identification, puis ce qu'ils permettent de révéler sur les autres personnages et sur l'intrigue. L'identité de l'anonyme sera toujours questionnée, mais dans son rapport à l'identité qu'il nomme.

Les cérémonies officielles

L'annonce de noms propres par le biais de personnages anonymes peut d'abord se situer dans le contexte d'une cérémonie officielle. L'énonciation se fait alors de façon très solennelle et le nom propre est souvent proclamé par des Hérauts. Par exemple, dans *Richard II*, la pièce

⁷ Article « Nom », in *Dictionnaire d'étymologie du français*, Paris, Le Robert, 2015.

s'ouvre sur un conflit entre Bolingbroke et Thomas Mowbray, qui conduit à un duel organisé devant le roi. La présentation des deux partis se fait alors en plusieurs temps. D'abord les duellistes sont interrogés l'un après l'autre par le Lord Maréchal, sur ordre du roi Richard II, et chacun énonce sa propre identité :

Quel est ton nom ? Et pourquoi viens-tu ici,
Devant le roi Richard dans sa lice royale ?
Contre qui viens-tu ? Et quelle est ta querelle ?

What is thy name? and wherefore comest thou hither,
Before King Richard in his royal lists?
Against whom comest thou? and what's thy quarrel?

(I, 3, 31-33)

Plusieurs éléments sont demandés par le Lord Maréchal pour procéder à l'identification : le nom du duelliste, le nom de l'opposant, et la raison de la querelle. Thomas Mowbray et Bolingbroke répondent alors successivement au Maréchal et au roi Richard II. Puis, dans un deuxième temps, deux Hérauts, qui accompagnent chacun un duelliste, répètent l'un après l'autre l'énoncé des identités ainsi que les raisons du duel, et remettent leurs armes aux personnages qu'ils représentent :

Le Premier Héraut : Harry de Hereford, Lancastre et Derby,
Se présente ici, pour Dieu, son souverain, et lui-même,
Sous peine d'être reconnu fourbe et félon,
Afin de prouver que le duc de Norfolk, Thomas Mowbray,
Est un traître envers son Dieu, son roi et lui,
Et il le somme de s'avancer pour le combat.

Le Second Héraut : Ici se présente Thomas Mowbray, duc de Norfolk,
Sous peine d'être reconnu fourbe et félon,
À la fois pour se défendre, et pour faire la preuve
Qu'Henry de Hereford, Lancastre et Derby,
Est déloyal envers Dieu, son souverain, et lui
Qui courageusement, et avec toute l'ardeur de son désir,
N'attend que le signal pour commencer.

[First] Herald : Harry of Hereford, Lancaster and Derby,
Stands here for God, his sovereign and himself,
On pain to be found false and recreant,
To prove the Duke of Norfolk, Thomas Mowbray,
A traitor to his God, his King and him,
And dares him to set forward to the fight.

Second Herald : Here standeth Thomas Mowbray, Duke of Norfolk,
On pain to be found false and recreant,
Both to defend himself and to approve
Henry of Hereford, Lancaster, and Derby,
To God, his sovereign and to him disloyal,
Courageously, and with a free desire,
Attending but the signal to begin.

(I, 3, 104-116)

Les deux Hérauts présentent chacun à leur tour les différentes identités qui sont en jeu dans ce duel : celle qu'ils représentent respectivement est énoncée en premier de façon détaillée (prénom, nom de famille et titre), puis ils rappellent qui est l'opposant et devant quelle autorité ils agissent (Dieu et le roi). L'aspect cérémoniel de cette scène rend l'identification des personnages nommés particulièrement ostentatoire, d'autant plus que la parole des Hérauts est suivie de sons de trompettes — « Sonnez, trompettes » (« Sound, trumpets », 117) — qui ajoutent encore à la solennité de la déclamation. Historiquement, la fonction des hérauts était d'ailleurs de savoir identifier les chevaliers d'après leurs armoiries, comme l'explique John Neitz : « Heralds became experts at identifying knights by their arms since that was part of the herald's job as a tourney officiant »⁸. Ils tenaient d'ailleurs des registres des armoiries des chevaliers, comme la réplique de Petruchio à Katherina le suggère dans *Le Dressage de la rebelle* : « Experte en héraldique, Kate ? Couche-moi dans tes registres. » (« A herald, Kate? Oh, put me in thy books. », II, 1, 220). Ainsi, les hérauts se spécialisaient dans la proclamation des identités des chevaliers, lors de tournois ou de combats avec l'ennemi : « Princes would have their heralds accompany them in battle to help them identify men of both sides by their arms and banners »⁹. L'aspect déclamatoire et solennel de la parole des Hérauts et le fait qu'ils proclament l'identité de quelqu'un d'autre sont des éléments qui expliquent leur anonymat et qui tendent à désindividualiser ce type de rôle, comme le constate Molly Mahood :

Heralds and ambassadors represent perhaps the nearest Shakespeare ever gets to depicting faceless men. Their appearance can be magnificent and their declamation must be powerful enough to project such sounding rhetoric as the rival heralds' accounts of the "hot malicious day" before Angers (*King John* 2.1). But the individual personality is nearly always obscured in the office¹⁰.

Elle présente ici l'identité des Hérauts comme étant dépendante de leur corporalité. Si leur parole sonne comme étant particulièrement désindividualisée, c'est qu'elle est protocolaire et institutionnelle plutôt qu'individuelle. Toutefois, Mahood explique que la représentation du corps des Hérauts est également un facteur important de désindividualisation. En effet, elle rapporte l'individualité au visage plutôt qu'au corps dans son ensemble. C'est pourquoi la photographie qui est choisie pour identifier une personne sur sa carte d'identité est cadrée sur le visage. Un corps sans visage ne permet donc pas l'individualisation de ces personnages nomenclateurs, d'autant plus si le costume domine visuellement et masque les particularités corporelles.

⁸ John Neitz, « Heralds and Heraldry in Elizabethan England », in *Renaissance, The Elizabethan World*, [En ligne], édité le 9 janvier 2000, consulté le 4 mai 2018, URL : <http://www.elizabethan.org/heraldry/heralds.html>.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 55.

Il en va de même pour le Héraut dans *Coriolan*, qui est chargé de proclamer la nouvelle identité de Caius Martius :

Sache, Rome, que Martius a combattu seul
Dans les murs de Corioles : il y a gagné
La gloire, et un nom qui s'ajoute à « Caius Martius ».
Ce nom d'honneur est « Coriolan ».
Bienvenue à Rome, glorieux Coriolan !

Une fanfare retentit.

Know, Rome, that all alone Martius did fight
Within Corioles' gates: where he hath won,
With fame, a name to "Martius Caius".
These in honour follows "Coriolanus".
Welcome to Rome, renowned Coriolanus!

Sound flourish.
(II, 1, 150-154)

Bien que le contexte soit différent, la fonction du Héraut est la même que ceux de *Richard II* : nommer et faire résonner dans l'espace public l'identité du héros. Ici, le personnage principal est d'abord désigné par son prénom et nom de famille, auxquels s'ajoute le surnom, acquis par un fait d'armes dans la ville de Corioles. Le nom acquis est d'abord expliqué puis proclamé, et il est suivi d'une fanfare pour amplifier le réseau sonore autour de l'identité du héros. Le nom de Coriolan est d'ailleurs encore répété en chœur par tous, à la suite des paroles du Héraut (« All », 155). Comme un écho, le nom propre s'étend et résonne dans tout l'espace du théâtre, afin de faire briller l'identité du héros et de mettre en valeur sa bravoure. Dans *Titus Andronicus*, c'est un Capitaine qui se charge de proclamer le nom du héros revenu des combats contre l'ennemi :

Romains, faites place : le bon Andronicus,
Modèle de vertu, suprême champion de Rome,
Victorieux dans les batailles qu'il livre,
Avec gloire et succès est de retour
Des lieux où il a cantonné par l'épée
Et mis sous le joug les ennemis de Rome.

Romans, make way: the good Andronicus,
Patron of virtue, Rome's best champion,
Successful in the battles that he fights,
With honour and with fortune is return'd
From where he circumscribed with his sword,
And brought to yoke the enemies of Rome.

(I, 1, 67-72)

À nouveau, le nom du héros est proclamé et ses faits d'armes rapportés, ancrant la proclamation du nom dans son lien avec l'action menée par le personnage désigné. Mais le Capitaine n'est pas seulement un nomenclateur présentant, dans cette scène d'ouverture, le personnage

principal. Il permet également d'organiser l'espace scénique, envahi par de nombreux acteurs, ainsi que des figurants qui renforcent l'effet de nombre : « faites place », dit-il, afin que le corps de Titus soit isolé dans l'espace scénique et que son identité soit d'autant plus mise en valeur. En effet, dans tous les exemples analysés, le nom propre est énoncé dans un espace ordonné qui doit venir renforcer la singularisation des héros. Les deux Hérauts de *Richard II*, en représentant chacun un camp dans ce duel, accentuent la bipolarité de l'espace¹¹, au milieu duquel le roi se place afin de souligner la neutralité de sa fonction d'arbitre¹². Le Héraut de *Coriolan*, quant à lui, a la fonction d'agrandir l'espace dans lequel le nom propre pourra résonner, tandis que Coriolan occupe déjà une position centrale « *entre* » Cominius et Titus Lartius, comme l'indique la didascalie qui précède (« *Enter Cominius the general and Titus Lartius. Between them Coriolanus* », II, 1, 150). Ainsi, lors d'une cérémonie, la proclamation du nom propre par un nomenclateur est encadrée par un dispositif spatial qui ajoute encore à la désindividualisation de son corps, qui n'attire l'attention, par la magnificence de son costume, que pour dédoubler et renforcer la présence corporelle du héros qu'il nomme. John Neitz souligne d'ailleurs le rapport particulier entre la fonction identificatoire du héraut et son identité :

In heraldry the shield of arms is personal to its owner so he would not have his servants wear it. That is the purpose of badges (a famous example being the crowned tudor rose worn by the Yeomen of the Guard). Heralds are the exception to this rule. They took on the sovereign's identity by wearing the royal coat of arms (it was treason to harm a herald in his tabard) and were considered the voice of the crown¹³.

Nous avons effectivement constaté en première partie que l'identité d'un serviteur était particulièrement dépendante de son maître, mais il garde les signes d'identification liés à son statut social. Cette conception du héraut, en revanche, nous montre qu'il endosse de façon plus ostentatoire l'identité de la personne qu'il représente, à tel point que tuer le héraut du souverain était considéré comme de la haute trahison. Alors que le serviteur doit servir l'identité de son maître, le héraut redouble l'identité du personnage dont il proclame le nom.

¹¹ Une bipolarité qui est encore renforcée par le fait que les Hérauts prononcent chacun le même nombre de mots pour présenter les personnages qu'ils accompagnent, 48 mots (soit 0,25% de la parole par rapport à l'ensemble de la pièce).

¹² Comme on peut le voir, par exemple, dans la mise en scène d'Ariane Mnouchkine : le roi est au centre de la scène, surélevé sur un banc pour souligner sa domination royale et son lien avec le pouvoir divin, et chaque duelliste se trouve de part et d'autre du roi. Par ailleurs, l'aspect solennel de cette scène est encore renforcé dans cette mise en scène par l'utilisation de formes de théâtre extrêmement codifiées et qui assument leur théâtralité, inspirées du théâtre oriental, tel que le kabuki (forme japonaise) : frontalité des acteurs, postures corporelles codifiées, voix projetée et diction déclamatoire. *Richard II*, texte de William Shakespeare, Ariane Mnouchkine [trad.], mise en scène d'Ariane Mnouchkine, Avignon, Le Palais des Papes, 1982. Voir « Annexe 2 », « Figure 6 - Richard II - Mise en scène d'Ariane Mnouchkine - Le roi et les duellistes de part et d'autre », p. 748.

¹³ John Neitz, « Heralds and Heraldry in Elizabethan England », in *Renaissance, The Elizabethan World*, [En ligne], édité le 9 janvier 2000, consulté le 4 mai 2018, URL : <http://www.elizabethan.org/heraldry/heralds.html>.

En tant qu'expert dans l'identification des chevaliers, le héraut peut aussi intervenir sur le champ de bataille pour nommer les ennemis. Ainsi, dans *Les Deux Nobles Cousins*, Thésée interroge son Héraut sur l'identité de Palamon et Arcite, à la fin des combats : « Qui sont-ils ? » (« What are those? », I, 4, 13). C'est d'abord à travers le vêtement que le Héraut identifie le statut social des deux cousins — « Des hommes de haut rang, à en juger / Par leur habillement » (« Men of great quality, as may be judg'd / By their appointment », 14-15) —, puis il les nomme : « Sauf votre respect, ils s'appellent / Arcite et Palamon » (« Wi' leave, they're called / Arcite and Palamon », 22-23). La guerre contre Thèbes, menée par Thésée, aboutit à la défaite des deux cousins. Par conséquent, et contrairement au Héraut de *Coriolan* ou au Capitaine de *Titus Andronicus*, le Héraut ici est en charge de mettre en valeur l'identité des perdants, qui seront toutefois au centre de l'action principale ensuite. L'identification se déroule donc de manière moins solennelle, le Héraut répondant simplement aux questions de Thésée, contrairement aux précédents qui déclamaient leur parole. Il ne s'agit alors pas seulement de présenter les personnages principaux et leurs caractéristiques, mais également d'annoncer une thématique importante de la pièce. Cette inversion de nomination (le Héraut ne proclame pas le nom de Thésée mais nomme les vaincus) montre la très mince frontière entre vainqueur et vaincu, qui aboutira à un dénouement lui aussi inversé, où le vainqueur Arcite mourra et le vaincu Palamon triomphera : dans cette pièce, « Qui gagne perd »¹⁴, comme le constate Anny Crunelle-Vanrigh. De plus, lorsque ces personnages sont présentés pour la première fois, ils sont également dans un entre-deux, entre la vie et la mort, qui explique que Thésée utilise le terme « what » plutôt que « who » pour questionner leur identité, étant donné qu'un corps mort n'est plus considéré comme un être mais une chose¹⁵. Thésée est alors surpris de les voir toujours en vie : « Ils ne sont pas morts ? » (« They are not dead? », 24). Le Héraut lui répond :

Ni vraiment en vie ; eussent-ils été capturés
 Dès leurs dernières blessures, on aurait pu
 Les rétablir. Mais ils respirent
 Et gardent le nom d'hommes.

Nor in a state of life. Had they been taken
 When their last hurts were given, 'twas possible
 They might have been recovered. Yet they breathe,

¹⁴ Anny Crunelle-Vanrigh, « *Les Deux Nobles Cousins*, Notice », in *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1714.

¹⁵ C'est pourquoi nous avons pu considérer les cadavres sur la scène comme étant des sortes d'accessoires. Alexander Leggatt note également que le fantôme du père d'Hamlet est désigné comme une chose : « He [Horatio] asks not "Who art thou?" but "What art thou?" — seeing the Ghost not as the late King Hamlet but as a nameless thing that has usurped (the word is unsettling applied to something that looks like a king) the form of the late King Hamlet. The first reference to the Ghost is to "this thing" (I.i.24), and throughout the dialogue it is not "he" but "it" ». (Alexander Leggatt, *Shakespeare's Tragedies, Violation and Identity*, Cambridge University Press, 2005, p. 55).

And have the name of men.

(I, 4, 25-28)

Le Héraut ne leur attribue alors pas seulement des noms propres, mais également le nom commun qui désigne la catégorie la plus élargie des êtres humains, « le nom d'hommes ». Le rapport entre nom et identité se présente dans son sens existentiel : pour pouvoir être nommé proprement, il faut d'abord être vivant, exister, et être nommé communément. Si le rôle du Héraut n'est pas aussi solennel et sa parole aussi déclamatoire que les précédents exemples nous ont montré, il n'est pourtant pas non plus individualisé. Il n'utilise jamais le pronom personnel « je » pour s'exprimer et son rôle demeure très protocolaire. Toutefois, il ne représente pas les personnages qu'il nomme, ni par son costume, ni par sa parole, et son identité ne peut être assimilée à ceux qu'il met pourtant en valeur. C'est alors davantage son rapport à l'action qui lui donne une identité, étant donné qu'il ne nomme pas seulement les personnages principaux, mais également cet état d'entre-deux qui est un élément essentiel de la dramaturgie de cette pièce.

Dans *Henry VIII*, des personnages anonymes nomment les nobles qui défilent lors de la procession du couronnement de Lady Anne. Les nomenclateurs sont alors à nouveau en situation de cérémonie officielle, mais de façon distanciée. En effet, les Gentilshommes assistent à la procession, plutôt qu'ils n'y participent. Ainsi, ils commentent les événements qui se déroulent et identifient chaque noble qui passe. Henri Suhamy explique que ce type de pièces, qui mettent en jeu des cérémonies très spectaculaires, étaient appelées des « *pageant play*, une "pièce-cortège", donnant par moments l'illusion d'une reconstitution historique, notamment en matière de cérémonial, à grand renfort de costumes, de processions, de musique d'apparat »¹⁶. Ralph Berry, quant à lui, est tenté d'associer cette scène à ce qu'on appellerait aujourd'hui, pour un support cinématographique ou télévisuel, un « docudrame » : « *Henry VIII* becomes a drama-documentary, bordering on straight reportage. [...] The gentlemen who discuss the Coronation procession are the ancestors of the media commentators who, in a later age, transmit the interior of Westminster Abbey to the world »¹⁷. Les Gentilshommes interviennent alors d'un point de vue extérieur et permettent de faire le lien entre la procession et les spectateurs, tout en nommant chaque personnage qui défile :

¹⁶ Henri Suhamy, « *La Célèbre Histoire de la vie du roi Henry VIII*, Notice », in William Shakespeare, *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, p. 1655.

¹⁷ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 189.

Le Deuxième Gentilhomme : Un royal cortège, assurément ! Ceux-ci, je les connais :
 Qui est celui-là qui porte le sceptre ?
 Le Premier Gentilhomme : Le marquis de Dorset.
 Et là-bas le comte de Surrey, avec la verge.
 Le Deuxième Gentilhomme : Un excellent gentilhomme. Cet autre doit être
 Le duc de Suffolk ?
 Le Premier Gentilhomme : Lui-même : Grand Sénéchal.
 Le Deuxième Gentilhomme : Et là-bas mon seigneur de Norfolk ?
 Le Premier Gentilhomme : Oui.
 Le Deuxième Gentilhomme[*, regardant la reine.*] : Le Ciel te bénisse !
 Tu as le plus charmant visage que j'aie jamais contemplé.

Second Gentleman : A royal train, believe me. These I know:
 Who's that that bears the sceptre?
 First Gentleman : Marquess Dorset:
 And that the Earl of Surrey, with the rod.
 Second Gentleman : A bold brave gentleman. That should be
 The Duke of Suffolk?
 First Gentleman : 'Tis the same: High Steward.
 Second Gentleman : And that, my Lord of Norfolk?
 First Gentleman : Yes.
 Second Gentleman[*, looking on the queen*] : Heaven bless thee!
 Thou hast the sweetest face I ever look'd on.

(IV, 1, 37-43)

Les Gentilshommes ont donc cette double fonction d'agent de liaison entre la scène et la salle et de nomenclateurs. Comme dans la première scène de l'acte II, au moment où le duc de Buckingham est condamné pour trahison, le Deuxième Gentilhomme se positionne comme un spectateur ignorant et pose les questions au Premier Gentilhomme qui y répond. Dans cette scène, l'énonciation des noms et des titres des nobles n'est donc pas proclamée, comme c'est le cas lorsque c'est un Héraut qui est nomenclateur. Les Gentilshommes se situent en dehors de l'espace de la cérémonie, ce qui leur permet de commenter, en même temps qu'ils décrivent la procession : ils jugent les qualités morales du comte de Surrey et admirent la beauté de la reine. Ils sont ensuite rejoints par un Troisième Gentilhomme qui raconte la cérémonie qui s'est déroulée avant la procession, dans l'abbaye où la reine a été couronnée. À nouveau, les noms des différents nobles ayant participé à la cérémonie résonnent dans l'espace du théâtre et leurs identités sont mises en valeur par le Troisième Gentilhomme, notamment celle de la reine :

Enfin Sa Grâce se leva et à pas mesurés
 S'approcha de l'autel, où elle s'agenouilla et, telle une sainte,
 Elle porta ses beaux yeux au ciel et pria ardemment.
 Puis elle se releva et, s'inclinant devant le peuple,
 De l'archevêque de Cantorbéry
 Elle reçut tous les royaux attributs d'une reine [...]

At length her grace rose, and with modest paces
 Came to the altar; where she kneel'd, and saint-like
 Cast her fair eyes to heaven and pray'd devoutly,

Then rose again and bow'd her to the people,
When by the Archbishop of Canterbury
She had all the royal makings of a queen [...]

(IV, 1, 82-87)

Bien que le dramaturge n'ait pas choisi de montrer cette scène, il joue sur les attentes des spectateurs en faisant dire au Troisième Gentilhomme : « Cela valait d'être vu » (« Well worth seeing », 61)¹⁸. Si la parole du Troisième Gentilhomme n'est pas proclamée comme celle d'un Héraut, elle retranscrit toutefois la solennité de la cérémonie à laquelle il a assisté. Ralph Berry considère alors la fonction chorique des Gentilshommes comme étant constitutive de leur identité : « The choric elements realize their identity as admiring commentators »¹⁹. Les Gentilshommes disposent donc d'un degré supérieur d'individualisation par rapport aux Hérauts, d'abord parce qu'ils interviennent dans plusieurs scènes et qu'ils ont un nombre de répliques plus conséquent²⁰, puis en raison de leur utilisation de la *sui*-référence. Le Deuxième Gentilhomme accentue l'idée que son commentaire provient d'un sentiment interne en commençant une phrase par « j'imagine » (« I take it »), tandis que le Troisième Gentilhomme livre son témoignage d'un point de vue personnel : « Pareille joie / Je n'avais jamais vue » (« Such joy / I never saw before », 75-76). Cependant, les Gentilshommes représentent simultanément l'opinion la plus répandue, ou du moins celle qui correspond au groupe auquel ils appartiennent. La *sui*-référentialité est alors nécessaire afin de créer un lien de complicité avec le public, pour renforcer l'identification à ces personnages anonymes qui guident les spectateurs dans leurs jugements et leurs émotions, mais leurs paroles ne sont pas pour autant personnelles. L'identité de ces personnages anonymes se construit donc autant dans leur lien aux personnages nommés — qu'ils valorisent —, que dans la complicité qu'ils établissent avec les spectateurs.

¹⁸ Ce jeu sur l'attente des spectateurs avait déjà été utilisé par Shakespeare dans *Le Conte de l'hiver*, avec à nouveau trois Gentilshommes — deux anonymes et le Deuxième nommé Rogero — qui font le récit des retrouvailles de Léontès et de Perdita. Le Troisième Gentilhomme affirme alors : « Alors vous avez manqué un spectacle qu'il fallait voir, dont on ne peut parler » (« Then have you lost a sight which was to be seen, cannot be spoken of », V, 2, 39-40).

¹⁹ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 189.

²⁰ Alors que les Hérauts de *Richard II*, de *Coriolan*, et des *Deux Nobles Cousins*, ainsi que le Capitaine de *Titus Andronicus* ont tous un pourcentage de parole égal ou inférieur à 0,29% (entre 38 et 63 mots) et n'interviennent que dans une seule scène, les Premier et Deuxième Gentilshommes apparaissent dans deux scènes (le Troisième Gentilhomme n'intervient qu'à l'acte IV, scène 1), et ils ont respectivement un pourcentage de parole qui s'élève à 3,16% (703 mots), 2,52% (560 mots), et 1,98% (439 mots).

Des experts de l'identification

Il existe d'autres types d'experts dans l'identification des personnages nommés, en dehors des Hérauts, tels que les Concierges et les Portiers, en charge d'identifier les personnages qui se présentent dans un lieu clos, ou encore les Officiers, dont la fonction policière rend nécessaire une certaine connaissance des noms et des visages. Lorsque Cranmer trouve porte close, dans *Henry VIII*, il demande au Concierge : « Tout fermé ? Qu'est-ce à dire ? Holà ! / Qui est de service ici ? Voyons, vous me reconnaissez ? » (« All fast? What means this? Ho! / Who waits there? Sure, you know me? », V, 2, 3-4). Le Concierge répond alors par l'affirmative, sans le nommer : « Oui, monseigneur ». Si, l'identité du Concierge est brièvement questionnée par Cranmer, qui s'interroge sur l'accueil peu chaleureux qu'on lui réserve, c'est bien sa propre identité qui est finalement au centre de l'échange entre les deux hommes. Toutefois, le processus d'identification ne se déroule pas de façon habituelle et la connaissance de l'identité de Cranmer n'engendre pas ici l'ouverture de la porte. Au contraire, le Concierge est chargé de le faire attendre « à la porte parmi messagers, / Pages et domestiques » (« at door 'mongst poursuivants, / Pages, and footboys », V, 2, 23-24), comme le rapporte ensuite Butts à Henry VIII. Le nom de Cranmer est dénié et n'est pas plus un « mot de passe » que celui de Ménénius qui se voyait refuser l'accès à Coriolan par des Gardes²¹. Au lieu de mettre en valeur l'identité de Cranmer, comme un Héraut, le Concierge l'anonymise en ne le nommant pas et en le laissant attendre au milieu d'anonymes, tels que les messagers et les domestiques. Dans la scène suivante, il énonce enfin son identité au Conseil et le fait entrer suite à la demande du Chancelier : « Monsieur l'archevêque » (« My lord archbishop », V, 3, 5). Dans ce contexte officiel et politique, c'est par son titre que Cranmer est présenté par le Concierge. Toutefois, l'absence d'énonciation du nom propre est également symbolique de l'anonymisation que subit ce personnage nommé, qui ne retrouvera son identité que par le biais de l'autorité royale. En effet, le roi lui a donné son anneau — identifié par un autre anonyme, le Chambellan —, signe de la confiance que le roi accorde à Cranmer. Cet anneau — accessoire à la fonction métonymique — lui permettra d'échapper à la prison où le Conseil veut l'envoyer, pour qu'il redevienne « simple citoyen » (« a private man », 55), comme l'affirme Gardiner. Ce n'est alors plus seulement son nom propre qu'on cherche à lui ôter, mais également son statut d'homme public, à savoir son titre d'archevêque de Cantorbéry. Si le Concierge n'est pas lui-même nommé, ni même fortement individualisé (bien qu'il utilise une fois la première personne du

²¹ Voir « Introduction générale », p. 25.

singulier pour s'exprimer), il est, en revanche, l'instrument par lequel on cherche à anonymiser un personnage nommé. Son anonymat littéral semble alors agir comme un miroir tendu à un Cranmer temporairement anonymisé.

En ce qui concerne les Officiers de police, nous avons par exemple relevé que l'Officier, dans *La Comédie des erreurs*, indiquait l'entrée en scène d'Antipholus d'Éphèse, bien qu'il ne le nomme pas directement — « le voici qui vient » (« see where he comes », IV, 1, 14) —, puis nommait l'auteur de la requête — « D'un certain Angelo » (« One Angelo », IV, 4, 128) —, ainsi que l'autorité au nom de laquelle il agit — « au nom du duc » (« in the duke's name », IV, 1, 70). Dans *La Nuit des rois*, les Officiers sont également en charge d'identifier et d'arrêter les personnes accusées d'une activité criminelle. Lorsqu'ils entrent en scène, ils sont identifiés par Fabien de la même façon que dans les didascalies, par leur métier, et à leur vue, chacun rengaine son épée : « arrêtez ! Voici les officiers. » (« hold: here come the officers. », III, 4, 297). Le Premier Officier procède alors à l'identification de l'homme recherché, Antonio, et ordonne au Second Officier de l'arrêter : « C'est notre homme ; fais ton devoir. » (« This is the man, do thy office. », 303). Le Second Officier proclame donc l'arrestation en énonçant les noms des deux partis impliqués, l'accusé et l'accusation : « Antonio, je t'arrête à la requête / Du comte Orsino. » (« Antonio, I arrest thee at the suit / Of Count Orsino. », 304-305). Les Officiers sont donc des représentants de l'identité du comte d'Orsino et, n'agissant pas en leur propre nom, ils sont anonymes. Il est intéressant de constater que contrairement aux Officiers, Antonio n'est pas reconnu par le Premier Officier par le biais de ses vêtements, mais par son visage : « je connais bien votre visage, / Bien qu'aujourd'hui vous n'avez pas de bonnet de marin sur la tête. » (« I know your favour well, / Though now you have no sea-cap on your head. », 306-307). Là où les personnages anonymes nomenclateurs peuvent être des « faceless men », pour reprendre les termes de Molly Mahood, dont le costume prime sur les particularités corporelles, les personnages nommés peuvent être reconnus, au contraire, grâce à la spécificité de leur visage, malgré un vêtement inhabituel qui ne permet pas d'identifier la fonction. Les Officiers, comme les Hérauts, disposent de cette forme de désindividualisation qui vise à mettre en avant l'action des personnages, plutôt que leur personnalité. Toutefois, le Premier Officier souligne la relation individuelle et réciproque, bien que dans le cadre professionnel, qu'il entretient avec Antonio, ce qui lui donne un degré d'individualisation supérieur à celui des Hérauts : « il sait que je le connais bien » (« he knows I know him well », 308). La répétition en anglais du verbe « know » insiste sur la réciprocité de leur connaissance, tandis que le « je » montre que le Premier Officier parle d'un point de vue personnel à cet instant, et non plus au

nom d'une autorité supérieure. Alors que les Hérauts sont totalement désindividualisés — presque déshumanisés, tant ils s'apparentent à des porte-voix, objets permettant d'amplifier le son —, les Officiers montrent une activité intellectuelle qui leur permet de remplir leurs fonctions et qui les individualise. Par ailleurs, le rôle de nomenclateur d'un officier de police peut également avoir pour finalité le comique. Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, des Gardes sont sollicités par Dogberry et Verges (Cornouille et Verjus dans la traduction française) pour former une patrouille. Dogberry demande alors à l'un d'entre eux de désigner celui qui est le plus compétent pour diriger les autres : « Hugues Galettedavoine, monsieur, ou Georges Charbondemer, car ils savent lire et écrire » (« Hugh Oatcake, sir, or George Seacoal, for they can write and read », III, 3, 10-11), répond le Second Garde²². Ces noms propres, formés à partir de noms communs, tels des antonomases, tendent à accentuer le comique de cette scène, dans laquelle Dogberry et Verges se méprennent sur leur vocabulaire, comme l'explique Margaret Jones-Davies : « Cornouille et Verjus rivalisent dans l'art de prendre un mot pour un autre et, autant que possible, pour son exact contraire »²³. Dogberry semble alors attiré par le nom de George Seacoal : « Approchez, m'sieur Charbondemer. Dieu vous a gratifié d'un joli nom : être beau garçon, c'est un don du hasard, mais lire et écrire, c'est un don naturel. » (« Come hither, neighbour Seacoal. God hath blessed you with a good name: to be a well-favoured man is the gift of fortune, but to write and read comes by nature. », 12-14). La mise en valeur du nom propre est pourtant très différente des exemples précédents, car ils soulignaient le caractère singulier des héros nommés. Ici, il s'agit d'un personnage mineur dans la dramaturgie et qui est systématiquement désigné dans les didascalies à travers sa fonction de Garde. Le nom propre vient alors renforcer le comique, qui passe principalement par le langage dans cette scène. Le rôle de nomenclateur du Second Garde s'inscrit dans l'atmosphère générale que crée ce groupe de personnages secondaires, sans que l'identité du personnage nommé soit mise en valeur. Cela montre que le nom propre n'intervient pas toujours de façon à souligner la spécificité d'un personnage, mais au contraire, à l'inscrire dans un groupe : ici, pour faire partie du groupe, il faut avoir un nom propre comique construit comme une antonomase, plutôt que d'avoir un nom générique commun aux autres. Sans véritablement mettre en valeur l'individualité de ces personnages secondaires, les noms propres ajoutent toutefois à l'aspect chaleureux et

²² Dans notre édition, cette réplique est dite par le Premier Garde, mais nous avons estimé, à la suite de Molly Mahood, que celui qui est nommé George Seacoal est le Premier Garde, car il est plus loquace et plus directif que son camarade, le Second Garde. Pour plus d'explications, voir les commentaires en annexe.

²³ Margaret Jones-Davies, « *Beaucoup de bruit pour rien*, Notes », *Comédies II, Œuvres Complètes VI*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, Acte III, note n°10, p. 1517.

sympathique de ce groupe d'officiers, qui permettront d'innocenter Héro et de révéler le complot mis en œuvre par Don John.

Les annonces

L'énonciation d'un nom propre peut également intervenir dans le but d'annoncer une entrée en scène, le plus souvent pour aider le spectateur à identifier les personnages. Gary J. Scrimgeour explique d'ailleurs que ce rôle est souvent endossé par les Messagers : « In another simple use, a messenger will identify either a character about to come on stage or the opposing sides in an imminent battle »²⁴. Le Messenger peut effectivement annoncer l'arrivée d'une armée, comme celui qui indique à Cordélia, dans *Le Roi Lear*, que « Les forces britanniques sont en marche » (« The British powers are marching hitherward », IV, 4, 21) ou encore celui de *Coriolan* qui annonce que « les Volsques ont pris les armes » (« the Volsces are in arms », I, 1, 211). Certains peuvent même cumuler l'annonce d'une attaque et le rôle de nomenclateur, comme le Messenger dans *Henry V* qui apprend aux Français que « les Anglais sont à moins de mille cinq cents pas de [leurs] tentes » (« the English lie within fifteen hundred paces of your tents », III, 8, 112-113), puis qui désigne « Le seigneur de Grandpré » (« The Lord Grandpré », 115) comme étant l'homme qui « a mesuré le terrain » (« measur'd the ground », 114). Mais, dans *Timon d'Athènes*, le Messenger est avant tout nomenclateur, lorsqu'il annonce l'arrivée d'un personnage nommé :

Timon : Quelle est cette trompette ?
Le Messenger : C'est Alcibiade, et quelque vingt cavaliers
 Qui arrivent groupé.

Timon : What trumpet's that?
Messenger : 'Tis Alcibiades, and some twenty horse
 All of companionship.

(I, 1, 243-245)

Le son de la trompette ajoute un aspect solennel à l'énonciation du nom propre, qui montre, d'une part, que l'annonce des messagers peut être assez proche de celle des Hérauts et, d'autre part, que le personnage nommé est important. De même, dans *Cymbeline*, un Messenger entre en scène afin d'annoncer l'arrivée « des ambassadeurs de Rome ; / Parmi eux, Caius Lucius » (« ambassadors from Rome; / The one is Caius Lucius », II, 3, 51-52). L'entrée en scène de ce personnage nommé ne se fera finalement qu'au début de l'acte suivant, Shakespeare choisissant

²⁴ Gary J. Scrimgeour, « The Messenger as a Dramatic Device in Shakespeare », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 19.1, Winter 1968, p. 42-43.

d'abord de faire progresser l'action des personnages principaux, Posthumus et Imogène, avant d'enclencher la superposition de l'intrigue amoureuse et de l'intrigue militaire. Cependant, le Messager permet d'anticiper l'action qui deviendra le fil rouge durant le reste de la pièce, le conflit militaire entre les Romains et les Bretons — ce qui montre encore une fois le lien étroit entre nomination et action. Dans *1 Henry VI*, un Messager annonce de façon plus instantanée l'entrée en scène de Talbot auprès de la Comtesse d'Auvergne : « voici Lord Talbot qui vient » (« so is Lord Talbot come », II, 3, 12). Toutefois, il ne s'agit pas ici de présenter un personnage auprès des spectateurs, qui ont déjà pu se familiariser avec ce rôle à plusieurs reprises, mais de questionner l'identité de ce héros guerrier : « Quoi ? Est-ce là l'homme ? » (« What? Is this the man? », II, 3, 13), demande la Comtesse. Rappelons alors que la Comtesse se méprend sur l'identité de Talbot, en confondant son nom propre et son enveloppe corporelle²⁵. Son corps n'est en effet pas à l'image des récits guerriers qu'elle a entendus, négligeant le fait que son identité s'incarne dans l'ensemble de son armée, c'est-à-dire dans les corps des Soldats anonymes qui la constituent :

Hélas ! mais c'est un enfant, un nain ridicule !
 Il est impossible que cet avorton chétif et flétri
 Inspire une telle terreur à ses ennemis.

Alas, this is a child, a silly dwarf;
 It cannot be this weak and writhled shrimp
 Should strike such terror to his enemies.

(II, 3, 21-23)

Le Messager a donc le double rôle de nommer puis de certifier l'identité de Talbot, alors que la Comtesse la remet en cause : « Oui, madame » (« Madam, it is », 14), insiste-t-il. En confirmant qu'il s'agit bien là de l'homme qu'elle veut faire prisonnier, le Messager permet d'accentuer la surprise de la Comtesse, qui continue à douter de l'identité de Talbot jusqu'à ce qu'elle voie apparaître sa véritable « substance, ses muscles, ses bras, sa force » (« substance, sinews, arms, and strength », 62), à savoir ses Soldats.

Les Messagers ne sont toutefois pas les seuls personnages qui annoncent les entrées en scène. Le Capitaine de Talbot exerce également ce rôle lorsqu'il présente le rôle de Sir William Lucy auprès de Somerset : « Voici Sir William Lucy, qui a quitté avec moi / Nos forces écrasées sous le nombre pour trouver du renfort. » (« Here is Sir William Lucy, who with me / Set from our o'ermatch'd forces forth for aid. », IV, 4, 10-11). De même, un Seigneur anonyme endosse le rôle de nomenclateur auprès de la Princesse, dans *Peines d'amour perdues*, ses deux uniques

²⁵ Voir « 3.4. Le corps anonyme : une entité universelle », p. 175.

répliques (sept mots au total) étant consacrées à l'énonciation de noms propres. D'abord, il répond à la question de la Princesse qui s'interroge sur l'identité des hommes qui accompagnent le duc de Navarre dans ses vœux : « Longueville est l'un d'eux » (« Lord Longaville is one », II, 1, 39). Puis, il annonce le retour de Boyet, qui avait été chargé par la Princesse de plaider sa cause auprès du duc : « Voici Boyet qui revient » (« Here comes Boyet », 80). Dans *Hamlet*, c'est un Seigneur qui énonce le nom du courtisan Osric, non pas avant son entrée en scène, mais à sa sortie : « Mon seigneur, Sa Majesté vous a transmis ses compliments par l'intermédiaire du jeune Osric » (« My lord, his majesty commended him to you by young Osric », V, 2, 167-168). Le rôle de ce personnage anonyme pourrait sembler inutile dramatiquement, pour plusieurs raisons : d'abord, il est absent de l'*in-folio* de 1623, ce qui peut donner l'impression qu'il a été coupé lors des représentations ; ensuite, il ne fait que répéter le message du roi Claudius à Hamlet, déjà transmis par Osric précédemment ; enfin, le nom d'Osric sera également énoncé par Claudius au moment de la remise des armes (V, 2, 228). Molly Mahood estime cependant que le Seigneur anonyme permet de révéler les sentiments des personnages principaux, Claudius et Hamlet :

Shakespeare provided a much likelier accomplice in the anonymous Lord whom Claudius sends to make absolutely certain that Hamlet has consented to the fencing match. Not only does Claudius want to reassure himself that Hamlet is unarmed and with only one companion, but he is above all anxious to know that the trap has been sprung. And anxiety gives him away. Hamlet's edgy and guarded replies show that he recognises the Lord as a willing tool of his mighty opposite; it is this encounter, not the dialogue with Osric, that produces the ominous "how ill all's here about my heart" (212-13)²⁶.

En effet, l'accumulation de messagers qui annoncent tous la même nouvelle est une technique dramatique souvent employée par Shakespeare afin d'augmenter la tension dramatique²⁷. De plus, alors que l'interaction entre Hamlet et Osric est principalement d'ordre comique, l'anonymat du Seigneur permet de resituer le message du roi dans un cadre plus neutre et plus conventionnel, ce qui prépare les spectateurs à la suite des événements, qui seront d'ordre tragique. Son rôle de nomenclateur insiste alors sur la continuité entre son message et celui d'Osric, tout en créant une nouvelle atmosphère qui conduit Hamlet à dire : « Tu ne saurais imaginer le malaise que je ressens là autour du cœur » (V, 2, 182-183), comme le discerne Molly Mahood. Il ne s'agit alors pas ici de mettre en valeur l'identité d'Osric, personnage secondaire, mais d'inscrire le message dans une continuité dramatique et de faire ressortir les sentiments des personnages principaux. Notons, par ailleurs, qu'un personnage anonyme peut

²⁶ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 82.

²⁷ Par exemple, un Édile, deux Messagers, puis Cominius se succèdent dans *Coriolan* pour annoncer la même nouvelle : les troupes volsques marchent vers Rome avec Coriolan à leur tête (IV, 6).

également annoncer l'entrée en scène d'autres anonymes, comme le Gentilhomme dans cette même pièce, les désignant alors par leur fonction. Horatio utilise donc le pronom interrogatif « what », plutôt que « who » pour questionner le Gentilhomme sur leur identité, ce qui montre qu'il veut les identifier par rapport à l'action, et non pas les connaître en tant qu'individus : « What are they that would speak with me? » (la traduction française transpose toutefois le « quoi » en « qui » : « Qui sont ces gens qui veulent me parler ? », IV, 6, 1. On aurait aussi pu traduire par « Quels »). « Des marins, monsieur » (« Sea-faring men », 2), répond le Gentilhomme. Ce type de nomenclateurs est très désindividualisé et ne capte pas le regard du spectateur par le biais de son costume, comme les Hérauts ou même les Officiers. Dans tous les exemples donnés, ils ont un nombre de répliques très restreint²⁸ et ils emploient le plus souvent la référence *ad extra*²⁹, préférablement à la *sui*-référence, étant donné qu'ils ont pour principale fonction de nommer l'autre. Si leur jeu corporel est moins figé que celui des Hérauts, laissant aux acteurs la possibilité de s'approprier ce type de rôles, ces anonymes doivent avant tout passer sur la scène afin de soutenir le rythme de la valse des entrées et des sorties des personnages, sans détourner l'attention du spectateur sur leur propre identité. Ils sont moins des images fixes que les Hérauts, mais davantage des corps qui représentent le mouvement dynamique de l'action.

Présentation des personnages principaux

Les personnages anonymes peuvent également intervenir pour présenter les personnages principaux ainsi que l'intrigue en scène d'ouverture, comme dans *Cymbeline*. Le Premier Gentilhomme raconte au Second les événements qui se déroulent au royaume. Si le Premier Gentilhomme présente d'abord les personnages principaux à travers leurs relations et leurs titres, afin de mettre en évidence le réseau interpersonnages — « le roi » (« the king », I, 1, 3), « Sa fille » (« His daughter », 4), « fils unique de sa femme » (« his wife's sole son », 5), « une veuve » (« a widow », 5), « un gentilhomme pauvre mais vertueux » (« a poor but worthy gentleman », 7), « Son époux » (« Her husband », 8), « la reine » (« the queen », 11), « la

²⁸ Dans les exemples donnés, seuls le Capitaine de Talbot et le Messager de la Comtesse, dans *1 Henry VI*, interviennent dans plusieurs scènes. Toutefois, comme les autres personnages annonceurs, leur parole n'atteint jamais les 1% par rapport à l'ensemble de la pièce.

²⁹ À l'exception du Capitaine de Talbot qui utilise la *sui*-référence à deux reprises, mais principalement dans le but de mettre en valeur les personnages nommés avec lesquels il interagit. La première fois en réponse à Talbot pour montrer la complicité, voire même la symbiose, de ce dernier avec ses soldats (« You perceive my mind? », demande Talbot. « I do, my lord », répond le Capitaine. II, 2, 59-60). La deuxième fois, dans l'extrait cité précédemment, pour souligner le fait que Sir William Lucy était avec lui sur le champ de bataille, afin d'accroître la crédibilité de son message, bien qu'il ne sera finalement pas entendu.

princesse » (« the princess », 16) —, il s'attarde ensuite sur l'identité de Posthumus Léonatus, révélant à la fois son prénom, son patronyme et son origine familiale. L'éloge qu'il fait de ce personnage provoque une réaction de surprise, qui force ensuite le respect du Second Gentilhomme : « Votre éloge va loin » (« You speak him far », 24) ; « Je l'honore, / Sur la seule foi de votre description » (« I honour him, / Even out of your report », 54-55). Ces personnages anonymes ne semblent alors exister que pour faire briller l'identité de Posthumus. En effet, ce sont des personnages mineurs qui ne réapparaîtront plus jamais dans la pièce, comme l'explique Marjorie Garber :

The speakers are the First and Second Gentlemen, and as is often the case with Shakespearean opening scenes, these minor characters — who will never again appear — offer opinions which may be taken at face value, precisely because there is no filtering personality to interfere with what they say. In other words, they exist only to speak the truth — or at least the truth as the prevailing opinion has it. And what they tell us is that Posthumus is an exemplary man³⁰.

En cela, ils sont très proches, dans leur construction dramatique, des Gentilshommes d'*Henry VIII*. Alors que leur personnalité se construit à partir de l'opinion la plus répandue, ils donnent l'illusion d'une identité personnelle, notamment à travers la *sui*-référence. La construction de leur identité se joue alors de cette tension entre individualité et collectivité. Ils sont anonymes, mineurs, et ne présentent aucun intérêt personnel dans les conflits qui se jouent au royaume, ce qui leur donne une grande neutralité. Toutefois, leur parole se construit de façon à ce que le public puisse s'identifier à eux, en renforçant l'idée d'une impression personnelle, bien qu'ils n'aient pas de personnalités « filtrantes », pour reprendre le terme de Marjorie Garber. Le Premier Gentilhomme utilise, dans sa narration, des verbes d'opinion et la *sui*-référence — « que je croie » (« though I think », I, 1, 9) ; « Je ne pense pas » (« I do not think », 22) —, tandis que le Second Gentilhomme répond de même par un verbe d'opinion, pour donner du crédit à la parole de son interlocuteur : « Mais je vous crois » (« I do well believe you », 67). Ce paradoxe de l'identité des Gentilshommes, à la fois sans personnalité et donnant l'illusion d'une opinion personnelle, est peut-être à l'origine des difficultés rencontrées par les metteurs en scène pour représenter cette conversation. En effet, selon Molly Mahood, certaines productions ont échoué dans leur mise en scène : « Bill Alexander, when producing the play for the RSC in the Memorial Theatre in 1988, had the First Gentleman's lines delivered straight at the audience by a number of actors speaking in turn, but this did not work well »³¹. Elle donne également deux autres exemples de mises en scène, qu'elle juge plus adaptées :

³⁰ Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 20-21.

³¹ *Ibid.*, p. 227.

The opening of *Cymbeline* appears in the reading to be so cumbersomely elaborate – Gentleman One, in response to the unexplained ignorance of Gentleman Two, recounts Imogen’s secret marriage, the shortcomings of Cloten, the ancestry and upbringing of Posthumus, and the disappearance years before of the King’s two sons – that modern directors resort to such devices as a tableau vivant of all the characters, each in turn put into motion by the appropriate words of the First Gentleman [Jean Gascon’s Stratford, Ontario, production, 1970]. Yet when, in the very, intimate atmosphere of Stratford’s Other Place in 1987, Bill Alexander placed the two Gentlemen among the audience and made them chat across a gangway, the exposition worked perfectly. The spectators became completely involved in the play at the invitation of people who were recognisably, and indeed in a literal sense, their neighbours, while at the same time their awareness that a very artificial dramatic convention was being used to expound a romance situation held them at a proper aesthetic distance. The resultant blend of realism and romance exactly fitted the mood of the play³².

Le point commun entre les trois solutions proposées est qu’elles s’inscrivent toutes dans une forme de métathéâtralité, où les Gentilshommes s’adressent directement au public, sans donner l’illusion d’un quatrième mur³³. L’identité des Gentilshommes se construit donc bien dans un rapport complice avec les spectateurs, étant eux-mêmes spectateurs des événements qui se déroulent au royaume. Toutefois, la mise en scène qui dresse un tableau vivant des personnages principaux, à mesure que le Premier Gentilhomme narre l’intrigue, met davantage en avant le rôle de présentateur des anonymes, tandis que la mise en scène qui place les Gentilshommes dans le public souligne leur rôle d’intermédiaire entre la scène et la salle. L’identité paradoxale des Gentilshommes semble alors moins problématique s’ils se placent du côté de la salle, leur absence de personnalité leur permettant de représenter le spectateur anonyme, tout en créant un lien personnel avec le public par la *sui-référentialité*. Le nomenclateur, plus encore que tout autre type de rôle, voit son identité s’effacer au profit de celui qu’il nomme. Toutefois, leur rôle étant souvent d’aider les spectateurs à identifier les personnages sur la scène de théâtre, leur identité peut tout autant se construire dans leur rapport aux personnages nommés que dans leur lien de complicité avec le public.

5.2. Erreur de nomination, échec d’identification

Si les nomenclateurs permettent de mettre en lumière les personnages nommés, ceux qui échouent à identifier ou se trompent de noms peuvent également servir l’identité, ou le plus souvent la crise identitaire, des rôles principaux. En effet, certains anonymes agissent comme le Concierge dans *Henry VIII*, par exemple, qui ne nomme pas tout de suite Cranmer et qui le

³² Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 35-36.

³³ La notion de « quatrième mur », formulée par Diderot au XVIII^e siècle, peut sembler anachronique par rapport à Shakespeare, mais l’analyse se place ici du point de vue d’un metteur en scène contemporain.

laisse attendre au milieu d'anonymes — des domestiques et des messagers — participant ainsi de son anonymisation. Ce type de déni d'identité se produit également dans *1 Henry VI*, lorsque Gloucester se présente aux portes de la Tour gardée par Woodville et ses Gardes. Le Premier Serviteur de Gloucester identifie son maître auprès des Gardes — « C'est le noble duc de Gloucester » (« It is the noble Duke of Gloucester », I, 3, 6) —, mais le Second Garde nie son identité et refuse de leur ouvrir les portes : « Qui que ce soit, vous ne pouvez entrer » (« Whoe'er he be, you may not be let in », 7). Toutefois, les enjeux liés à un défaut d'identification sont variés et dépendent du contexte dramatique. L'échec ou l'erreur d'identification peuvent engendrer des conséquences aussi bien du côté des anonymes que du côté des nommés, et souligner des aspects différents de la dramaturgie. Plusieurs types de situations seront abordées : l'anonyme ne connaît pas l'identité du personnage face à lui ; l'anonyme connaît l'identité du personnage qu'il désigne, mais il se trompe de nom ou de personne ; l'anonyme connaît l'identité du personnage face à lui, mais ce dernier étant méconnaissable, il ne peut pas l'identifier. L'absence de reconnaissance pose certes la question de l'identité des personnages nommés, mais elle est également profondément inscrite dans la structure de l'action. En effet, l'*anagnorisis* est pour Aristote le ressort le plus efficace de la tragédie, et pose nécessairement l'identité d'un personnage comme un enjeu dramatique, comme l'explique Georges Forestier : « Découverte de faits ignorés ou, plus souvent, de l'identité véritable de personnes jusqu'alors méconnues, qui permet le dénouement »³⁴. Pour que l'agnition puisse avoir lieu, il faut d'abord que la reconnaissance soit empêchée, ou qu'il y ait un défaut de connaissance, qui conduise ensuite à la révélation de l'identité. George Forestier ajoute, de plus, que cette construction dramatique autour de l'identité mystérieuse d'un personnage ne permettait pas seulement, selon Aristote, d'accéder au dénouement, mais également de créer des émotions fortes :

Pour Aristote, il se n'agissait pas d'une simple technique de dénouement, mais d'un renversement conçu comme le dernier élément d'une construction reposant sur un mystère d'identité destiné à créer des situations inextricables et/ou pathétiques, et fortement psychologiques³⁵.

Si les personnages anonymes sont souvent sollicités afin de faire briller l'identité d'un héros, en raison de leur capacité à s'effacer au profit d'autrui, ils sont également utilisés dans le but d'anonymiser les personnages nommés avant une scène de reconnaissance, afin de créer la surprise et de donner une force pathétique à l'action.

³⁴ Georges Forestier, « Reconnaissance », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin [dir.], Paris, Larousse, 2001 [1998], p. 1373.

³⁵ *Ibid.*

L'échec d'identification comme moteur de l'action

L'échec d'identification, suivi de la reconnaissance, dans *Roméo et Juliette*, ne sont pas utilisés par Shakespeare afin de dénouer l'action, mais de la créer. L'échec d'identification est donc moteur de l'action et nécessaire à la production d'émotions. Alors que les deux héros ont déjà été présentés l'un et l'autre auprès du public, chacun dans leur sphère familiale, ils se rencontrent dans l'anonymat lors d'un bal organisé par les Capulet et tombent amoureux en ignorant qu'ils sont ennemis jurés. Roméo avait pourtant interrogé un Serviteur sur l'identité de Juliette avant leur première interaction :

Roméo : Quelle est cette dame qui enrichit la main
 De ce cavalier là-bas ?
Un Serviteur : Je ne sais pas, monsieur.

Romeo : What lady's that which doth enrich the hand
 Of yonder knight?
Servingman : I know not, sir.

(I, 4, 151-153)

Roméo adresse donc la parole à Juliette sans savoir qui elle est. Parallèlement, alors que Tybalt reconnaît immédiatement Roméo à sa voix — « Celui-ci d'après sa voix doit être un Montagu » (« This by his voice should be a Montague », I, 4, 164) — et informe le père Capulet de sa présence, Juliette ignore à qui elle a à faire lorsque Roméo vient lui parler. Sarah Hatchuel, dans une interview donnée pour France Culture, évoque cette scène de rencontre dans l'adaptation cinématographique de Baz Luhrmann, *Roméo + Juliette*. Elle explique que le réalisateur place un aquarium entre les deux amants afin de créer un « regard qui est médié », puis poursuit : « les deux amants ne se voient pas tout de suite, directement, ils se voient à travers un aquarium, avec cette idée qu'on tombe amoureux d'une image de l'autre, d'une image qu'on va se faire de l'autre, à travers l'eau, avec l'eau comme médiation »³⁶. Le Serviteur qui ignore le nom de Juliette disparaît de cette mise en scène et Roméo n'interroge personne sur son identité, mais la rencontre anonyme est toujours soulignée par cette médiation de l'eau, qui filtre leurs regards et qui les empêche dans un premier temps de s'adresser la parole³⁷. En mettant en place ce dispositif du regard, peut-être Baz Luhrmann a-t-il voulu éviter de se poser la question de l'identité mystérieuse de ce Serviteur, qui ignore qui est la fille unique des hôtes de ce bal. En

³⁶ Christine Lecerf, « Acte II : A Dream », *Grande Traversée Looking For William Shakespeare*, [en ligne], 5 juillet 2014, France Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/grande-traversee-looking-william-shakespeare/acte-ii-dream>, [consulté le 31 mai 2018].

³⁷ Baz Luhrmann, *Roméo + Juliette*, texte de William Shakespeare, Bazmark, 1996. Voir « Annexe 2 », « Figure 7 - Romeo + Juliet - Mise en scène de Baz Luhrmann - L'aquarium », p. 749.

effet, Molly Mahood explique que d'autres metteurs en scène se sont confrontés à cette question :

When Romeo first catches sight of Juliet at the ball, he asks a servant who she is and gets the answer « I know not, sir » (1.5.43). « Now why doesn't he know? » asks Michael Bogdanov. « Is he outside catering, or what? » — and goes on to argue that such questions afford a key to the proper acting of this small part. But one must take leave to doubt whether it is really helpful to the scene for the actor of the servant's role to sink himself, Method-wise, into the character, emerging perhaps with the personality of a waiter who has had a long day and has love-problems of his own. Although there is here a small puzzle I try to tackle later, all that matters to the spectators is that the speaker is unable to enlighten Romeo, who therefore moves forward to encounter Juliet in ignorance of what they already know: his greatest love is sprung from his greatest hate³⁸.

Il est certain que l'identité du Serviteur n'a pas d'importance ici, et plus encore, ne doit pas avoir d'importance. Tenter de justifier sa présence, en lui donnant une personnalité que Shakespeare ne lui a volontairement pas donnée, c'est risquer de détourner l'attention du spectateur de la conduite des émotions. Comme beaucoup d'anonymes, le Serviteur est exclusivement au service de l'action, qui nécessite ici que les deux amants ne sachent pas de qui ils sont en train de tomber amoureux. Le seul élément que l'on peut noter, à la suite de Molly Mahood, par rapport à l'identité du Serviteur, est son extériorité par rapport à la famille des Capulet, qui accentue la marginalisation de Roméo : « The advantage of the attendant being also an outsider is that Romeo, at the moment that he falls in love with Juliet, is kept apart from the Capulet throng of guests and retainers »³⁹. Le Serviteur, comme le Concierge face à Cranmer (mais cette fois-ci sans intention malveillante), tend un miroir à Roméo qui l'ancre dans la sphère de l'ignorance, en prononçant une phrase que Roméo lui-même aurait pu dire et qui cristallise tout l'enjeu de cette rencontre : « I know not ». L'aquarium de Baz Luhrmann remplace alors véritablement le rôle du Serviteur, l'eau étant elle-même une surface réfléchissante, comme l'explique Natalie K. Eschenbaum : « Then, returning to his side of the tank, the camera shows Romeo gazing at Juliet's slightly distorted image through the water, alongside a reflection of himself. As he moves towards her image, his reflection follows and aligns itself on top of Juliet »⁴⁰. Ainsi, l'eau reflète à la fois une image déformée de Juliette, qui ne permet pas encore à Roméo de la connaître, et sa propre image telle que le Serviteur ignorant et marginal lui renvoyait. En effet, Roméo transgresse ici l'espace de ses ennemis et il est donc maintenu en dehors de la famille Capulet par l'absence de connaissance et l'extériorité du

³⁸ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 21.

³⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁰ Natalie K. Eschenbaum, « Juliet's Narcissism », in *Shakespeare 450*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°33, 2015, p. 3.

Serviteur — le seul d'ailleurs qui ne soit pas nommé parmi les serviteurs du bal des Capulet⁴¹. Au demeurant, Alexander Leggatt souligne également l'importance de la question spatiale dans cette scène. Il explique que l'ignorance du Serviteur permet de créer un espace de liberté pour les deux amants, qui se situe au-delà de la maison des Capulet :

the result is to create a free space in which the lovers can meet with no identity other than the attraction they find in each other. [...] Romeo falls in love with Juliet, and she with him, when they have no names to go by, and the names, when they learn them, are fraught with disaster⁴².

Si le nom propre donne son individualité à un personnage, il est également empreint d'un déterminisme, qui ramène les deux amants dans l'espace actuel, la maison Capulet, et qui est un frein à la liberté d'être. Ainsi, ce n'est qu'en l'absence de noms propres — ce que le Serviteur, littéralement anonyme, représente, au-delà de son ignorance — que l'amour entre Roméo et Juliette peut naître. Cette forme d'*anagnorisis* — qui ne correspond pas véritablement à la définition qu'en donne Aristote, étant donné qu'elle ne dénoue pas l'action mais au contraire la fait naître — crée pourtant un effet de surprise et un renversement dramatique particulièrement chargé émotionnellement, faisant partie de ces « situations inextricables et/ou pathétiques, et fortement psychologiques », telles que Georges Forestier les décrivait. Par ailleurs, si le Serviteur est ignorant, c'est également pour préparer le rôle de la Nourrice, véritable médiatrice entre Roméo et Juliette, messagère qui se révélera imparfaite, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. La scène d'agnition se déroule alors en deux temps, avec chaque fois, dans le rôle de la nomenclatrice de mauvais augure, la Nourrice. D'abord, elle vient interrompre la conversation entre les deux amants, car la mère de Juliette veut parler à sa fille. Roméo cherche alors, pour la deuxième fois, à connaître l'identité de Juliette :

Roméo : Qui est sa mère ?
La Nourrice : Par Notre-Dame, jeune homme,
 Sa mère est la maîtresse de cette maison,
 C'est une dame digne, et sage et vertueuse.
 J'ai nourri sa fille, à qui vous parliez.
 Je vous le dis, celui qui mettra la main dessus
 Aura la tirelire.
Roméo : C'est une Capulet ?
 Oh ! terrible créance ! Ma vie devient la dette de mon ennemi.
Romeo : What is her mother?

⁴¹ Si les *speech headings* utilisent le plus souvent le terme « Serviteur » pour désigner les domestiques du foyer des Capulet, leurs prénoms sont indiqués dans les dialogues, tels que Peter, Anthony ou Potpan (Pierre, Antoine, et Laterrine dans la traduction française). Il est alors parfois difficile d'attribuer les répliques à tel ou tel personnage, mais ils font partie d'un groupe de personnages nommés, tandis que le Serviteur ignorant, ne pouvant pas faire partie de ce groupe, est le seul qu'on puisse véritablement classer parmi les anonymes. Le fait que les autres serviteurs soient nommés, même de façon imprécise, ajoute encore au statut extérieur du Serviteur anonyme.

⁴² Alexander Leggatt, *Shakespeare's Tragedies, Violation and Identity*, Cambridge University Press, 2005, p. 31.

Nurse : Marry, bachelor,
Her mother is the lady of the house,
And a good lady, and a wise and virtuous.
I nurs'd her daughter that you talk'd withal.
I tell you, he that can lay hold of her
Shall have the chinks.

Romeo : Is she a Capulet?
O dear account! My life is my foe's debt. (I, 4, 222-228)

La Nourrice définit l'identité de Juliette, non pas en donnant son prénom, mais en l'inscrivant dans son *génos*, c'est-à-dire son origine familiale (« sa mère ») et géographique (« cette maison »). Roméo en déduit le patronyme de la jeune fille dont il est tombé amoureux (« Capulet »), celui-là même qu'il est censé haïr. Puis, Juliette interroge à son tour la Nourrice sur l'identité de Roméo :

Juliette : Qui est celui qui le suit, et qui ne voulait pas danser ?
La Nourrice : Je ne sais pas.
Juliette : Va demander son nom. S'il est marié,
Ma tombe sera sûrement mon lit de noces.
La Nourrice : Son nom est Roméo, et c'est un Montaigu,
Le fils unique de votre grand ennemi.
Juliette : Mon seul amour né de ma seule haine,
Inconnu vu trop tôt, et reconnu trop tard.

Juliet : What's he that follows here, that would not dance?
Nurse : I know not.
Juliet : Go ask his name. If he be married,
My grave is like to be my wedding bed.
Nurse : His name is Romeo, and a Montague,
The only son of your great enemy.
Juliet : My only love sprung from my only hate,
Too early seen unknown, and known too late. (I, 4, 242-249)

Les étapes de l'identification sont un peu différentes ici : la Nourrice donne d'abord le prénom du jeune homme — nécessaire pour préparer la scène du balcon où Juliette s'interroge sur la valeur du nom propre de Roméo —, avant de révéler le patronyme et donc son rapport de filiation au père Montaigu. Ainsi, alors que le Serviteur est utilisé dans le but de rapprocher les deux héros en les anonymisant temporairement, la Nourrice sépare les deux amants et réattribue à chacun son patronyme, créant de part et d'autre une rupture à la fois spatiale et émotionnelle. D'autre part, nous avons observé, à propos de la Nourrice, que la lourdeur de son corps était particulièrement soulignée, le phénomène de gravité s'appliquant à l'ancrer dans le sol⁴³. Les deux amants, en revanche, survolent l'espace, avec la liberté que leur offre l'anonymat (la capacité de Juliette à s'extraire de son propre espace est d'ailleurs soulignée par Baz Luhrmann

⁴³ Voir « 3.3. Les signes corporels individuels », p. 155.

dans son adaptation, puisqu'il lui donne un costume d'ange ailé⁴⁴), jusqu'à ce que la Nourrice les fasse redescendre dans l'espace actuel en leur réassignant leur identité. L'écart entre le degré d'individualisation du Serviteur et celui de la Nourrice, bien que les deux soient anonymes, est alors très significatif dans cette scène : le premier n'est qu'une apparition furtive qui renforce la rencontre anonyme, tandis que la seconde, qui dispose d'une identité plus fortement marquée, réinscrit les personnages dans leur *génos*.

L'erreur annonciatrice de nomination

Le nom propre agit dans *Roméo et Juliette* comme un oiseau de mauvais augure, comme une prophétie qui annonce leur fin tragique. Dans *Troilus et Cressida*, c'est une erreur de nomination, de la part de l'entremetteur, qui annonce le destin tragique des amants. Nous avons constaté, en première partie, que le Valet de Pâris rendait confuse toute identification lorsqu'il était interrogé par Pandare, en raison de ses jeux de mots⁴⁵. Pandare finit d'ailleurs par en conclure : « Mon ami, nous ne nous comprenons pas : je suis trop homme de cour et toi trop malicieux » (« Friend, we understand not one another: I am too courtly, and thou too cunning », III, 1, 26-27). Toutefois, la conversation se poursuit et la confusion persiste :

Pandare : À la requête de qui ces musiciens jouent-ils ?

Le Valet : Enfin... nous y sommes, monsieur ! Par la Vierge, monsieur, à la requête de mon seigneur Pâris qui assiste en personne, accompagné de Vénus faite femme, la substantifique moelle de la beauté, l'âme visible de l'amour...

Pandare : Qui, ma nièce Cressida ?

Le Valet : Non, monsieur, Hélène ; n'avez-vous pas deviné à l'énoncé de ses attributs ?

Pandare : Il semblerait, compère, que tu n'as pas vu dame Cressida.

Pandarus : At whose request do these men play?

Man : That's to't indeed, sir: marry, sir, at the request of Paris my lord, who is there in person; with him the mortal Venus, the heart-blood of beauty, love's visible soul —

Pandarus : Who, my cousin, Cressida?

Man : No, sir, Helen: could not you find out that by her attributes?

Pandarus : It should seem, fellow, thou hast not seen the Lady Cressid.

(III, 1, 27-36)

Cette erreur de nomination, qu'elle soit volontaire ou non, instille l'idée d'une ressemblance entre les histoires des deux femmes, par le truchement de leur ressemblance physique. Au

⁴⁴ Voir « Annexe 2 », « Figure 8 - Romeo + Juliet - Mise en scène de Baz Luhrmann – Les ailes de Juliette », p. 749.

⁴⁵ Voir « 4.2. Les titres et autres adresses génériques : matérialiser le réseau interpersonnages », p. 190.

demeurant, Pandare associe les noms d'Hélène et de Cressida dès l'acte I, en mettant déjà en avant la similitude de leur beauté, comme l'explique Laurie Maguire : « From the outset the women are equated: Pandarus says Cressida is “as fair a’ Friday as Helen is on Sunday” (1.1.76) »⁴⁶. Puis, elle rappelle que Shakespeare procède au rapprochement de ces deux noms dans une autre pièce : « If in *All’s Well That Ends Well* Helen is associated with Helen of Troy, she is also depicted as Cressida: Lafew, her escort to the King, comments “I am Cressid’s uncle, / That dare leave two together” (2.1.97-8) »⁴⁷. Laurie Maguire relève d'ailleurs également qu'une mise en scène de la Royal Shakespeare Company cherchait à souligner les points communs entre l'histoire des deux femmes par le biais des costumes : « In the RSC production of 1968, the women were visually indistinguishable, making a mockery of a war fought over one of them, and illustrating the play’s premise that value is subjective »⁴⁸. La ressemblance visuelle permettait alors de représenter la ressemblance entre l'histoire des deux femmes, qui selon Laurie Maguire, se situe à plusieurs niveaux. D'abord, au niveau des événements qu'elles subissent : « Cressida’s situation replays Helen’s: a beautiful woman is forced to leave her lover (Menelaus, Troilus) and is carried away by a foreigner (Paris, Diomedes) »⁴⁹. Puis, au niveau de leur réaction face aux événements : « Shakespeare critics note that Cressida, like Helen, emerges as the victim of a world which condemns her for behaving in the very way it has forced her to behave to survive »⁵⁰. Ainsi, nous pouvons noter que c'est à nouveau par le biais d'un personnage anonyme que l'échec d'identification se produit. Si Pandare est celui qui fait l'erreur de nomination, le Valet, auquel Shakespeare attribue un rôle de bouffon, engendre cette erreur par sa façon d'utiliser le langage et qui entraîne Pandare dans la même direction : chaque mot est détourné du sens que l'interlocuteur voulait lui donner. Mais si la communication entre les deux hommes est laborieuse, le langage équivoque du Valet devient un vecteur de vérité : il est l'instrument par lequel le sens de l'action est révélé. Il ne s'agit alors pas d'une scène de reconnaissance, mais l'énonciation erronée du nom propre fonctionne comme une révélation de la véritable identité de Cressida : elle est comme Hélène, aussi belle et considérée comme aussi infidèle. Comme avec les officiers dans *Beaucoup de bruit pour rien*, la vérité émerge ainsi à partir d'un langage confus, bien que dans le cas des officiers les erreurs langagières soient involontaires. Au demeurant, le Second Garde, qui avait nommé correctement ses compagnons George Seacoal et Hugh Oatcake, fait également une erreur de nomination, car il se trompe sur

⁴⁶ Laurie Maguire, *Shakespeare’s Names*, Oxford University Press, 2007, p. 109.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 111.

le nom du criminel Borachio. Son expertise dans l'identification des personnages connaît alors ses limites, mais son erreur devient un vecteur de vérité, comme celle de Pandare. En effet, les Gardes tombent par hasard sur Borachio, qui raconte à Conrad le complot qu'il a mis en œuvre sur ordre de son maître Don John. Les Gardes se méprennent alors sur les propos de Borachio et transforment, comme par antonomase, un nom commun « deformed » (littéralement, « déformé », traduit dans notre édition par « faussaire ») en un nom propre :

Borachio : mais ne vois-tu pas que la mode n'est qu'un faussaire ?
Le Premier Garde[, à part.] : Je connais ce Faussaire : c'est un sale voleur qui depuis des années se promène en gentilhomme. Je me rappelle son nom.

Borachio : but seest thou not what a deformed thief this fashion is?
First Watchman [, aside.] : I know that Deformed: a has been a vile thief this seven year; a goes up and down like a gentleman. I remember his name.

(III, 3, 110-114)

Puis lorsqu'ils arrêtent les deux hommes, ils font à nouveau référence à ce « Faussaire » qu'ils pensent être une personne, et donnent une forme tangible à ce nom propre, comme l'explique Laurie Maguire : « Ninus' tomb becomes Ninny's tomb and Ninny consequently assumes a reality as tangible as Dogberry's thief, Deformed »⁵¹. Comme les artisans, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, qui rebaptisent Ninus, les Gardes matérialisent la difformité morale de Borachio en le nommant « Deformed » :

Le Second Garde : Appelez M. le chef commandant ! Nous venons de recouvrir la plus dangereuse affaire de concupisce qu'à jamais connue notre cité.

Le Premier Garde : Et un certain Faussaire est dans le coup : je le connais, il a un accroche-cœur.

Conrad : Messieurs, messieurs...

Le Second Garde : On vous forcera à produire ce Faussaire, je vous garantis.

Second Watchman : Call up the right Master Constable! We have here recovered the most dangerous piece of lechery that ever was known in the commonwealth.

First Watchman : And one Deformed is one of them: I know him, a wears a lock.

Conrade : Masters, masters —

Second Watchman : You'll be made bring Deformed forth, I warrant you.

(III, 3, 149-155)

Margaret Jones-Davies explique alors que la déformation langagière conduit à la vérité morale :

Le mot *deformed* qualifie d'abord la mode, mais en déformant le discours entendu, le Second Garde en fera un nom propre (III, III, 155), appliqué à Borachio lui-même, suggérant de ce fait que la vraie difformité est dans le complot que la digression sur la mode a

⁵¹ *Ibid.*, p. 88-89.

momentanément fait oublier — d'où la traduction adoptée. Ainsi, sous les déformations du langage, la vérité affleure⁵².

Contrairement aux exemples précédents, cette erreur de nomination n'est pas pour autant une erreur d'identification. En effet, les Gardes identifient une difformité morale qui existe effectivement chez les personnages qu'ils arrêtent. La caractéristique principale de ce groupe de personnages secondaires, qui évoluent en périphérie par rapport à la sphère des personnages nobles, est d'utiliser le langage de façon inappropriée, comme nous l'avons analysé précédemment. Mais leurs erreurs tracent paradoxalement le chemin qui conduit à la vérité, comme le note Laurie Maguire à propos du personnage de Dogberry : « In *Much Ado about Nothing* Dogberry's linguistic imprecision becomes, paradoxically, a direct route to truth: "Write down Prince John a villain"; "forget not that I am an ass" (4.2.41; 4.2.77-8) »⁵³. Laurie Maguire relie alors les impropriétés du langage des officiers à l'intérêt que porte Shakespeare au pouvoir de la nomination de manière générale :

the humanist interest in language's power [...] is evident throughout the Shakespeare canon in the specialized form of the pun (as Goldman points out (37), the pun "restores to us—under certain very narrow conditions"—the Academic power of naming) and malapropism, where deformed becomes Deformed the thief in *Much Ado*⁵⁴.

Il suffit alors de nommer une chose pour qu'elle prenne une forme tangible : « Car les mots ici ont le pouvoir de se matérialiser à partir de rien, terrible arrogance d'une *creatio ex nihilo* qui ne devrait appartenir qu'à Dieu »⁵⁵, comme l'explique Margaret Jones-Davies. L'identité des personnages est donc déterminée par la façon dont on les nomme, dépendante du langage et de son pouvoir performatif. Les anonymes, s'ils contribuent à façonner l'identité des personnages nommés, ne sont en revanche pas soumis à cette loi de la nomination : leur désignation générique les assigne à une fonction, mais ne prédétermine pas leur destin. C'est d'ailleurs la différence qu'on peut noter entre les officiers nommés et les officiers anonymes. Dogberry est soumis à la performativité du langage, contrairement au Second Garde, puisqu'en se désignant lui-même comme « un âne » (« an ass », IV, 2, 67), il s'enferme dans cette caractéristique de son identité. Si l'anonymat du Second Garde se justifie principalement par le fait que son rôle est mineur par rapport aux autres, cette absence de nom propre lui permet toutefois d'échapper au danger du langage et au carcan nominatif.

⁵² Margaret Jones-Davies, « *Beaucoup de bruit pour rien*, Notes », *Comédies II, Œuvres Complètes VI*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, Acte III, note n°14, p. 1517.

⁵³ Laurie Maguire, *Shakespeare's Names*, Oxford University Press, 2007, p. 72.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁵ Margaret Jones-Davies, « *Beaucoup de bruit pour rien*, Notice », *Comédies II, Œuvres Complètes VI*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1482.

La révélation de l'identité de Borachio se produit alors au moment où les Gardes lui attribuent son véritable nom, son nom secret, qui révèle les profondeurs de son âme, « Deformed ». En effet, Marjorie Garber explique qu'on retrouve chez Shakespeare des traditions de nomination qui attribuaient deux noms à une personne, un nom public et un nom privé : « to know another's true name was, in some sense, to have power over him. Hence there developed a practice of dual naming; in which a publicly used personal name, often a sur- or nickname, was substituted for the secret or sacred name of the individual »⁵⁶. Elle constate par exemple qu'Aufidius découvre le nom secret de Coriolan lorsqu'il l'appelle « Petit homme » (« Boy », V, 5, 101) :

“Boy” is the true and hidden aspect of Coriolanus' nature, an aspect which, once articulated, has the status of the ominous “secret name” of ritual. It is a name which accords with his pride, his vanity, his sense of war as a sexual event bonding man to man, his choice of war over statecraft, his relative indifference to his wife and child — and, above all, his passionate love for, and submission to, his mother⁵⁷.

Comme Aufidius, les Gardes ont trouvé le nom secret de Borachio en écoutant sa conversation avec Conrad, le nom qui dévoile sa véritable identité. Ainsi, nous pouvons considérer que cette scène se construit sur le modèle de l'*anagnorisis*, car une fois la véritable identité de Borachio révélée, le dénouement est enclenché.

L'impossibilité d'identifier

Certains personnages anonymes ne parviennent toutefois pas à identifier l'individu face à eux, y compris des experts de l'identification, tels que la Sentinelle dans *I Henry VI* — qui se fait berner par Jeanne d'Arc et ses Soldats, déguisés en paysans afin de pénétrer dans la ville de Rouen (III, 2) — ou encore le Héraut dans *Le Roi Lear*. Si Edgar s'est défait de ses vêtements de mendiant et a revêtu sa tenue de combat pour affronter son frère Edmond (« *Entre Edgar, en armes* », V, 3, 109), il demeure méconnaissable car il ne porte pas les armoiries censées permettre aux Hérauts d'identifier les chevaliers. Tout d'abord, Albany fait venir le Héraut afin de lancer un appel à celui qui osera défier Edmond, et Edgar se présente :

Albany :	Demande-lui ses intentions, et pourquoi il paraît À cet appel de la trompette.
Le Héraut :	Qui êtes-vous ? Votre nom, votre qualité, et pourquoi vous répondez À la présente sommation ?
Edgar :	Sachez que mon nom est perdu,

⁵⁶ Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 53-54.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 77.

Rongé par la dent de la trahison et mangé par les vers,
Mais je suis aussi noble que l'adversaire
Que je viens affronter.

Albany : Ask him his purposes, why he appears
Upon this call o'th' trumpet.

Herald : What are you?
Your name, your quality, and why you answer
This present summons?

Edgar : Know, my name is lost,
By treason's tooth bare-gnawn and canker-bit,
Yet am I noble as the adversary
I come to cope.

(V, 3, 109-115)

Contrairement à la scène de duel dans *Richard II*, le processus d'identification des chevaliers ne se déroule pas dans les normes ici. Le Héraut ne parvient pas à identifier Edgar et celui-ci refuse de donner son nom. Il indique, pour seul élément identificatoire, être de la noblesse. Edmond explique d'ailleurs ensuite que les lois de la chevalerie imposent normalement à chaque duelliste de se présenter en donnant son nom, ainsi que ses titres de noblesse :

Le Bâtard : En toute sagesse, je devrais te demander ton nom,
Mais puisque tu as si belle et si martiale apparence,
Et que ta langue exhale le discours d'un homme bien né,
Ces délais qu'une prudence vétilleuse pourrait invoquer,
Conformément aux lois de la chevalerie, je les dédaigne et les repousse.

Bastard : In wisdom I should ask thy name,
But, since thy outside looks so fair and warlike,
And that thy tongue (some say) of breeding breathes,
What safe and nicely I might well delay,
By rule of knighthood, I disdain and spurn.

(V, 3, 132-136)

Il est intéressant de constater qu'en l'absence de nom propre, et en raison de l'échec du Héraut, Edmond procède lui-même à l'identification de son adversaire par le biais des autres signes identificatoires à sa disposition, ceux-là mêmes qui nous ont permis de définir l'identité des anonymes en première partie : l'apparence extérieure (notamment le costume) et la parole, qui témoigne de la noblesse de l'éducation d'Edgar. La cérémonie officielle, qui précède le combat chevaleresque, est alors transgressée car Edgar considère que « [s]on nom est perdu », et que ce n'est que par ce fait d'armes qu'il pourra le reconquérir. En effet, Edgar a multiplié les identités tout au long de la pièce, polymorphie qui lui ôte la caractéristique d'unicité nécessaire à l'identité, comme le montre Marjorie Garber : « No longer accepted by his lineal relations, he becomes by turns Poor Tom, and the countryman who leads Gloucester to "Dover cliff", and the second countryman who finds him after his "fall" — and ultimately the anonymous masked

challenger of the trial by combat »⁵⁸. Edgar ne peut donc se nommer avant d'être passé par le rituel du combat chevaleresque, qui doit lui permettre de prétendre à son nom et à son héritage filial. Une fois son adversaire vaincu, il affirme enfin son identité : « Mon nom est Edgar, et je suis le fils de ton père » (« My name is Edgar, and thy father's son », V, 3, 160). La présence du Héraut est alors nécessaire afin de souligner la transgression des lois de la chevalerie, un rituel bien connu du public de Shakespeare, comme le note Marjorie Garber, puisqu'il a déjà été représenté de façon conforme dans *Richard II*⁵⁹. Comme le Serviteur dans *Roméo et Juliette*, et de façon encore plus ostentatoire, l'ignorance du Héraut, normalement expert de l'identification, sert à repousser la scène de reconnaissance de l'identité de l'un des héros de cette pièce, et ainsi accentuer sa force pathétique. Shakespeare reproduit ce schéma avec le rôle de Posthumus dans *Cymbeline*. En effet, Posthumus lui aussi change d'identité, littéralement comme on change de chemise. Arrivé en Bretagne en « habits italiens » (« Italian weeds », V, 1, 23), il enfle les vêtements d'un « paysan breton » (« Briton peasant », 24), pour finalement redevenir un soldat romain une fois l'exploit du sauvetage de Cymbeline accompli : « Je ne suis plus breton, j'appartiens à nouveau / Au camp qui m'a amené » (« No more a Briton, I have resum'd again / The part I came in », V, 3, 75-76). Se sentant coupable d'avoir commandité l'assassinat d'Imogène et ignorant que son serviteur Pisanio l'a finalement épargnée, il décide de se rendre aux premiers soldats bretons qu'il croisera. Ainsi, lorsque deux Capitaines bretons entrent en scène, Posthumus est méconnaissable et il l'arrête pensant qu'il s'agit d'un Romain. Comme le Héraut précédemment, les Capitaines servent la phase d'anonymat que traverse Posthumus, qui ne retrouvera son identité qu'après avoir vu apparaître en rêve les fantômes de ses ancêtres, le réinscrivant ainsi dans un rapport filial. Toutefois, les Capitaines, sans le savoir, mettent paradoxalement en valeur l'identité de Posthumus en rapportant à nouveau l'exploit qui a permis de sauver le roi Cymbeline :

Le Premier Capitaine :	On pense que ce vieil homme et ses fils étaient des anges.
Le Second Capitaine :	Il y en avait un quatrième en habit de paysan, Qui a donné l'assaut avec eux.
Le Premier Capitaine :	C'est ce qu'on rapporte, Mais on n'a pu retrouver aucun d'eux. Halte-là ! Qui va là ?
Posthumus :	Un Romain
First Captain :	'Tis thought the old man and his sons were angels.
Second Captain :	There was a fourth man, in a silly habit, That gave th'affront with them.
First Captain :	So 'tis reported.
	But none of 'em can be found. Stand, who's there?
Posthumus :	A Roman

⁵⁸ Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 53.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 52.

Cette disjonction identitaire de Posthumus entre la façon dont les Capitaines parlent de lui, admiratifs, et l'image négative qu'il renvoie pour ces Bretons, crée une forme d'ironie tragicomique qui annonce la scène avec le Geôlier, personnage relativement cynique, qui se désole presque, dans un premier temps, de voir son prisonnier heureux d'être condamné à mort. Ainsi l'échec d'identification s'inscrit à nouveau dans la structure dramatique et dans la conduite des émotions. Entouré de personnages anonymes, d'abord les Capitaines puis dans la scène suivante les Geôliers, Posthumus est lui-même anonymisé, ramené à sa condition animale, réduit à un morceau de son corps, et dépossédé de ses exploits. En effet, le Second Capitaine le traite d'abord de « chien » (« dog », 91), puis le désigne, comme par synecdoque, à travers une partie du corps — « Il ne faut pas qu'une seule jambe romaine s'en retourne dire / Par quels corbeaux ils ont été mangés ici. » (« A leg of Rome shall not return to tell / What crows have peck'd them here. », 92-93) —, et enfin refuse de lui accorder une quelconque importance : « Il se targue de ses exploits / Comme si c'était un personnage important » (« He brags his service / As if he were of note », 93-94). Ensuite, les Geôliers l'enfoncent un peu plus dans l'anonymat et le traitent à nouveau comme un animal : « Broutez où vous trouverez de l'herbe » (« So graze as you find pasture », V, 4, 2), lance le Premier Geôlier, « Oui, ou de l'appétit » (« Ay, or a stomach », 2), ajoute le Second. La fonction de ces personnages anonymes est alors très proche de celle du Concierge dans *Henry VIII*, bien que les Capitaines et les Geôliers anonymisent Posthumus sans savoir qui il est. Leur incapacité à identifier le héros qui a sauvé Cymbeline des mains des Romains sert la volonté de Posthumus de s'anéantir lui-même, lui qui souhaite trouver la liberté dans la mort : « on m'appelle pour me libérer » (« I am called to be made free », 191-192), dit-il lorsqu'un Messager vient le chercher dans sa prison pour l'amener devant le roi. Dans ces deux scènes successives, l'échec d'identification devient anéantissement de l'identité, amplifiant ainsi le ton tragicomique de cette pièce où la mort devient un sujet dont on rit avec son Geôlier :

Le Geôlier : Allons, monsieur, êtes-vous prêt pour la mort ?

Posthumus : Trop cuit, plutôt : prêt depuis longtemps.

Le Geôlier : Il ne s'agit que de pendaison, monsieur ; si vous êtes prêt pour cela, vous êtes à point.

Posthumus : Ma foi, si je suis un bon repas pour les spectateurs, ils en auront pour leur argent.

Jailer : Come, sir, are you ready for death?

Posthumus : Over-roasted rather; ready long ago.

Jailer : Hanging is the word, sir. If you be ready for that, you are well cooked.

Posthumus : So, if I prove a good repast to the spectators, the dish pays the shot.

La situation est inversée par rapport au dialogue entre le Valet de Pâris et Pandare, ainsi que la plupart des scènes comiques entre un bouffon et un personnage nommé : ici, c'est Posthumus, le personnage principal nommé, qui enclenche la dynamique comique en faisant des jeux de mots. Ayant été traité d'animal ou comme un animal, il se voit à présent comme un animal mort ou de la « dead meat », littéralement « viande morte », expression anglaise tautologique qu'on traduirait en français par « il est cuit » ou « c'est un homme mort ». Posthumus, après s'être rendu méconnaissable, achève d'anéantir son identité en se voyant déjà mort, tandis que le Geôlier le soutient dans cette démarche en filant la métaphore.

Échec d'identification, échec rhétorique

L'échec du processus d'identification peut également entraîner un dysfonctionnement rhétorique. En effet, la phase d'identification entre deux interlocuteurs est nécessaire avant de pouvoir engager le dialogue. Si l'un des deux partis n'est pas reconnu, le processus de la parole peut être mis à mal. C'est ce que nous pouvons constater par exemple dans *Coriolan* avec le personnage de Ménénus. Venu convaincre Coriolan de renoncer à son attaque contre Rome, la rhétorique de Ménénus, qui avait pourtant su calmer les Citoyens dans la scène d'ouverture, est inefficace ici en raison de l'absence de reconnaissance. Des personnages anonymes sont alors utilisés par Shakespeare afin d'anticiper le déni d'identité que Coriolan lui-même fera subir à Ménénus. D'abord, les Gardes lui refusent le passage, avant même d'avoir pu l'identifier : « Arrière, et demi-tour » (« Stand, and go back », Le Second Garde, V, 2, 2). Puis, le Premier Garde redemande à nouveau : « D'où venez-vous ? » (« From whence? », 5). Le nom de Ménénus est donc dès le début un élément négligeable pour les Gardes, qui se préoccupent uniquement de connaître la provenance de celui qu'ils considèrent comme un intrus. Lorsque Ménénus répond « De Rome » (« From Rome », 6), le Premier Garde réitère son injonction : « Vous ne passerez pas » (« You may not pass », 6). C'est alors que Ménénus pense pouvoir miser sur la reconnaissance de son nom propre pour obtenir un droit de passage, mais qui se solde par un nouveau refus de la part du Premier Garde : « demi-tour. La vertu de votre nom / N'est pas ici un mot de passe » (« go back. The virtue of your name / Is not here passable », 13-14). La question de l'identification se retrouve ensuite directement associée à un problème de langage de manière plus générale. Ménénus, qui cherche toujours à convaincre les Gardes de lui ouvrir le passage, tente de prouver le lien fort qui l'unit à Coriolan, mais ses

arguments vont se retourner contre lui. En effet, il affirme d'abord qu'il est « Le livre [des] exploits » de Coriolan (« I have been / The book of his good acts », 15-16), avant de préciser qu'il les a même « amplifié[s] » (« amplified », 17). Il reconnaît alors involontairement user d'une rhétorique mensongère : « Parfois même, / [...] J'ai dépassé le but, et dans mes louanges / (Presque) authentifié le mensonge » (« sometimes, / [...] I have tumbled past the throw, and in his praise / Have (almost) stamp'd the leasing », 20-23). Les Gardes ne retiennent alors que la parole mensongère de Ménénus et s'opposent à lui en revendiquant au contraire une parole vraie :

- Le Premier Garde : Ma foi, monsieur, auriez-vous dit autant de mensonges en sa faveur que vous avez prononcé de mots en la vôtre, vous ne passeriez pas, non, même s'il était aussi vertueux de coucher un mensonge que de vivre chaste. Par conséquent, demi-tour.
- Ménénus : Je t'en prie, mon gars, souviens-toi que mon nom est Ménénus, depuis toujours dévoué partisan de votre général.
- Le Second Garde : Si menteur que vous ayez été pour lui, comme vous l'avez dit, je dois vous assurer, moi qui dis vrai sous ses ordres, que vous ne passerez pas. Par conséquent, demi-tour.
- First Watchman : Faith, sir, if you had told as many lies in his behalf as you have uttered words in your own, you should not pass here, no, though it were as virtuous to lie as to live chastely. Therefore go back.
- Menenius : Prithee, fellow, remember my name is Menenius, always factionary on the party of your general.
- Second Watchman : Howsoever you have been his liar, as you say you have, I am one that, telling true under him, must say you cannot pass. Therefore go back.

(V, 2, 25-33)

En l'absence de reconnaissance, le discours de Ménénus ne peut non seulement pas être convaincant, mais il est de plus assimilé à une rhétorique sophiste. Ensuite, Ménénus enchaîne les erreurs d'identification, à commencer par la façon dont il se présente, ce qui cause l'inefficacité de son discours. D'abord, il s'est présenté comme provenant de Rome, l'ennemi actuel pour les Gardes volsques comme pour Coriolan. Cette première identification à Rome crée l'effet inverse de la *captatio benevolentiae*, engendrant plutôt un *a priori* négatif, sorte de captation de malveillance, dans l'esprit des Gardes. Puis, il se nomme, pensant que son nom propre dispose du même rayonnement que dans sa sphère habituelle. L'*anagnorisis*, que Ménénus pense provoquer en révélant son nom, n'a finalement pas lieu. C'est une nouvelle erreur stratégique de la part de Ménénus, qui est lui-même incapable d'identifier son auditoire : il s'adresse à des Volsques et non à des Romains. Et enfin, il en vient à faire une erreur de nomination lorsqu'il veut désigner Coriolan par son grade militaire :

Ménénius : Drôle, si ton capitaine savait que je suis ici, il me traiterai
avec des égards.
Le Premier Garde : Allons, mon capitaine ne vous connaît pas.
Ménénius : Je veux dire ton général.

Menenius : Sirrah, if thy captain knew I were here, he would use me with
estimation.
First Watchman : Come, my captain knows you not.
Menenius : I mean thy general.

(V, 2, 50-53)

Marjorie Garber explique en effet que Ménénius n'utilise jamais les bons mots pour désigner Coriolan, ce qui ne lui permet pas de capter son auditoire :

Menenius has the wrong name, the wrong addition, yet again — and he certainly has the wrong name when Coriolanus at last appears: “My son Coriolanus... O my son, my son!” (70). [...] For Coriolanus has made up his mind: “Wife, mother, child, I know not” (81). He disavows all familial and lineal ties, and his one word for Menenius is “Away!”⁶⁰.

En effet, Ménénius se trompe à deux reprises, en appelant Coriolan « Capitaine » et puis « Mon fils », des noms auxquels Coriolan ne s'identifie pas ou plus. Lorsque Coriolan le rejette, donnant ainsi raison aux Gardes, ces derniers se moquent de lui et réduisent son identité à néant. Ménénius essaie alors de renverser la situation en diminuant les Gardes à son tour :

Quant à des choses telles que vous, je peux à peine croire qu'elles existent, tant vous êtes insignifiants. [...] Pour vous, soyez ce que vous êtes, longtemps, et que votre malheur augmente avec l'âge. Je vous dis à mon tour ce qui m'a été dit : « Arrière ! »

For such things as you, I can scarce think there's any, you're so slight. He that hath a will to die by himself fears it not from another. Let your general do his worst. For you, be that you are, long, and your misery increase with your age. I say to you as I was said to, “Away!”

(V, 2, 98-103)

Les Gardes sont d'abord réduits à des objets, puis Ménénius remet en cause leur existence même. Dans un mouvement de désespoir, il cherche à anéantir à son tour l'identité des Gardes, mais en vain. Les Gardes ne revendiquent que la vérité de leur parole et le fait qu'ils agissent en conformité avec l'autorité au nom de laquelle ils se permettent de refuser l'accès à Ménénius. S'ils affirment la légitimité de leur action, ils n'ont, en revanche, aucune revendication identitaire, contrairement à Ménénius, et aucun nom propre que ce dernier pourrait essayer de leur soustraire. Ménénius semble vouloir inverser les rôles en tendant le miroir de l'anonymat aux Gardes et en répétant les mots qui ont été prononcés à son encontre. Mais étant littéralement anonymes, les Gardes sont immunisés contre une telle attaque de leur identité. Seule une invalidation de leur action aurait pu les réduire à néant, étant donné que c'est leur action, ainsi

⁶⁰ Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 75.

que la personne qui commande leur action, qui leur donne leur identité. Mais Coriolan leur ayant donné raison, c'est Ménénus qui repart amputé d'une partie de son identité.

Dans *2 Henry VI*, c'est l'inverse qui se produit. Si les Pétitionnaires ne sont pas entendus et que leurs pétitions sont déchirées par la Reine, c'est en raison d'une erreur d'identification de la part du Premier : il se dirige vers celui qu'il pense être le Lord Protecteur, alors qu'il s'agit de Suffolk, accompagné de la Reine. Le Second tente de l'avertir, mais il est déjà trop tard :

Entre Suffolk et la Reine.

Le Premier Pétitionnaire : Le voilà, je crois, et la reine avec lui. Sûr que je vais être le premier !
Le Second Pétitionnaire : Reviens, imbécile ! C'est le duc de Suffolk, et pas mon seigneur le Protecteur !
Suffolk : Allons, mon brave : tu as quelque chose à me dire ?
Le Premier Pétitionnaire : Je vous demande pardon, mon seigneur : je vous avais pris pour mon seigneur le Protecteur.

Enter Suffolk and Queen.

First Petitioner : Here 'a comes, methinks, and the queen with him. I'll be the first, sure.
Second Petitioner : Come back, fool! This is the Duke of Suffolk, and not my Lord Protector.
Suffolk : How now, fellow: wouldst anything with me?
First Petitioner : I pray my lord pardon me; I took ye for my Lord Protector.

(I, 3, 6-12)

Les conséquences de l'échec d'identification se situent ici du côté des anonymes, contrairement au cas de Ménénus. Le Premier Pétitionnaire, en se trompant d'auditoire, met sa propre rhétorique en échec. Nous avons alors souligné, en première partie, la violence de cette scène, qui représente une mort symbolique des personnages anonymes par la destruction des objets qui constituent leur identité : les pétitions⁶¹. Toutefois, leur mise à mort symbolique, contrairement à celle de Ménénus, est à nouveau une façon de mettre en valeur les personnages nommés : les personnalités et les intérêts de Suffolk et de la Reine sont soulignés par le biais de l'erreur d'identification des Pétitionnaires. Les conséquences sont encore aggravées pour un Soldat anonyme à l'acte IV. Il ne s'agit pas cette fois d'une erreur d'identification mais de nomination. En effet, alors que Jack Cade vient de proclamer une nouvelle loi concernant la façon dont on doit s'adresser à lui, un Soldat entre en scène et commet l'erreur de nomination :

Cade : Et à dater d'aujourd'hui sera coupable de trahison quiconque m'appellera autrement que Lord Mortimer.

Un Soldat arrive en courant.

Le Soldat : Jack Cade, Jack Cade !

⁶¹ Voir « De la fonction de l'accessoire au personnage-accessoire », p. 133.

Cade : Fracassez-lui la tête !
Ils le tuent.

Le Boucher : Si ce gaillard a un peu de jugeote, il ne vous appellera plus jamais
 Jack Cade : m'est avis qu'il a reçu un bon avertissement.

Cade : And now henceforward it shall be treason for any that calls me other
 than Lord Mortimer.
Enter a Soldier running.

Soldier : Jack Cade, Jack Cade!
 Cade : Knock him down there!
They kill him.

Butcher : If this fellow be wise, he'll never call ye Jack Cade more: I think he
 hath a very fair warning.
(IV, 6, 4-10)

Le Soldat fait donc partie de la courte liste des personnages anonymes que le spectateur peut voir mourir en scène. Toutefois, l'aspect grotesque de sa mort et son anonymat ne détournent pas l'attention du spectateur du personnage dominant, Jack Cade. En effet, malgré l'erreur de nomination, le Soldat met en valeur l'identité de Cade par la violence de la réaction qu'il provoque : Cade ordonne son exécution pour en faire un exemple et affirme ainsi sa toute puissance. Le Deuxième Soldat ne commet donc pas la même erreur et appelle Cade par le titre de noblesse que ce dernier s'est auto-attribué : « Mon seigneur ! » (« My lord! », 11). Alors que le message du Soldat ne sera jamais entendu, le Deuxième Soldat capte son auditeur en utilisant le nom approprié pour s'adresser à lui et peut annoncer son message, à savoir la présence d'une armée prête à les affronter à Smithfield⁶². Comme Ménénius, le Soldat se trompe de nom lorsqu'il s'adresse à son auditeur, mais les conséquences changent. L'anéantissement de l'identité de Ménénius passe par la diminution de son nom, partie spirituelle de son être, alors que dans le cas du Soldat, c'est la partie matérielle de son être, son corps, qui est directement visée. Si les corps des Pétitionnaires ne focalisent pas l'attention, c'est parce que c'est leur accessoire qui définit leur identité, tandis que l'instrument principal du Soldat est son propre corps, soumis à la rudesse des combats, l'épée n'étant qu'une extension corporelle. La différence, toutefois, entre nommés et anonymes est que la diminution ou l'anéantissement de l'identité des anonymes est toujours au service de l'identité d'un personnage nommé, tandis que l'anéantissement de l'identité de Ménénius focalise plus directement l'attention des

⁶² À noter que dans l'épisode de la rébellion de Jack Cade, on trouve également un rôle de nomenclateur qui détourne les codes. Un Messager, qui lui aussi nomme Jack Cade par son titre autoproclamé, vient annoncer la capture de Lord Say : « Mon seigneur, une prise, une prise ! Voilà Lord Say, qui a vendu nos villes en France. L'homme qui nous a fait payer au dernier subsidie vingt et un quinzièmes et un shilling par livre ! » (« My lord, a prize, a prize ! Here's the Lord Say, which sold the towns in France. He that made us pay one-and-twenty fifteens and one shilling to the pound, the last subsidy. », IV, 7, 17-20). Ironiquement, la mise en valeur de l'identité de Lord Say, à travers un rôle de nomenclateur, est destinée à pouvoir d'autant plus l'anéantir, pour ce qu'il est et ce qu'il représente.

spectateurs. Dans tous les cas, mal nommer est dangereux : selon Laurie Maguire, Falstaff commet un « faux pas »⁶³ quand il appelle Henry V « roi Hal » (« King Hal », V, 5, 39), car un roi ne pouvait être adressé par un diminutif. Il se retrouve alors banni, et son nom est renié par Henry, comme celui de Ménénius par Coriolan : « Je ne te connais pas, vieil homme » (« I know thee not, old man », 2 *Henry IV*, V, 5, 45). Cependant, les conséquences pour le personnage qui se trompe de nom varient selon la façon dont il est désigné. Lorsqu'il est désigné par un nom propre, c'est ce dernier que l'on cherche à anéantir, comme dans le cas de Falstaff et de Ménénius. Lorsqu'il est désigné par le biais de son accessoire, comme les Pétitionnaires, c'est l'objet qui sera détruit. S'il est désigné par la fonction de Soldat, en revanche, c'est son propre corps qui subira la destruction.

Indifférenciation des noms

Dans *Les Deux Nobles Cousins*, les enjeux du problème de nomination se situent à plusieurs niveaux de la dramaturgie et sont aussi révélateurs de l'identité des personnages que du sens de l'action de manière générale. Le Geôlier peine à distinguer ses deux prisonniers, Arcite et Palamon, tandis que sa Fille sait les reconnaître :

Le Geôlier : Tenez, les voilà ; c'est Arcite qui regarde par la fenêtre.

La Fille : Non, monsieur, non, c'est Palamon. Arcite est le plus petit ; on ne le voit qu'en partie.

Le Geôlier : Allons ! ne montrez pas comme ça du doigt ; ils n'ont aucune envie de nous voir. Ôtons-nous de leur vue.

La Fille : C'est une vraie fête que de les regarder. Seigneur, quelle différence entre les hommes !

Jailer : Look, yonder they are; that's Arcite looks out.

Daughter : No, sir, no, that's Palamon. Arcite is the lower of the twain; you may perceive a part of him.

Jailer : Go to, leave your pointing; they would not make us their object. Out of their sight.

Daughter : It is a holiday to look on them. Lord, the difference of men!

(II, 1, 49-56)

Alors que le père confond les deux hommes, qu'il considère pareillement du point de vue de leur noblesse, la Fille les distingue en les nommant correctement, en évoquant leur différence de corpulence (Arcite est plus petit), et en les désignant du doigt, ce geste accentuant le mouvement de singularisation de chaque homme. L'erreur de nomination de la part du Geôlier est alors tout aussi révélatrice d'un élément de la dramaturgie que la capacité de sa Fille à

⁶³ Laurie Maguire, *Shakespeare's Names*, Oxford University Press, 2007, p. 30.

identifier les deux héros, mais elle ne situe pas les personnages anonymes sur le même plan. L'erreur du Geôlier met en valeur une thématique importante de la pièce, que nous avons déjà évoquée à plusieurs reprises : l'impossibilité de distinguer les deux cousins annonce à la fois leur amour commun pour Emilia, l'impossibilité pour cette dernière de choisir entre les deux hommes, et le renversement du sort qui fera du vaincu le vainqueur. En revanche, la capacité de la Fille à les distinguer permet certes de mettre en valeur leurs identités, d'autant qu'elle souligne le plaisir qu'elle a à les regarder, mais elle est surtout annonciatrice de son amour pour Palamon, qui va la faire sombrer dans la folie. L'erreur de nomination de la part du Geôlier met donc en lumière l'action dramatique, alors que l'identification conforme de la Fille indique des éléments sur sa propre identité, notamment sur ses sentiments amoureux. Dans les deux cas toutefois, la question de la nomination s'inscrit dans la thématique de l'amour, qui a tendance à circuler à sens unique dans cette pièce. Rappelons que la Fille du Geôlier est un personnage exceptionnel au sein de l'œuvre de Shakespeare, probablement écrit en grande partie par Fletcher, ce qui explique qu'on ait ici un cas exceptionnel de nomination qui dévoile l'identité de l'anonyme plus encore que celle du nommé. Cependant, sa fonction chorique inscrit tout de même son identité dans une problématique qui dépasse le cadre de son rôle et nous instruit déjà, par sa façon de désigner et de regarder Palamon, sur le problème amoureux du côté des personnages nobles. En effet, cet épisode construit un dispositif du regard qui souligne la circulation en sens unique de l'amour : la Fille du Geôlier regarde Palamon, sans être regardée elle-même (le Geôlier ajoute même que les deux cousins « n'ont aucune envie de [les] voir ») ; puis Palamon et Arcite regardent Emilia sans être eux-mêmes regardés par elle.

Paradoxalement, l'erreur de nomination et l'échec d'identification, de la part de personnages anonymes, permettent également de développer l'identité des personnages nommés, bien qu'ils soient méconnus. En effet, le personnage anonyme peut tout autant attirer l'attention sur le nom propre et l'identité d'un autre personnage à travers un rôle de nomenclateur qu'à travers l'erreur ou l'échec d'identification. Ce n'est alors pas l'identité de l'anonyme qui est mise en valeur, mais toujours l'identité de l'inconnu ou du méconnu face à lui. Seule exception peut-être, la Fille du Geôlier, qui, bien qu'anonyme, occupe une place importante dans la pièce et sa façon de désigner Palamon souligne à la fois des éléments sur sa propre identité et sur l'identité du personnage nommé. Toutefois, même la mort symbolique ou concrète d'un personnage anonyme n'est généralement pas destinée à focaliser l'attention du spectateur sur lui, mais sur le personnage nommé qui ordonne la mise à mort. Le phénomène

de *self-effacement* du personnage anonyme atteint alors son paroxysme, l'effacement allant jusqu'à la mort.

5.3. La fabrique des personnages nommés : refléter l'identité d'autrui

Les personnages anonymes sont souvent utilisés comme des faire-valoir au service des personnages principaux ; mettre en valeur leur nom propre (que ce soit en nommant, en se trompant de nom, ou en échouant à nommer) est une première façon d'enclencher la fabrique des personnages nommés. Cependant, Shakespeare multiplie les fonctions dramatiques des personnages anonymes et leur rôle de faire-valoir peut se manifester sous différentes formes. D'abord, nous avons constaté, en première partie, que la présence des anonymes était le reflet d'une société hiérarchique dans laquelle les individus sont principalement considérés à travers leur fonction et leur statut. Au demeurant, Molly Mahood consacre un chapitre à un certain type de rôles minimes, qu'elle nomme les « supporters », et qui s'inscrivent dans l'organisation de la société :

This chapter is concerned primarily with the mimetic aspect of drama, and so with some of the host of minimal characters in Shakespeare's plays that result from his holding up the mirror to a hierarchical society in which all undertaking by the leading figures, from ordering dinner to conquering a country, depend upon executive forces: servants, officers, factions, armies and other active extremities of the body politic, down to "the great toe of this assembly"⁶⁴.

Les désignations génériques des personnages anonymes font alors d'autant plus ressortir cette hiérarchisation de la société, au détriment de leur individualité. Les « supporters » s'inscrivent dans cette idée de service, telle que la définit Linda Anderson, qui, rappelons-le, explique que toute la société s'organisait autour de cette notion : « any aspect of life could be, and often was, defined and described as a service relationship »⁶⁵. Les personnages anonymes qui rendent service comprennent aussi bien des rôles de serviteurs que de soldats, qu'ils soient gentilshommes ou esclaves. Nous étudierons donc ces différents types de personnages qui soutiennent les personnages nommés.

⁶⁴ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 44.

⁶⁵ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 19.

Les Serviteurs et les Servantes

Les personnages appelés les « Serviteurs » ont le plus souvent la double fonction d'exécuter des tâches domestiques — qui, comme nous l'avons vu, s'inscrivent à la fois dans leur fonction sociale et dans leur fonction dramatique (gestion du décor et des accessoires, coordination des entrées et des sorties de scène, etc.) — et de refléter le statut social de leur maître : « Domestic duties apart, a train of servants was in the sixteenth century an indispensable sign of status »⁶⁶. Cette deuxième fonction semble plus particulièrement désindividualisante, la personne étant considérée, au même titre que le vêtement et l'accessoire, comme un signe visuel, un objet permettant d'identifier le degré de prestige du maître. Au demeurant, Mario DiGangi — qui travaille sur les relations sociales au sein des foyers dans les comédies de Shakespeare — explique que les serviteurs sont gérés par le maître au même titre que les possessions matérielles : « The opening scene of *The Taming of the Shrew* thus appears to unfold as an illustration of early modern theories of household government: the noble householder maintains his status through judicious management of servants and possessions »⁶⁷. En s'appuyant sur l'exemple du Seigneur dans l'Induction du *Dressage de la rebelle*, Mario DiGangi relève qu'il ne suffit pas de posséder des serviteurs pour afficher son statut social, mais il faut également démontrer sa capacité à les diriger et à organiser le foyer. Si Linda Anderson reconnaît également que les serviteurs sont des signes identificatoires du statut social de leur maître, elle nuance toutefois cette vision, désindividualisante, et même déshumanisante, des rôles de serviteurs :

And while it may be dehumanizing to regard servants as a kind of signifier of status, it also lends such individuals an importance in their relationships with their masters or mistresses. In terms of defining social roles, servants are as important as their employers, since neither can exist without the other⁶⁸.

En effet, nous avons d'emblée souligné la relation d'interdépendance entre un serviteur et un maître, qui donne à l'existence du serviteur une importance égale à celle de son maître, si on les considère à l'échelle du réseau interpersonnelles, et non pas en tant qu'individus isolés. Ainsi, bien que les rôles de serviteurs soient très nombreux, Linda Anderson constate que

⁶⁶ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 44.

⁶⁷ Mario DiGangi, « The Social Relations of Shakespeare's Comic Households », in *A Companion to Shakespeare's Works, The Comedies*, vol. III, Richard Dutton and Jean E. Howard [dir.], Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 90.

⁶⁸ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 65.

Shakespeare crée une variété de personnages individualisés, qui trouvent leur raison d'être dans la multiplicité des rôles qu'ils peuvent jouer auprès de leur maître :

Despite the plethora of messengers and nameless attendants in his plays, Shakespeare presents his audience with many varied and individualized servants, from noblemen who define themselves in terms of their service, to waiting ladies and gentlemen, to nurses, fools, and clowns; these servants sometimes gossip about their employers and sometimes flatter them, but often provide them with useful information, comment seriously and intelligently about their behaviour, counsel and comfort them, and argue with them⁶⁹.

Les serviteurs donnent donc une identité à leur maître par plusieurs biais : d'abord, par leur simple présence, ils montrent son statut social ; ensuite, par les commentaires qu'ils font au sujet de leur maître, qu'ils soient de l'ordre de la louange ou de la critique, ou par les conseils qu'ils leur donnent ; et enfin, les serviteurs nous montrent, à travers les nombreuses tâches qu'ils effectuent, la façon dont ils sont gérés et traités par leur maître, indiquant ainsi des traits de sa personnalité et son degré de respectabilité. Les Serviteurs travaillent à construire une image de leur maître et dessinent donc leur *ethos*. Toutefois, si l'on admet que le maître et le serviteur se situent dans une relation d'interdépendance, on peut également s'interroger, à l'inverse, sur la façon dont le maître donne une identité au serviteur, l'un n'existant pas sans l'autre.

Tout d'abord, il faut noter, qu'en dehors de quelques exceptions, la majorité des rôles de serviteurs (au sens large du terme) qui sont plus fortement individualisés sont nommés⁷⁰, tandis que les anonymes agissent le plus souvent dans l'ombre des héros, sans que leur individualité soit mise en évidence. Par exemple, les reines sont systématiquement accompagnées de serviteurs, qui permettent de montrer, de façon ostentatoire, leur statut social, comme l'explique Molly Mahood : « Attendants to a woman are a sign not only of her status but of her respectability »⁷¹. Les rôles de suivantes permettent, de plus, de créer un monde féminin : « Female attendants, however small their parts, help to establish a woman's world, with its own values and loyalties »⁷². Nous l'avions par exemple constaté à travers les rôles des Dames dans *Richard II*, qui accompagnent la Reine alors qu'elle se lamente sur le sort tragique qui l'attend⁷³. Nous avons également observé que, dans *Cymbeline*, les Dames sont non seulement présentes pour montrer le statut de la Reine, mais de plus, construisent son identité

⁶⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁷⁰ Il y a des exceptions, comme nous l'avons déjà remarqué avec des personnages tels que le Fou du *Roi Lear* ou la Nourrice de *Roméo et Juliette*.

⁷¹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 44.

⁷² *Ibid.*, p. 45.

⁷³ Voir « 4.5. La parole : signe verbal d'identification », p. 237.

à travers leurs accessoires, les fleurs, qui dévoilent ses activités proches de la sorcellerie⁷⁴. Et dans *Le Conte d'hiver*, plusieurs dames de compagnie soutiennent Hermione, en jouant avec son fils Mamillius (II, 1, 1-20), dans un premier temps, puis l'accompagnent jusqu'en prison quand Léontès l'accuse d'adultère (II, 2). Toutefois, lorsque ces types de rôles sont véritablement individualisés, Shakespeare leur attribue le plus souvent des noms propres. Par exemple, il nomme Émilie la suivante qui donne le nouveau-né à Paulina, dans *Le Conte d'hiver*, et qui permet, par le développement de sa propre individualité, d'augmenter les sentiments de pitié envers la Reine :

This is a great little part. With help from one of Shakespeare's humane gaolers, its tranquil lexis and gentle, colloquial rhythms project emotions of pity, tenderness, piety, delight in a new life, all in powerful contrast to the uproar and misery Leontes has created in snatching Mamillius and dispatching his mother to prison⁷⁵.

Alors que les deux Dames qui conversent avec Mamillius sont anonymes, le nom d'Émilie apparaît dans cette scène où l'émotion est forte en raison de l'enfermement d'Hermione et de la naissance de son enfant. Molly Mahood suppose alors qu'Émilie pourrait être l'une des Dames présentes dans la scène précédente, ce qui ajouterait encore à l'importance de ce rôle et à la possibilité pour les spectateurs de s'identifier à elle⁷⁶. Les noms propres semblent alors être utilisés par Shakespeare comme une force pathétique, qui permet de redoubler les émotions du spectacle. Les suivantes des reines ou des nobles dames sont presque systématiquement nommées lorsqu'elles sont des confidentes fidèles à leur maîtresse (Nérissa est la confidente de Portia dans *Le Marchand de Venise*) et/ou qu'elles sont un vecteur direct de l'action principale (comme Margaret, la servante de Héro dans *Beaucoup de bruit pour rien*, qui fait partie malgré elle de la machination visant à détruire la réputation de Héro, ou encore Emilia, la suivante de Desdémone, qui participe, également malgré elle, au projet perfide de son époux Iago, dans *Othello*). Par ailleurs, Shakespeare nomme également la ou les Dame(s) d'Imogène Helen et/ou Dorothy dans *Cymbeline*. L'attribution des noms n'est pas claire mais Shakespeare semble vouloir donner un nom propre et une individualité au personnage qui soutient Imogène et qui a du répondant face à Cloten, alors qu'il cherche à la corrompre en lui proposant de l'argent :

La Dame :	Quel est le bon plaisir de Votre Seigneurie ?
Cloten :	La personne de votre maîtresse. Est-elle prête ?
La Dame :	Oui,
	À garder la chambre.
Cloten :	Voici de l'or pour vous,
	Vendez-moi votre éloge.

⁷⁴ Voir « 2.4. La fonction caractéristique de l'accessoire », p. 117.

⁷⁵ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 45.

⁷⁶ Voir « Annexe 1 », « Tableau des pièces », p. 734.

La Dame : Comment, la louange que je mérite ? Ou l'éloge
Dont je vous croirai digne ?

Lady : What's your lordship's pleasure?

Cloten : Your lady's person. Is she ready?

Lady : Ay,

To keep her chamber.

Cloten : There is gold for you,

Sell me your good report.

Lady : How, my good name? Or to report of you

What I shall think is good?

(II, 3, 77-82)

L'humour dont fait preuve la Dame pour rejeter Cloten et sa fidélité envers Imogène lui donnent un degré d'individualisation bien supérieur aux Dames anonymes de la Reine (deux apparitions pour huit mots prononcés seulement). En rejetant la tentative de corruption, la personnalité de la Dame se construit de façon spéculaire par rapport à Imogène, qui elle-même ne se laisse pas corrompre par Iachimo. Si la nomination de cette Dame n'est pas claire, et que les *speech headings* lui attribuent une désignation générique, l'intention d'en faire un personnage individualisé et nommé est présente, et ajoute au sentiment de sympathie que les spectateurs peuvent ressentir à l'égard de l'héroïne. Par conséquent, qu'elles soient nommées ou anonymes, les Dames demeurent des faire-valoir, mais le nom propre humanise davantage les rapports entre les personnages et crée un lien de complicité avec le public. En d'autres termes, le nom propre permet de travailler le *pathos* et la relation à l'altérité.

À l'instar de la Reine marâtre de *Cymbeline*, Lady Macbeth ne dispose pas non plus de Dames nommées. Les personnages malfaisants ne forment en effet pas de lien de connivence avec d'autres personnages — en dehors de leurs complices (son fils Cloten pour la Reine de *Cymbeline* et son époux Macbeth pour Lady Macbeth) —, ce qui peut expliquer l'anonymat des personnages qui sont à leur service et leur faible degré d'individualisation. Au demeurant, Molly Mahood considère Lady Macbeth comme étant particulièrement isolée en comparaison aux autres reines shakespeariennes : « Most isolated of all is Lady Macbeth »⁷⁷. Elle est pourtant entourée de serviteurs qui viennent, entre autres, lui donner des nouvelles de son époux. D'abord, un Messager vient la trouver pour lui annoncer le retour de Macbeth et l'arrivée du roi Duncan à l'acte I, scène 5. Puis, un Serviteur l'informe que Banquo est parti, mais qu'il doit revenir le soir même, et enfin il est chargé de donner un message à Macbeth (III, 2, 1-4). Tous les serviteurs avec lesquels elle interagit ont donc pour mission de faire le lien entre les

⁷⁷ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 45.

époux, et ne sont pas exclusivement des signes ostentatoires de son statut de reine : ils ont un rôle de médiation, plutôt qu'un rôle de présentation, tout autant qu'une fonction logique visant à transmettre les informations du monde. Au demeurant, leur présence est toujours furtive : ils entrent et ressortent aussitôt, laissant Lady Macbeth seule à ses monologues. Elle dispose toutefois d'une Dame de compagnie, mais sa seule apparition la montre à distance, accompagnée d'un Médecin, observant Lady Macbeth en pleine crise de somnambulisme. Le spectateur ne la voit donc jamais interagir avec sa Dame de compagnie, augmentant encore l'isolement de Lady Macbeth, qui la conduira jusqu'à la folie, puis à la mort. C'est donc par son absence que la Dame de compagnie reflète finalement le mieux l'identité de sa maîtresse.

La désignation des personnages de serviteurs ou de suivantes et leur degré d'individualisation dépendent alors du système dramatique dans lequel ils s'inscrivent. Nous avons déjà discerné que lorsqu'un foyer était au centre de l'action, les serviteurs étaient nommés afin de créer une chaleur humaine et un certain effet de réalisme⁷⁸, comme c'est souvent le cas dans les comédies ou dans les premières parties des tragédies n'ayant pas encore pris un tournant tragique (par exemple, les foyers de Timon et des Capulet, respectivement dans *Timon d'Athènes* et *Roméo et Juliette*, sont d'abord construits comme des foyers de comédies). Pour que tous les serviteurs d'un même foyer soient nommés, il faut donc réunir plusieurs conditions : que le foyer soit un espace dominant au sein de l'action et qu'il y ait une volonté de le rendre chaleureux, même si l'individualité de chacun des serviteurs n'est pas nécessairement développée. Si Timon maîtrise l'art de l'hospitalité et des banquets, ce n'est pas le cas des époux Macbeth, qui n'hésitent pas à tuer leurs hôtes. Il semble alors logique que Shakespeare ait nommé les serviteurs de Timon⁷⁹, mais pas ceux de Macbeth. Nous avons remarqué par ailleurs que le foyer des Capulet était central dans l'action, notamment parce qu'il est le lieu de rencontre des amants, et que, par conséquent, tous les Serviteurs y étaient nommés (bien que de façon imprécise dans le texte dont nous disposons). Dans le cas du *Dressage de la rebelle*, il peut paraître paradoxal que les serviteurs soient tous nommés dans le foyer de Petruchio, peu chaleureux pour Katherina, qui y est privée de nourriture, de sommeil, de vêtements. Il n'y a, de plus, que deux scènes (IV, 1 et 3), sur l'ensemble de la pièce, qui se situent dans la maison de Petruchio, le principal lieu de l'action étant la ville de Padoue. Toutefois, c'est le lieu où l'action principale se déroule, celle qui donne son titre à la pièce, le

⁷⁸ Voir « 2.5. De la fonction de l'accessoire au personnage-accessoire », p. 122.

⁷⁹ Flavius (l'Intendant), Lucilius, Flaminius, et Servilius. Comme dans *Roméo et Juliette*, l'attribution des noms n'est pas claire et le degré d'individualisation de chaque serviteur varie.

dressage de Katherina. De plus, malgré la cruauté du traitement que Petruchio inflige à Katherina, il s'agit tout de même d'une comédie, bien que de nombreuses mises en scène modernes aient transformé la pièce en « implacable tragédie où n'affleure pas le moindre espoir »⁸⁰, comme le montre Yves Peyré. Mais nommer les serviteurs de Petruchio — dans cette atmosphère de maltraitance, où les serviteurs eux aussi sont frappés par Petruchio et Katherina, et se frappent parfois même entre eux —, permet de situer ces deux scènes dans un foyer de comédie et de créer une distance par rapport à la violence qui y règne. Linda Anderson explique, en effet, que la violence dans cette pièce, comme dans les autres comédies des débuts de Shakespeare, est infligée dans un but comique :

With regard to *The Comedy of Errors*, Ralph Berry remarks that “It is a given of the play that the beating-up of servants is funny”, and this also seems true for *The Two Gentlemen of Verona* and *The Taming of the Shrew*, although it might be said with equal accuracy that in these plays the beating-up of anyone is funny⁸¹.

Les noms propres sont alors à nouveau utilisés dans le but de gérer la conduite émotionnelle du spectacle, mais au lieu de renforcer une émotion tragique, ils créent au contraire la distance nécessaire au comique. Les noms propres ne sont donc pas toujours la marque de l'individualité : dans ces différents exemples, les noms sont au service de la dramaturgie, notamment la construction du *pathos*, plutôt qu'au service de l'identité des personnages, bien que certains soient effectivement individualisés, tels que Flavius dans *Timon d'Athènes* ou Grumio dans *Le Dressage de la rebelle*.

Dans les pièces historiques, en revanche, il est très rare que les serviteurs soient nommés, notamment dans la première tétralogie, ce qui montre encore une fois que la désignation des personnages dépend de la structure dramatique. Au demeurant, la grande majorité des personnages est désignée de façon à mettre en valeur leur place au sein de la société dans les pièces historiques. Les personnages nobles sont principalement désignés à travers leurs titres, tandis que les personnages de basse condition sociale sont désignés à travers leur fonction. Il existe de nombreuses exceptions à cette règle, notamment lorsqu'il y a une ramification de l'intrigue (telle que la rébellion de Jack Cade, la scène de sorcellerie à laquelle s'adonne Éléonore, ou encore les aventures de la bande de Falstaff, où presque tous les personnages sont nommés) ou qu'il s'agit de personnages nobles féminins qui ont un rôle

⁸⁰ Yves Peyré, « *Le Dressage de la rebelle*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies I, Œuvres Complètes V*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2013, p. 1301.

⁸¹ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 228.

important (Marguerite, Éléonore, Élisabeth), mais nous pouvons considérer que la tendance générale est de donner aux personnages des noms qui les situent dans la sphère publique, qu'ils s'agissent de noms communs ou de noms propres. Rappelons d'ailleurs que, lorsque Jack Cade veut prendre le pouvoir, il ne souhaite plus être adressé par ses noms et prénoms, mais par le titre de noblesse qu'il s'attribue à lui-même (« Lord Mortimer »). Ainsi, lorsqu'un personnage noble est accompagné de serviteurs, il est rare qu'ils soient nommés. Gloucester, par exemple, est toujours accompagné de ses gens dans les deux premières parties d'*Henry VI*, afin de représenter de façon ostensible son haut statut social, et ils ne sont pas nommés. Toutefois, leur anonymat n'empêche pas ici une grande solidarité de leur part envers leur maître, étant donné que le système dramatique fonctionne sur ce mode d'appellation. À l'opposé des Dames de la Reine dans *Cymbeline*, leur anonymat ne peut pas être expliqué par la froideur du personnage noble. La fidélité et le respect du Serviteur de Gloucester, dans *2 Henry VI*, sont d'ailleurs mis en exergue lorsqu'il propose à son maître d'enlever Éléonore, son épouse, afin qu'elle ne souffre pas l'humiliation de sa condamnation : « S'il plaît à Votre Grâce, nous allons l'enlever au shérif » (« So please your grace, we'll take her from the sheriff », II, 4, 17). Le Serviteur, bien qu'il représente de façon ostentatoire le statut social de son maître, fait preuve d'une compassion à l'égard de sa maîtresse qui redouble l'émotion qui accable les personnages nommés. Le nom propre n'est alors ici pas nécessaire pour créer l'empathie et l'anonymat du Serviteur ajoute même un aspect universel aux émotions qui se dégagent du spectacle. La relation d'interdépendance entre un maître et son serviteur est donc soulignée dans cette scène par cette construction en miroir de leurs émotions : le Serviteur exprime le même élan pathétique que son maître en voyant Éléonore déshonorée, reflétant ainsi à la fois son statut social et son activité émotionnelle, dans un double mouvement éthique et pathétique.

Les Gentilshommes et les Soldats

Dans la sphère plus exclusivement masculine, des Serviteurs, des Gentilshommes et des Soldats accompagnent les personnages d'autorité, comme par exemple dans *Le Roi Lear*. Le héros éponyme est d'abord entouré de nombreux Chevaliers et Gentilshommes avant de se retrouver de plus en plus isolé, sa suite diminuant à mesure que ses filles cherchent à lui ôter tout le pouvoir dont il pense encore disposer. Cependant, Lear est responsable de sa propre chute : en fragmentant son royaume, il a fragmenté sa propre identité. Si les Gentilshommes et les Chevaliers montrent dans un premier temps le statut royal de Lear, leur dispersion est la représentation spectaculaire de cette fragmentation. Ce type de personnages anonymes ne

peuvent remplir leur fonction de présentation qu'en étant groupés, car c'est leur nombre qui détermine le degré d'importance du personnage nommé. Ainsi, lorsqu'on voit ensuite les Gentilshommes de façon individuelle et clairsemée, ils perdent leur fonction initiale de présentation pour devenir des médiateurs qui tentent de recréer le lien brisé entre Lear et Cordélia⁸². Dans *Othello*, le protagoniste éponyme est également accompagné de Gentilshommes anonymes, alors qu'il s'apprête à « inspecter les ouvrages défensifs » (« I will be walking on the works », III, 2, 3) :

Othello : Ces fortifications, messieurs, nous allons les voir ?
 Un Gentilhomme : Nous suivons Votre Seigneurie.

Othello : This fortification, gentlemen, shall we see't?
 A Gentleman : We wait upon your lordship.

(III, 2, 5-6)

Le Gentilhomme anonyme n'a d'autre réplique que celle-ci, qui exprime son obéissance et son service envers Othello. Cette scène montre d'ailleurs une distinction entre des serviteurs nommés et anonymes. Othello s'adresse d'abord à Iago, gentilhomme nommé et très fortement individualisé, puis à des Gentilshommes anonymes, dont on ne sait rien d'autre que leur fonction de soutien dans cette scène. Bien que la réponse de Iago soit très similaire à celle du Gentilhomme — « Bien, mon bon seigneur, ce sera fait » (« Well, my good lord, I'll do't », III, 2, 4) —, Othello s'adresse à Iago en utilisant son nom propre (III, 2, 1), de façon individuelle, et Iago répond en utilisant le pronom personnel singulier « je » (même si ce n'est pas le cas dans la traduction française). En revanche, le Gentilhomme anonyme est interpellé par Othello de façon générique et groupée (« messieurs ») et répond à l'aide du pronom personnel pluriel « nous ». Même si un personnage anonyme, subordonné à un personnage nommé, est unique dans sa désignation, il se conçoit le plus souvent en tant que membre d'un groupe. Par exemple, le Lieutenant dans *Coriolan*, qui écoute les ordres de Titus Lartius, est le chef du groupe de soldats qui doit garder la ville de Corioles, mais il répond en utilisant l'adjectif possessif correspondant au pronom personnel « nous » : « Ne doutez pas de notre vigilance, général » (« Fear not our care, sir », I, 7, 5). Si Titus Lartius s'adresse à lui plus spécifiquement, le Lieutenant demeure le représentant d'un groupe et n'est donc pas individualisé. Il valorise, en revanche, l'autorité d'un personnage nommé, Titus Lartius.

⁸² Le Gentilhomme en I, 5 et II, 2 a encore un rôle de présentation, bien qu'il montre déjà une réduction du nombre de serviteurs qui entourent Lear. Puis, un Gentilhomme est envoyé par Kent auprès de Cordélia pour lui raconter les événements qui accablent Lear (III, 1 ; IV, 3). Le Gentilhomme médecin essaie ensuite de soigner Lear afin qu'il puisse renouer un lien avec Cordélia (IV, 4 ; 6 ; 7). En V, 3, un Gentilhomme est envoyé afin d'empêcher le Capitaine d'Edmond d'assassiner Lear et Cordélia. Puis, un Gentilhomme confirme que Lear a tué le Capitaine qui a assassiné Cordélia (V, 3, 250).

Alors que dans la majorité des pièces, les soldats secondaires ne sont nommés que s'ils ont un rôle important dans la dramaturgie, dans *Jules César*, les noms de tous les soldats de Brutus et de Cassius résonnent dans l'espace du théâtre dans les deux derniers actes : Messala, Lucilius, Titinius, Caton, Straton, Volumnius sont autant de personnages subordonnés qui disposent de noms propres. En revanche, les soldats d'Antoine et d'Octave sont anonymes, comme le note Molly Mahood :

Brutus knows them both, Varrus and Claudio, by name, as he does all who follow him. In contrast, only unnamed soldiers and messengers attend on Antony and Octavius, and it is worth noting that Shakespeare passes over in Plutarch's tale the saving of Octavius's life by one Marcus Artorius at the first onset of the battle; in the play, fidelity of this nature is found only among the friends of Brutus⁸³.

Dans ce réseau onomastique, l'anonymat apparaît alors comme le signe d'une certaine froideur dans les camps d'Antoine et d'Octave. Au demeurant, Brutus décide d'attaquer soudainement l'armée d'Octave précisément car il perçoit un manque d'« ardeur » dans ses troupes, et ordonne à Messala d'agir immédiatement :

Qu'elles attaquent sur-le-champ, car je ne perçois
Qu'une froide ardeur dans l'aile d'Octave,
Et un assaut soudain pourra les renverser.

Let them set on at once, for I perceive
But cold demeanour in Octavio's wing,
And sudden push gives them the overthrow.

(V, 2, 3-5)

L'utilisation du terme « cold » pour décrire les soldats d'Octave rappelle l'atmosphère de la première scène de l'acte IV, au moment où le triumvirat s'organise. En effet, avant les combats, nous voyons Antoine, Octave et Lépide faire la liste des personnes qui doivent mourir :

Antoine : Tous ceux-ci donc devront mourir, leurs noms sont cochés.
Octave : Votre frère aussi doit mourir. Y consentez-vous, Lépide ?
Lépide : J'y consens.
Octave : Cochez-le, Antoine.
Lépide : À la seule condition que Publius ne vive pas,
Le fils de votre sœur, Marc Antoine.
Antoine : Il ne vivra pas. Regardez, d'un trait je le condamne.

Antony : These many then shall die, their names are prick'd.
Octavius : Your brother too must die. Consent you, Lepidus ?
Lepidus : I do consent.
Octavius : Prick him down, Antony.
Lepidus : Upon condition Publius shall not live,
Who is your sister's son, Mark Antony.
Antony : He shall not live. Look, with a spot I damn him.

(IV, 1, 1-6)

⁸³ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 127.

Afin d'accentuer le cynisme des triumvirs, les personnes qui sont ajoutées à la liste sont des membres de la famille d'Antoine et de Lépide. Si Shakespeare suit Plutarque dans cette scène, il ajoute pourtant le neveu d'Antoine pour accroître le caractère calculateur des triumvirs : « Le frère de Lépide était Lucius Aemilius Paulus. Le neveu d'Antoine est inventé par Shakespeare. [...] Plutarque montre une indignation immense »⁸⁴. La conversation entre les membres du triumvirat semble rétrospectivement d'autant plus froide qu'elle est suivie par la scène de dispute entre Brutus et Cassius, montrant des personnages qui, à l'inverse, se mettent en colère « comme une pierre à feu » (« as the flint bears fire », IV, 2, 161), révélant ainsi une impétuosité excessive. De plus, pour les triumvirs, les noms propres semblent déconnectés des personnes humaines qu'ils représentent : les noms « sont cochés » et les condamnations se matérialisent par le biais « d'un trait », comme si aucun corps n'était rattaché à ces noms. Les identités des condamnés sont alors réduites à des mots, sans que la réalité des corps assassinés ne transparaisse. Ainsi, lorsque les soldats de Brutus affrontent les soldats d'Antoine, le contraste entre les deux camps est à nouveau souligné par la façon dont ils sont désignés. D'abord, Caton le Jeune proclame à plusieurs reprises son nom propre sur le champ de bataille :

Caton : Quel est le bâtard qui refuse ? Qui vient avec moi ?
 Je veux crier mon nom partout sur le terrain.
 Allons ! Je suis le fils de Marcus Caton.
 Ennemi des tyrans, ami de mon pays.
 Allons ! Je suis le fils de Marcus Caton.

Cato : What bastard doth not? Who will go with me?
 I will proclaim my name about the field.
 I am the son of Marcus Cato, ho!
 A foe to tyrants, and my country's friend.
 I am the son of Marcus Cato, ho!

(V, 4, 2-6)

Caton s'identifie à travers son nom, sa relation filiale et sa patrie, et il utilise son identité comme une arme, comme un appel au mouvement, le nom étant suivi d'un cri d'élan, « Cato, ho! ». À l'opposé de la liste des condamnés, sa représentation scénique démontre toute l'unité de son être : le nom propre est directement associé au corps qui combat et qui meurt sous les coups de l'ennemi. Puis, c'est au tour de Lucilius de crier un nom propre pendant les combats. Toutefois, au lieu de proclamer son propre nom, il usurpe l'identité de son supérieur, Brutus :

Entrent des Soldats, ils combattent.

Lucilius : Et moi, je suis Brutus, je suis Marcus Brutus,
 Brutus, ami de mon pays. Voyez en moi Brutus.

⁸⁴ Richard Marienstras, « Jules César, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies I, Œuvres Complètes I*, Anne Barton [Préf.], Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte IV, note n°1, p. 1409.

Ô jeune et noble Caton, te voilà tombé ?
 Eh bien, tu meurs aussi bravement que Titinius,
 Et mérites l'honneur, digne fils de Caton.
 Un Premier Soldat : Rends-toi, ou tu meurs.
 Lucilius : Je me rends, mais pour mourir.
 Tue-moi, tu seras récompensé :
 Tue Brutus, et tu auras l'honneur de sa mort.
 Le Premier Soldat : Il ne faut pas : le prisonnier est noble.

Enter Soldiers, and fight.

 Lucilius : And I am Brutus, Marcus Brutus, I,
 Brutus, my country's friend. Know me for Brutus.
 O young and noble Cato, art thou down?
 Why, now thou diest as bravely as Titinius,
 And mayst be honour'd, being Cato's son.
 First Soldier : Yield, or thou diest.
 Lucilius : Only I yield to die.
 There is so much, that thou wilt kill me straight:
 Kill Brutus, and be honour'd in his death.
 First Soldier : We must not: a noble prisoner.

(V, 4, 7-15)

Comme le Soldat anonyme dans *I Henry VI*, qui criait le nom de Talbot pour faire fuir l'ennemi, Lucilius utilise le nom de Brutus pour combattre. Cependant, il ne s'agit pas cette fois de prétendre que le nom propre a la même valeur qu'une épée, mais de protéger Brutus pour qu'il puisse échapper aux soldats d'Antoine, comme le rappelle Richard Marienstras : « Lucilius crie cela pour protéger Brutus. Le fait est rapporté par Plutarque »⁸⁵. Contrairement au Soldat anonyme de *I Henry VI*, Lucilius réalise un acte sacrificiel par le biais de cette usurpation, qui met certes en avant l'identité de Brutus, mais qui focalise également l'attention sur sa propre identité, son propre héroïsme. Si les Soldats d'Antoine sont incapables de reconnaître la personne qu'ils ont arrêtée, Antoine, en revanche, reconnaît qu'il ne s'agit pas de Brutus et valorise l'acte et l'identité de Lucilius :

Entre Antoine.

Un Deuxième Soldat : Place, ho ! Dites à Antoine que Brutus est pris.
 Le Premier Soldat : Je le lui annoncerai. Voici le général.
 Brutus est pris, Brutus est pris, mon seigneur.
 Antoine : Où est-il ?
 Lucilius : Il est sauf, Antoine, Brutus est sain et sauf.
 Et j'ose t'assurer que nul ennemi
 Ne prendra jamais vivant le noble Brutus.
 Les dieux le préservent d'une aussi grande honte,
 Et quand vous le trouverez, ou vivant ou mort,
 Vous le trouverez tel que Brutus, tel qu'en lui-même.
 Antoine : Ce n'est pas là Brutus, l'ami, mais, je t'en assure,
 Une prise de non moindre valeur. Gardez cet homme sauf.
 Traitez-le avec cœur. Je préfère avoir

⁸⁵ *Ibid.*, Acte V, note n°25, p. 1413.

De tels hommes pour amis que pour ennemis. Allez,
Et vérifiez si Brutus est vivant ou mort,
Puis revenez nous dire dans la tente d'Octave
Comment les choses ont tourné.

Enter Antony.

Second Soldier : Room, ho! Tell Antony Brutus is ta'en.
First Soldier : I'll tell the news. Here comes the general.
Brutus is ta'en, Brutus is ta'en, my lord.
Antony : Where is he?
Lucilius : Safe, Antony, Brutus is safe enough:
I dare assure thee that no enemy
Shall ever take alive the noble Brutus.
The gods defend him from so great a shame,
When you do find him, or alive or dead,
He will be found like Brutus, like himself.
Antony : This is not Brutus, friend, but, I assure you,
A prize no less in worth. Keep this man safe.
Give him all kindness. I had rather have
Such men my friends, than enemies. Go on,
And see whe'er Brutus be alive or dead.
And bring us word, unto Octavius' tent,
How everything is chanc'd.

(V, 4, 7-32)

Le fait qu'Antoine considère Lucilius comme « Une prise de non moindre valeur » souligne sa bravoure et sa haute valeur morale, à l'opposé du Soldat anonyme de *I Henry VI*, qui profitait principalement du nom de Talbot pour dépouiller les Français de leurs biens. Par ailleurs, l'acte de Lucilius montre la grande solidarité des soldats de Brutus, et le fait qu'ils soient nommés leur donne une substance qui ajoute à la force pathétique de leur mort ou de leur capture par l'ennemi. Dans l'autre camp, en revanche, un Messager anonyme annonce de façon neutre à Octave l'arrivée des armées ennemies (V, 1, 12-15), puis les Soldats anonymes d'Antoine exécutent leurs tâches de façon efficace et conforme aux règles (ils savent qu'un prisonnier noble doit être capturé sans être tué), mais sans révéler de caractéristiques personnelles. Ces personnages anonymes ne voient pas leur identité développée et mise en valeur de la même façon que les soldats de Brutus. Ils n'expriment, en effet, aucun signe de solidarité entre eux, aucune émotion à l'égard des événements qui se déroulent, et sont prioritairement des exécutants au service d'Antoine. Ils reflètent ainsi l'atmosphère froidement efficace du camp d'Antoine, à l'opposé de la chaleur humaine qui anime le camp de Brutus.

Cette fracture émotionnelle entre un camp d'anonymes et un camp de nommés, reflétant chacun l'identité de leur supérieur, est toutefois exceptionnelle dans l'œuvre de Shakespeare. Dans *Antoine et Cléopâtre*, les Soldats qui n'ont pas un rôle dramatique dominant sont

systématiquement anonymes, qu'ils aient une haute vertu morale ou qu'ils soient de simples exécutants, qu'ils soient solidaires entre eux ou couards, qu'ils soient dans le camp d'Antoine ou dans le camp de César. Par exemple, le Soldat et la Garde de César, qui interagissent avec Éno-barbus, sont des exécutants très peu individualisés et qui sont au service de l'action. D'abord, le Soldat annonce à Éno-barbus qu'Antoine lui a expédié son trésor. C'est un Soldat besogneux qui ne souhaite pas perdre de temps, car il a d'autres fonctions à accomplir :

Le Soldat : Éno-barbus, Antoine
 T'as renvoyé tout ton trésor,
 Grossi de ses largesses. Son messenger
 S'est présenté tandis que j'étais de garde, et devant ta tente il décharge
 À présent ses mulets.

Éno-barbus : Je vous donne tout.

Le Soldat : Ne raillez pas, Éno-barbus,
 Je vous dis vrai. Vous feriez mieux de reconduire le porteur sain et sauf
 Hors du camp ; je dois être à mon poste,
 Sinon, je l'aurais fait moi-même. Votre empereur
 Continue à se conduire en Jupiter.

Enter a Soldier of Caesar's.

Soldier : Enobarbus, Anthony
 Hath after thee sent all thy treasure, with
 His bounty overplus. The messenger
 Came on my guard, and at thy tent is now
 Unloading of his mules.

Enobarbus : I give it you.

Soldier : Mock not, Enobarbus,
 I tell you true. Best you saf'd the bringer
 Out of the host; I must attend mine office,
 Or would have done't myself. Your emperor
 Continues still a Jove.

(IV, 6, 21-30)

Si le Soldat utilise la *sui*-référence pour s'exprimer et commente l'action d'Antoine selon son jugement personnel, il apparaît avant tout comme un exécutant efficace, plus préoccupé par sa fonction que par l'argent que lui propose Éno-barbus dans un geste de désespoir. Sa personnalité se construit donc dans son lien avec sa désignation en tant que Soldat et reflète l'efficacité de l'armée de César, grand vainqueur à la fin de la pièce. Toutefois, son message et son commentaire sur Antoine montre que, tout soldat obéissant de César qu'il est, il met en valeur l'identité d'Antoine, notamment sa générosité, plutôt que celle de son supérieur hiérarchique. Quelques scènes plus tard, la Sentinelle et les Gardes, qui observent Éno-barbus, alors que celui-ci se sent coupable d'avoir déserté Antoine, sont également très soucieux de leur fonction. D'abord, la Sentinelle explique les ordres qu'il a reçus à sa compagnie :

Si nous ne sommes pas relevés d'ici une heure,
 Nous devons retourner au corps de garde : la nuit

Est claire, et on dit que nous devons nous ranger en ordre de bataille
Dès deux heures du matin.

If we be not reliev'd within this hour,
We must return to th'court of guard: the night
Is shiny, and they say we shall embattle
By th'second hour i'th'morn.

(IV, 9, 1-4)

La Sentinelle démontre sa capacité à recevoir et transmettre des instructions dès le début de la scène. Puis, lorsqu'ils aperçoivent Éno-barbus, ils se cachent et écoutent attentivement l'homme. La Sentinelle exprime alors sa fidélité envers son supérieur et met en valeur l'autorité au nom de laquelle il agit : « Écoutons-le, car les choses qu'il dit / Peuvent concerner César » (« Let's hear him, for the things he speaks / May concern Caesar », 28-29). Contrairement au Soldat précédemment, la Sentinelle et les Gardes s'inscrivent plus exclusivement dans leur lien avec leur hiérarchie, sans mettre en avant le héros éponyme, Antoine. Cependant, qu'ils mettent en valeur l'identité d'Antoine ou de César, tous ces personnages subordonnés sont avant tout des agents de l'action, qui, ici, accompagnent la fin d'Éno-barbus. En se montrant fidèles aux instructions qu'ils ont reçues, ils s'opposent à la désertion d'Éno-barbus et accroissent les émotions liées à son sentiment de trahison. Leur rôle s'inscrit alors aussi bien dans une construction éthique de leur supérieur que dans l'amplification pathétique de la situation dramatique.

Les Gardes dans le camp d'Antoine sont également anonymes lorsque leurs rôles sont mineurs, ce qui ne permet pas d'opposer la façon dont sont désignés les subordonnés d'Antoine et de César, comme nous avons pu opposer les soldats d'Antoine et de Brutus dans *Jules César*. Il n'y a pas non plus d'opposition dans la désignation des Gardes qui fuient lorsqu'ils voient Antoine à moitié mort et ceux qui montrent une plus grande fidélité en acceptant de le transporter jusqu'à Cléopâtre. En effet, la première série de Gardes anonymes restent insensibles à l'appel d'Antoine qui leur demande : « Qui m'aime me donne le coup de grâce » (« Let him that loves me strike me dead », IV, 14, 108). Trois Gardes lui répondent alors successivement par la négative : « Pas moi » (« Not I », 108) ; « Ni moi » (« Nor I », 109) ; « Ni aucun de nous » (« Nor anyone », 110). Ce n'est qu'après l'intervention de Diomède que d'autres Gardes entrent en scène et revendiquent leur fidélité envers Antoine — « vos fidèles partisans » (« your true followers », 135) —, avant de le transporter jusqu'à Cléopâtre. Toutefois, qu'ils soient fuyards ou fidèles, tous les Gardes anonymes renforcent la construction

des émotions liées à la chute d'Antoine et mettent en valeur l'identité de cette figure en perte.

Dans *Coriolan*, les personnages anonymes sont particulièrement sollicités pour commenter la figure du héros éponyme, comme nous l'avons déjà analysé lors de l'étude des rôles des deux Huissiers⁸⁶. Comme pour ces derniers, le Messager, qui a d'abord une fonction de coordination (il vient annoncer aux tribuns qu'ils doivent se rendre au Capitole), devient finalement un faire-valoir de l'identité de Coriolan. Il rapporte en effet que la foule l'acclame :

On vous demande au Capitole.
On pense que Martius sera consul.
J'ai vu les sourds se presser pour le voir,
Et les aveugles pour l'écouter parler. Les matrones jetaient leurs gants,
Femmes et filles écharpes et mouchoirs
Sur son passage. Les nobles s'inclinaient
Comme devant la statue de Jupiter, et le peuple faisait
Pluie et tonnerre de bonnets et de cris :
Je n'ai jamais vu ça.

You are sent for to the Capitol:
'Tis thought that Martius shall be consul.
I have seen the dumb men throng to see him,
And the blind to hear him speak. Matrons flung gloves,
Ladies and maids their scarves and handkerchiefs
Upon him as he pass'd. The nobles bended
As to Jove's statue, and the commons made
A shower and thunder with their caps and shouts:
I never saw the like.

(II, 1, 248-256)

La longue description de la foule, qui se précipite pour voir et entendre Coriolan, nobles et plébéiens réunis, ainsi que l'utilisation de la *sui*-référence pour témoigner du caractère exceptionnel de l'événement (« Je n'ai jamais vu ça »), donnent au Messager un rôle de présentateur et de faire-valoir plus encore qu'un rôle de médiation : il contribue à fabriquer l'identité du héros Coriolan, dans un infléchissement de la fonction logique vers la fonction éthique. C'est d'ailleurs également le cas du Troisième Messager dans *I Henry VI*, qui permet certes de faire la coordination entre l'espace actuel et l'espace virtuel, mais qui déploie son récit sur l'héroïsme de Talbot avec une éloquence encore plus importante :

Hélas ! non ; Lord Talbot a été défait ;
Laissez-moi vous conter les circonstances en détail.
Le dix août dernier, ce redoutable seigneur,
Se retirant du siège d'Orléans
Avec à peine six mille hommes de troupe,
Par vingt-trois mille Français

⁸⁶ Voir « 2.5. De la fonction de l'accessoire au personnage-accessoire », p. 125.

Fut encerclé et attaqué :
 Il n'eut pas le temps d'aligner ses hommes.
 Il n'avait pas de piques à placer devant ses archers ;
 Il fit alors couper dans les haies des pieux pointus
 Qu'ils fichèrent sans ordre dans le sol
 Pour empêcher les cavaliers d'ouvrir une brèche.
 Pendant plus de trois heures, la bataille fit rage,
 Et Talbot, d'une vaillance inimaginable,
 Fit des prodiges de son épée et de sa lance.
 Par centaines, il expédia l'ennemi en enfer et nul n'osait lui tenir tête ;
 Ici, là, partout, furieux, il volait.
 Les Français criaient qu'il était le diable en armes.
 L'armée tout entière, interdite, le regardait avec stupeur.
 Ses soldats, voyant son courage indomptable,
 Se mirent à crier à pleins poumons : « À Talbot, à Talbot ! »,
 Et se jetèrent dans les entrailles de la bataille.
 À ce moment, la victoire était presque assurée,
 Sans la lâcheté de Sir John Falstaff.
 Cet homme, posté en soutien, à l'arrière des premières lignes,
 Avec ordre de les suivre et de leur prêter main-forte,
 S'enfuit lâchement sans avoir frappé un seul coup.
 De là s'ensuivirent la déroute et le massacre général :
 Ils se retrouvèrent encerclés par leurs ennemis.
 Alors un ignoble Wallon, pour gagner la faveur du dauphin,
 Frappa Talbot d'un coup de lance dans le dos —
 Lui que la France entière, ses meilleures forces mêmes,
 N'avait jamais osé regarder dans les yeux !

O no; wherein Lord Talbot was o'erthrown:
 The circumstance I'll tell you more at large.
 The tenth of August last, this dreadful lord,
 Retiring from the siege of Orleans,
 Having full scarce six thousand in his troop,
 By three and twenty thousand of the French
 Was round encompassed and set upon:
 No leisure had he to enrank his men.
 He wanted pikes to set before his archers;
 In stead whereof sharp stakes pluck'd out of hedges
 They pitched in the ground confusedly
 To keep the horsemen off from breaking in.
 More than three hours the fight continued,
 Where valiant Talbot, above human thought,
 Enacted wonders with his sword and lance.
 Hundreds he sent to hell, and none durst stand him;
 Here, there, and everywhere, enrag'd he slew.
 The French exclaim'd the devil was in arms:
 All the whole army stood agaz'd on him.
 His soldiers, spying his undaunted spirit,
 "A Talbot! A Talbot!" cried out amain
 And rush'd into the bowels of the battle.
 Here had the conquest fully been seal'd up,
 If Sir John Falstaff had not play'd the coward.
 He, being in the vanguard, plac'd behind
 With purpose to relieve and follow them,
 Cowardly fled, not having struck one stroke.

Hence grew the general wrack and massacre:
 Enclosed were they with their enemies.
 A base Walloon, to win the Dauphin's grace,
 Thrust Talbot with a spear into the back —
 Whom all France, with their chief assembl'd strength,
 Durst not presume to look once in the face.

(I, 1, 108-140)

Dans cette scène d'exposition, le Troisième Messenger joue un rôle de présentateur, décrivant dans un mouvement épideictique l'image héroïque de Talbot, en contraste avec un personnage lâche, Falstaff. Il annonce dès le début qu'il va raconter son histoire « en détail » et désigne Talbot à travers un certain nombre de descriptions définies qui permettent de l'identifier dans un premier temps, puis, qui, par accumulation, le rendent unique. Après l'avoir nommé « Lord Talbot », il assigne au nom propre un certain nombre de qualificatifs qui fabriquent l'identité du héros : « redoutable », « d'une vaillance inimaginable », « furieux », « le diable en armes », « son courage indomptable ». Le Troisième Messenger construit également un dispositif du regard qui converge en un seul et unique point, Talbot. D'abord regardé « avec stupeur » par l'armée française, ses propres soldats « voyant son courage indomptable » acclament son nom et le rejoignent dans le combat. Par conséquent, le discours du Troisième Messenger enclenche le processus d'individualisation du héros, qui sera ensuite renforcé par d'autres personnages anonymes subordonnés. Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises le Soldat anonyme qui utilise son nom comme une arme ou encore le Messenger de la Comtesse d'Auvergne qui le nomme et le présente à sa maîtresse. Le Capitaine participe également de la construction de l'identité de Talbot, à nouveau dans son opposition au personnage de Falstaff :

Le Capitaine : Où courez-vous si vite, Sir John Falstaff ?
 Falstaff : Où cela ? Trouver mon salut dans la fuite ;
 Nous sommes bons pour nous faire écraser encore une fois.
 Le Capitaine : Quoi, vous fuyez en abandonnant Lord Talbot ?
 Falstaff : Ça oui, tous les Talbot de l'univers, pour sauver ma vie !

Il sort.

Le Capitaine : Chevalier poltron, que la mauvaise fortune t'accompagne !

Captain : Whither away, Sir John Falstaff, in such haste?
 Falstaff : Whither away? To save myself by flight;
 We are like to have the overthrow again.
 Captain : What, will you fly and leave Lord Talbot?
 Falstaff : Ay, all the Talbots in the world, to save my life.

Exit.

Captain : Cowardly knight, ill fortune follow thee.

(III, 2, 103-108)

Alors que le Capitaine nomme Talbot de façon unique, Falstaff démultiplie son nom propre comme s'il s'agissait d'un soldat fabriqué en série : il n'abandonne pas « Lord Talbot », mais

« tous les Talbot de l'univers ». Il est incorrect de mettre un nom propre au pluriel en français (en dehors des noms de familles royales), mais dans la version anglaise, le nom de Talbot prend la marque du pluriel, ce qui accentue la volonté de Falstaff de briser son unicité⁸⁷. Cependant, la parole du Capitaine — et même sa simple présence sur la scène — est un rappel de la force cohésive du nom de Talbot, qui sait rassembler ses soldats dans le combat contre l'ennemi, comme l'avait déjà montré le Troisième Messager. Le Capitaine aide à construire à la fois l'unicité de Talbot et l'unité des soldats rassemblés autour de la figure de Talbot. Il est d'ailleurs celui qui est chargé d'en faire la démonstration à la Comtesse d'Auvergne à l'acte II, scène 3⁸⁸. C'est l'union qui fait la force de Talbot, et lorsqu'il en est privé (à deux reprises : dans le récit du Troisième Messager, puis à l'acte IV, lorsque York et Somerset lui refusent successivement de l'aide), il perd le combat. Après la mort de Talbot, ce n'est que par l'union, à nouveau, que les Anglais retrouvent leur force, comme le confirme l'Éclaireur lorsqu'il annonce aux Français l'attaque de l'armée anglaise :

L'armée anglaise, qui était divisée
En deux camps, est maintenant réunie en un seul,
Et s'apprête à vous livrer bataille sur-le-champ.

The English army that divided was
Into two parties is now conjoin'd in one,
And means to give you battle presently.

(V, 2, 11-13)

Cette annonce de la part de l'Éclaireur français résonne alors comme un rappel de la figure fédératrice de Talbot, anéantie par les dissensions au sein de la noblesse anglaise. Les personnages anonymes sont alors les derniers représentants de l'héroïsme et des valeurs chevaleresques portées par Talbot dans cette pièce, par une sorte de transfert éthique, alors que les nobles anglais le trahissent et les ennemis français le tuent, sans même respecter son corps, « puant et couvert de mouches » (« Stinking and fly-blown », IV, 7, 76), ainsi que le décrit Jeanne⁸⁹.

⁸⁷ Il faut également souligner l'ironie que cette marque du pluriel entraîne et qui transforme par une antonomase le nom propre en nom commun. Si Falstaff cherche d'abord à briser son unicité, il transforme dans un même mouvement, par cette antonomase, le nom de Talbot en nom générique qui signifie « courage », opposé à sa propre caractéristique, la lâcheté.

⁸⁸ Talbot « *lui parle à l'oreille* » à l'acte II, scène 2, et on comprend dans la scène suivante qu'il était chargé de faire son entrée en scène avec tous les soldats chez la Comtesse d'Auvergne pour lui montrer la puissance du nom de Talbot.

⁸⁹ Sur la construction du regard porté sur Talbot, on pourrait également analyser celui du Général français : « These eyes, that see thee now well coloured, / Shall see thee wither'd, bloody, pale and dead » (IV, 2, 37-38). Le Général construit une double image de Talbot, son *ethos* effectif et un *ethos* projectif, pour reprendre la terminologie de Michel Meyer. Le Général décrit l'image actuelle de Talbot et projette une image virtuelle. Le personnage anonyme est donc ici à la fois miroir effectif et miroir projectif. (Michel Meyer, *La Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 43).

Les personnages anonymes peuvent également refléter l'identité d'un personnage nommé, sans être directement leur subordonné. Dans *Richard III*, le héros éponyme nous est d'abord présenté seul en scène, sans autre complice que le public. Aucun personnage anonyme, ni figurant, ne représente visuellement son statut social. Après un échange avec son frère Clarence, puis Hastings, Richard annonce vouloir épouser Lady Anne. Ainsi, il interrompt le cortège funèbre auquel elle participe et qui porte la dépouille du roi Henry VI. L'un des hallebardiers, désigné en tant que « Gentilhomme » dans les *speech headings*, tente d'écarter Richard de leur chemin :

Richard :	Traîtres, déposez ce cadavre, ou, par Saint Paul, Je fais un cadavre de qui désobéit.
Un Gentilhomme :	Mon seigneur, reculez et laissez passer le cercueil.
Richard :	Chien rustre, arrête-toi quand je commande. Lève ta hallebarde plus haut que ma poitrine, Ou, par saint Paul, je t'abats à mes pieds, Et t'écrase, gueux, pour ta témérité.
Anne :	Quoi, vous tremblez ? Vous avez tous peur ?
Richard :	Villains, set down the corpse, or by Saint Paul, I'll make a corpse of him that disobeys.
Gentleman :	My lord, stand back, and let the coffin pass.
Richard :	Unmanner'd dog, stand thou when I command. Advance thy halberd higher than my breast, Or, by Saint Paul, I'll strike thee to my foot, And spurn upon thee, beggar, for thy boldness.
Anne :	What, do you tremble? Are you all afraid?

(I, 2, 36-43)

La réplique d'Anne est une indication scénique qui montre que les hallebardiers reculent par peur de Richard. Le Gentilhomme anonyme permet alors de construire l'identité du héros éponyme par sa réaction : Richard fait d'emblée la démonstration de sa capacité à prendre le pouvoir et le Gentilhomme annonce ainsi le succès de son projet d'épouser Anne, ainsi que sa future ascension. Au demeurant, Molly Mahood propose que le même Gentilhomme prononce la réplique à la fin de la scène, après le départ d'Anne :

Un Gentilhomme :	À Chertsey, noble seigneur ?
Richard :	Non, à Whitefriars ; là, attendez ma venue.
Gentleman :	Towards Chertsey, noble lord?
Richard :	No, to Whitefriars; there attend my coming.

(I, 2, 229-230)

Du statut d'opposant, il devient alors rapidement sujet de Richard : sa témérité ayant été matée, le Gentilhomme s'en remet désormais à lui pour prendre ses ordres. La démonstration de

puissance de Richard est donc davantage mise en valeur si le même acteur prononce les deux répliques :

What the encounter with the halberdier brings out is Richard's power to dominate by mean of a dark charisma, a power best conveyed through the slow return of the halberd to an upright position and through the deferential hesitancy of the words which, on Anne's departure, complete this small part: "Towards Chertsey, noble lord?"⁹⁰.

Ainsi, avant même d'avoir convaincu Anne de l'épouser, Richard assoit déjà son pouvoir de domination face au hallebardier, représentation spectaculaire de sa puissance. Ce personnage anonyme mineur pourrait d'ailleurs faire partie des personnages-accessoires, tant la hallebarde qu'il pointe en direction de la poitrine de Richard, puis qui est redressée en signe de capitulation, est visuellement dominante et symboliquement importante. Si le Gentilhomme permet de construire l'identité de Richard, Richard transforme simultanément l'identité du Gentilhomme en faisant de lui son subordonné, chacun contribuant à la définition éthique de l'autre.

Les Médecins

Les personnages subordonnés reflètent parfois l'identité de leur supérieur de façon à accentuer un contraste entre deux personnages nommés, comme nous l'avons vu par exemple avec les soldats de Brutus et ceux d'Antoine, dans *Jules César*. Dans *Macbeth*, la figure du médecin apparaît à deux reprises : le premier intervient dans le camp du roi anglais, Édouard le Confesseur, où se trouve Malcolm, et le second dans le camp de Macbeth. Les médecins apparaissent alors comme des métaphores des deux royaumes et mettent en valeur les personnalités contrastées des deux rois. Le premier rapporte à Malcolm les pouvoirs guérisseurs du roi d'Angleterre :

Malcolm : Le roi va-t-il venir, je vous prie ?
Le Médecin : Oui, monsieur. Il y a là une foule d'âmes en détresse
Qui attendent de lui leur guérison. Leur mal subjugue
Tous les effets de l'art, pourtant, dès qu'il les touche,
Le Ciel a donné à sa main une vertu si sainte
Qu'ils se rétablissent sur-le-champ.
Malcolm : Je vous remercie, docteur.
Malcolm : Comes the king forth, I pray you?
Doctor : Ay, sir. There are a crew of wretched souls
That stay his cure. Their malady convinces
The great essay of art, but at his touch,
Such sanctity hath Heaven given his hand,
They presently amend.
Malcolm : I thank you, doctor.

⁹⁰ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 92.

Yves Peyré explique que la maladie dont il s'agit est les « écrouelles, que certains rois, et notamment les souverains français et anglais, étaient censés guérir par attouchement, en vertu de la puissance thaumaturgique que leur conférait l'origine divine de leur pouvoir »⁹¹. Le Médecin se déclare lui-même incapable de guérir cette maladie et raconte que le roi seul dispose de ce pouvoir. Dans l'autre camp, le Médecin tente d'identifier le mal qui ronge Lady Macbeth en l'épiant la nuit, à l'aide de sa Dame de compagnie. En entendant les propos de Lady Macbeth, qui se dénonce elle-même sans en avoir conscience, le Médecin se déclare à son tour inapte à la guérir : « Ce mal passe mon savoir. Pourtant j'ai connu des gens qui marchaient dans leur sommeil, et qui sont morts pieusement dans leur lit. » (« This disease is beyond my practise. Yet I have known those which have walk'd in their sleep, who have died holily in their beds. », V, 1, 52-54). Il explique même que sa fonction n'est pas appropriée à la situation : « Plus que d'un médecin, elle a besoin d'un prêtre » (« More needs she the divine than the physician », V, 1, 67). La construction dramatique de ces deux personnages anonymes est alors similaire : ils ont une fonction, un métier, qu'ils ne peuvent pas exercer dans les situations décrites. Leur inefficacité, dans les deux cas, souligne le fonctionnement de chaque royaume. D'un côté, le roi est guérisseur et a également des dons prophétiques que Malcolm évoque après le départ du Médecin : « Il ajoute le don divin de prophétie » (« He hath a heavenly gift of prophecy », IV, 3, 157). Macbeth, en revanche, somme le Médecin de guérir Lady Macbeth — « Guéris-la » (« Cure her of that », V, 3, 39) —, n'ayant pas lui-même la capacité de guérir, et il fait appel à des Sorcières, pouvoir maléfique qui ne vient pas de Dieu, pour voir dans l'avenir. Macbeth n'a non seulement pas de pouvoir guérisseur, mais il est de plus la cause de la maladie qui ronge l'État, comme le suggère Caithness :

Rejoignons le médecin de cet État malade,
Et versons avec lui pour purger notre terre
Chaque goutte de notre sang.

Meet we the med'cine of the sickly weal,
And with him pour we in our country's purge,
Each drop of us.

(V, 3, 27-29)

Les médecins apparaissent alors également comme la représentation scénique concrète de cette métaphore de l'État malade, qui ne pourra être guéri que par l'avènement de Malcolm au

⁹¹ Yves Peyré, « *Macbeth*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte IV, note n°7, p. 1452.

pouvoir. En s'associant à un roi aux pouvoirs guérisseurs, Malcolm, par extension, démontre sa capacité à devenir lui-même un guérisseur de l'État⁹².

Dans *Périclès*, c'est le médecin qui est nommé et qui se construit grâce aux personnages anonymes qui l'entourent. En effet, ils sont parfois mis à contribution afin de construire rapidement la personnalité d'un personnage secondaire, mais nommé et essentiel à l'action. Molly Mahood explique que plusieurs rôles minimes fabriquent l'identité de Cérimon, en quelques répliques, avant qu'il ne sauve Thaïsa :

It begins by using a number of minimal characters to create a strong image of the great physician. His own servants establish that he is one having authority, the storm victims suggest his philanthropic nature, a patient's messenger implies the faith that others repose in him; another, whose master is *in extremis*, indicates that Cerimon is no necromancer (an important point in view of later developments), and two neighbouring gentlemen comment on his devotion to the healing art⁹³.

Le personnage de Cérimon, s'il est indispensable à l'action, n'apparaît que dans une seule scène, et Shakespeare utilise les personnages anonymes afin de façonner, le plus efficacement et rapidement possible, l'*ethos* de ce personnage nommé. D'abord, nous pouvons constater que son serviteur — Philémon — est nommé, ce qui confirme que lorsque le personnage est bienfaisant, Shakespeare donne plus volontiers des noms propres à ses serviteurs, afin de renforcer une certaine chaleur humaine. Philémon est à la fois le reflet du statut social de son maître et de son caractère philanthropique, les actions qu'ils effectuent — « apporte[r] du feu et à manger pour [l]es malheureux victimes de la tempête » (« Get fire and meat for these poor men », III, 2, 3) — étant destinées à aider autrui. Les personnages qui proviennent de l'extérieur, en revanche, sont anonymes et présents pour montrer différents aspects de l'identité de Cérimon, comme l'expliquait Molly Mahood. Le Serviteur anonyme, venu chercher son aide de la part de son maître, montre qu'il est médecin et non pas un sorcier capable de ramener les morts à la vie :

Le Serviteur : J'en ai connu beaucoup, mais une nuit comme ça,
Jusqu'à présent, jamais je n'en avais subi.
Cérimon : Votre maître sera mort avant votre retour ;
Rien de ce qui peut être administré à un organisme
Ne peut le guérir.

⁹² Cette opposition entre deux figures du pouvoir, qui ressort à travers l'analyse de leurs subordonnés, pourrait également être étudiée dans *Comme il vous plaira*, où la figure du Duc est dédoublée : celui qui est au pouvoir (Frédéric) et celui qui est exilé dans la forêt (le Duc Aîné). Ils sont tous les deux entourés de Seigneurs, mais ceux du Duc Frédéric sont complètement désindividualisés (ils ne font que rapporter des faits et obéir aux ordres en II, 2), ce qui rappelle également l'opposition entre les Dames d'Imogène et celles de la Reine. Des liens chaleureux ne peuvent pas être créés avec les personnages maléfiques, ce que les personnages anonymes soulignent.

⁹³ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 19.

Servant : I have seen many, but such a night as this
Till now I ne'er endured.
Cérimon : Your master will be dead ere you return.
There's nothing can be ministered in nature
That can recover him.

(III, 2, 5-9)

Si le Serviteur anonyme a d'abord pour fonction de témoigner de la rareté de la tempête, notamment par l'utilisation de la *sui-référence*, qui accentue l'idée d'une connaissance personnelle, il permet ensuite de montrer Cérimon en situation d'échec, obligé de poser un diagnostic fatal, comme l'explique Margaret Jones-Davies : « La première image que l'on a de Cérimon est celle d'un médecin qui échoue. Il s'agit de montrer que, même s'il a étudié les sciences occultes (v. 32), Cérimon n'est pas un magicien »⁹⁴. Et enfin, Cérimon a une discussion avec deux Gentilshommes anonymes, venus se réfugier chez lui à cause de la tempête. Le Premier Gentilhomme questionne le personnage de Cérimon sur son activité médicale, tandis que le Second Gentilhomme fait son éloge :

Votre Honneur a dans tout Éphèse répandu
Sa charité, et des centaines de gens se disent
Vos obligés, après avoir grâce à vous retrouvé la santé ;
Outre sa science et son dévouement, sa bourse
Elle-même, toujours ouverte, a bâti au seigneur Cérimon
Une telle renommée que jamais le temps ne...

Your honour has through Ephesus pour'd forth
Your charity, and hundreds call themselves
Your creatures, who by you have been restor'd;
And not your knowledge, your personal pain, but even
Your purse, still open, hath built Lord Cerimon
Such strong renown as time shall ne'er —

(III, 2, 42-47)

Le Second Gentilhomme est interrompu dans ses louanges par l'arrivée du coffre qui contient le corps de Thaïsa, ce qui montre aux spectateurs que l'éloge aurait pu se poursuivre, tant Cérimon dispose de qualités. Ainsi, lorsque Thaïsa est prise en charge par Cérimon, les spectateurs connaissent tous les aspects de la personnalité de ce personnage nommé, grâce aux nombreux personnages anonymes qui sont venus façonner son identité.

Le rôle de faire-valoir des personnages anonymes se manifeste donc sous des formes très variées et mériterait une étude au cas par cas. Des personnages nommés peuvent également

⁹⁴ Margaret Jones-Davies, « *Périclès, prince de Tyr*, Notes », in William Shakespeare, *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, Acte III, note n°10, p. 1596.

remplir cette fonction dramatique, mais nous avons perçu que le nom propre n'est alors pas exclusivement le signe d'une individualité. En effet, les noms propres sont parfois donnés dans le but de construire l'identité du groupe de personnages ou de servir l'action dramatique et la construction des émotions. Les personnages anonymes ne mettent pas toujours en valeur un personnage principal et ne fabriquent pas toujours l'identité de leur supérieur hiérarchique. Toutefois, ils sont tous des reflets dans lesquels le spectateur peut voir l'identité d'un personnage nommé. Tels des miroirs, ils renvoient une image des personnages nommés, en se concentrant parfois sur un détail, tel un agrandissement d'un aspect de leur personnalité. Leur propre identité est alors effacée au profit de celle d'autrui, mais c'est paradoxalement à travers ce rôle de faire-valoir qu'elle se construit, leur propre *ethos* étant de fabriquer l'*ethos* d'autrui. Les personnages nommés leur attribuent, en effet, un statut social et un rôle à jouer dans la dramaturgie, qui sont au fondement de leur identité.

5.4. Les contrepoints : construire une altérité contrastée

Si les personnages anonymes sont souvent des miroirs tendus aux personnages principaux, guidés par les mêmes valeurs que leurs maîtres ou leurs supérieurs, ils sont parfois construits par contraste, mais toujours dans le but de révéler l'identité des personnages nommés. La relation duelle entre l'anonyme et le nommé se joue alors d'une opposition frontale qui souligne une caractéristique du personnage nommé. Linda Anderson constate d'ailleurs les différentes façons pour un serviteur de contribuer à la fabrique de l'identité de son maître : « Shakespeare finds servant-characters useful as everything from comic relief to innocent sufferer of violence to means of commenting on upper-class characters, either directly or by contrast with a servant's own behavior »⁹⁵. Si le rôle du serviteur est de construire l'*ethos* de son maître, il peut agir de façon spéculaire ou par contraste.

Les suivantes

Les suivantes des dames nobles ne sont pas toujours en accord avec leur maîtresse. La Suivante d'Emilia, dans *Les Deux Nobles Cousins*, s'oppose à sa maîtresse dans son discours sur la question amoureuse. D'abord, alors qu'Emilia s'interroge sur l'amour égo-centré de Narcisse, la Suivante affirme qu'elle n'aurait pas été « cruelle » (« hard-hearted », II, 2, 122)

⁹⁵ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 63.

face à lui. En d'autres termes, la Suivante avoue qu'elle ne rejetterait pas l'amour d'un homme, s'il se présentait. Emilia la met alors tout de suite en garde — « Mais prenez garde à votre gentillesse, malgré tout » (« But take heed to your kindness though », 125) —, avant d'ajouter : « Les hommes sont fous » (« Men are mad things », 126). Alors que la Suivante ne s'oppose pas à l'amour d'un homme, Emilia, en revanche, voue un culte à la chasteté, comme elle le montre ensuite en préférant la rose aux narcisses :

Emilia[, à la Suivante.] : De toutes les fleurs, à mon avis c'est la rose la plus belle.
 La Suivante : Pourquoi, chère dame ?
 Emilia : C'est l'image même d'une vierge.
 Car quand le vent d'ouest la courtise gentiment,
 Avec quelle pudeur elle s'épanouit et colore le soleil
 De ses chastes rougeurs ! Quand c'est le vent du nord qui
 l'approche,
 Impatient et grossier, alors, telle la chasteté,
 En son bouton elle resserre ses beautés
 Et laisse le vent aux vulgaires églantines.
 La Suivante : Pourtant, bonne dame,
 Parfois sa pudeur tant s'épanouit
 Que notre fleur en tombe. Pucelle
 Ayant de l'honneur répugnerait
 À suivre son exemple.
 Emilia : Tu es une polissonne.
 Emilia[, to Woman.] : Of all flowers, methinks a rose is best.
 Woman : Why, gentle madam?
 Emilia : It is the very emblem of a maid.
 For when the west wind courts her gently,
 How modestly she blows and paints the sun
 With her chaste blushes! When the north comes near her,
 Rude and impatient, then, like chastity,
 She locks her beauties in her bud again,
 And leaves him to base briars.
 Woman : Yet, good madam,
 Sometimes her modesty will blow so far
 She falls for't. A maid,
 If she have any honour, would be loath
 To take example by her.
 Emilia : Thou art wanton.
 (II, 2, 137-148)

Emilia voit se refléter sa propre identité dans le miroir que représente la rose pour elle, « l'image même d'une vierge », comme l'explique Anny Crunelle-Vanrigh : « Son identité d'Amazone, sa dévotion à Diane, sa fidélité à Flavina sont autant d'indices qu'elle est peu faite pour le rôle de la dame courtoise »⁹⁶. Ainsi, si la rose joue le rôle du « miroir du même », la Suivante tend à Emilia le « miroir de l'autre », pour reprendre les termes d'Anny Crunelle-Vanrigh,

⁹⁶ Anny Crunelle-Vanrigh, « *Les Deux Nobles Cousins*, Notice », in *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1718.

lorsqu'elle évoque la relation entre Arcite et Palamon : « l'identité qui commence de se former dans le miroir du même, achève de se façonner dans le miroir de l'autre »⁹⁷. La Suivante répond alors à Emilia sur le ton de l'humour, insinuant que la fleur de la virginité pourrait faner à force de pudeur. Elle montre donc qu'elle ne rejette pas le désir sexuel, alors même que Palamon et Arcite observent Emilia, qui elle le refuse, sous cet angle. Anny Crunelle-Vanrigh explique d'ailleurs que la fleur représente un objet de désir, car lorsqu'Emilia évoque son amie d'enfance, Flavina, elle affirme : « la fleur que je cueillais, / [...] il lui tardait / D'avoir la même » (« the flower that I would pluck / [...] she would long / Till she had such another », I, 3, 64-69). Ce désir mimétique entre les deux amies se reproduit alors entre les deux cousins, lorsqu'ils regardent Emilia : « Dans le jardin, Emilia tient maintenant le rôle de cette fleur auprès des deux cousins, mais c'est une rose qu'ils ne peuvent, pour le coup, partager sans querelle »⁹⁸. La Suivante, en se construisant un *ethos* antagonique, permet, dans un même mouvement, de souligner une caractéristique de l'identité de sa maîtresse et de révéler le regard d'autrui sur elle. En effet, si la Suivante montre le désintérêt de sa maîtresse pour le désir sexuel, elle façonne simultanément cette nouvelle image d'Emilia que le regard épris des deux cousins construit à ses dépens : la chaste rose devient objet de désir qui devra se plier et tomber sous les règles de la courtoisie. Cette construction contrastée d'un duo entre une maîtresse chaste et une suivante « polissonne » est récurrente dans l'œuvre de Shakespeare. Au demeurant, on retrouve cette dialectique sur le thème amoureux, que la suivante soit nommée ou non. Margaret s'oppose à Héro dans *Beaucoup de bruit pour rien*, tout comme Emilia s'oppose à Desdémone dans *Othello*. Toutefois, nous avons observé que si les suivantes sont nommées dans ces deux derniers cas, c'était en raison de leur rôle majeur dans la dramaturgie, notamment car elles sont toutes deux des instruments dans les complots qui visent leur propre maîtresse. La Suivante anonyme, en revanche, se concentre plus spécifiquement sur ce contraste, toute son identité étant ainsi définie par son rôle de contrepoint éthique. De même, dans *Henry VIII*, la Vieille Dame s'oppose à Anne Boleyn, lorsqu'elles discutent de son avenir de reine, sur le ton de l'humour grivois. D'abord, elles se lamentent toutes deux sur le sort de la reine Catherine, condamnée à redevenir une « étrangère » (« She's a stranger now again », La Vieille Dame, II, 3, 17). Elles constatent ensemble la perte d'identité de la reine Catherine, qui est aliénée par Henry VIII⁹⁹. Anne en conclut alors qu'il ne vaut mieux pas être reine, pour ne pas avoir à subir

⁹⁷ *Ibid.*, p. 1717.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ La Vieille Dame n'est pas encore officiellement la suivante d'Anne dans cette scène, car elles sont encore toutes deux des dames de compagnie de la reine Catherine. Toutefois, la Vieille Dame deviendra une suivante d'Anne par la suite et c'est elle qui annonce au roi la naissance de l'enfant (V, 1, 159-177).

ce sort : « Par ma foi et ma fleur, / Je ne voudrais pas être reine » (« By my troth and maidenhead, / I would not be queen », 24). C'est à partir de cette réplique que la Vieille Dame entre en opposition avec elle : « Mal m'en prenne ! moi si ! / Quitte à y perdre ma fleur ; et vous aussi » (« Beshrew me, I would, / And venture maidenhead for't; and so would you », 24-25). La Vieille Dame instaure alors une atmosphère qui rompt avec le début de la scène, notamment à travers des jeux de mots grivois : « moi, je vendrais tout le saint-frusquin, / Vieille comme je suis, pour être la reine des hommes » (« a three-pence bow'd would hire me, / Old as I am, to queen it », 36-37). Henri Suhamy explique les jeux de mots :

Traduction littérale : « une maquerelle (ou : une pièce de trois pence tordue) me paierait, / Bien que je sois vieille, pour être reine (ou : pour être prostituée) ». Une pièce pliée ou tordue perdait sa valeur. Les répliques de la vieille dame contiennent des jeux de mots grivois : *bow'd* (« plié », « tordu ») fait penser à *bawd* (« maquerelle ») tandis que *queen* (« reine ») se prononce comme *quean* (« prostituée »)¹⁰⁰.

Molly Mahood constate alors que le rôle de la Vieille Dame est d'évacuer le dilemme moral d'Anne, par rapport à la reine Catherine, qui pourrait accaparer l'attention du spectateur, alors que les dramaturges ne souhaitent pas en faire le sujet de la pièce :

Anne's avowed concern for Katherine and her disavowal of any ambitions of her own threaten to make her a complex, not to say devious, personality. But she must not be allowed to rival Katherine in dramatic interest. Her part in the play, as in history, is simply to gestate the most glorious of the Tudors, a role to which she is firmly relegated by the Old Lady's ironic advice, in effect, to close her eyes and think of England [...]¹⁰¹.

En resituant le problème d'Anne dans une atmosphère de légèreté et d'humour, la Vieille Dame permet de ne pas détourner l'attention du spectateur de l'action principale. Si Anne prend la place de Catherine sur le trône, elle ne doit pas, en revanche, prendre sa place dramatiquement¹⁰². Molly Mahood en conclut que la Vieille Dame permet de guider le spectateur dans sa réception du personnage nommé : « her levity reshapes our responses to the main figure »¹⁰³. En s'opposant à Anne et en se constituant une identité antagonique, la Vieille Dame encadre l'image de ce personnage, opérant une sorte de focalisation éthique, qui permet de l'inscrire dans l'enjeu plus général, à la gloire de la dynastie des Tudor. Ainsi, les personnages anonymes de suivantes permettent non seulement de refléter l'identité du personnage nommé, mais également de le situer dans son contexte dramatique.

¹⁰⁰ Henri Suhamy, « La Célèbre Histoire de la vie du roi Henry VIII, Notes », in William Shakespeare, *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, Acte II, note n°17, p. 1678.

¹⁰¹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 75.

¹⁰² Anne ne réapparaît qu'une seule fois ensuite, lors de la procession du couronnement, mais n'aura plus aucune réplique dans la pièce et demeure donc un personnage secondaire.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 76.

La dialectique du même et de l'autre

Un personnage nommé est parfois entouré de deux types de présentateurs, un premier qui le soutient, en toute circonstance, et un deuxième qui révèle ses défauts. Par exemple, pour aider à construire le rôle de Cloten dans *Cymbeline*, deux Seigneurs l'accompagnent dans ses déplacements. Si le Premier Seigneur joue le flagorneur, flattant l'égo de Cloten, le Second Seigneur révèlent aux spectateurs son « imbécillité » (« a fool », I, 3, 17) par des apartés. Le contraste se situe alors aussi bien entre les personnages anonymes qui entourent la figure principale, qu'entre le Second Seigneur et Cloten :

Cloten :	L'ai-je blessé ?
Le Second Seigneur [à part.] :	Ma foi non, pas même sa patience.
Le Premier Seigneur :	Blessé ? Son corps est une carcasse poreuse s'il n'est pas blessé. C'est un vrai boulevard pour les épées s'il n'est pas blessé.

Cloten :	Have I hurt him?
Second Lord (<i>aside</i>) :	No, faith, not so much as his patience.
First Lord :	Hurt him? His body's a passable carcass if he be not hurt. It is a thoroughfare for steel if he be not hurt.

(I, 3, 5-9)

Alors que le Second Seigneur ne répond pas à Cloten et révèle en aparté qu'il n'a pas blessé son adversaire, le Premier Seigneur, au contraire, affirme qu'il l'a non seulement blessé, mais, de plus, à plusieurs reprises. Le Premier Seigneur cumule la fonction logique et éthique auprès de Cloten, en l'informant de la venue d'un étranger au royaume d'une part — « Il y a un Italien qui est arrivé, et l'on pense que c'est un ami de Léonatus » (« There's an Italian come, and, 'tis thought, one of Leonatus' friends », II, 1, 34-35) — et en vantant ses mérites d'autre part — « tout le monde n'a pas la patience ni le noble caractère de Votre Seigneurie. Et quand vous gagnez, quelle ardeur, quelle furie ! » (« not every man patient after the noble temper of your lordship. You are most hot and furious when you win », II, 3, 4-6). Cependant, l'aparté étant une réplique que seuls les spectateurs sont censés entendre, le Second Seigneur crée un lien de complicité plus fort avec le public, qui permet de faire prédominer l'image de Cloten qu'il façonne auprès de lui. Comme l'explique Ralph Berry, le Second Seigneur est celui qui guide les spectateurs : « The asides of the 2nd Lord instruct the audience in its reactions »¹⁰⁴. Entre les deux réponses proposées, le public croira alors davantage à la réponse du Second Seigneur, qui s'adresse directement à lui, plutôt que celle du Premier, qui ne s'adresse qu'à Cloten : « For the

¹⁰⁴ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 172.

Second Lord is used in the function of intermediary between the audience and the freakish Cloten »¹⁰⁵, comme le confirme David Wiles. Les Seigneurs ne sont donc pas interchangeables, bien qu'ils trouvent tous les deux leur identité dans leur rapport à la figure nommée. Ils opèrent alors de deux façons différentes pour révéler l'*ethos* de Cloten, mais tout deux montrent le caractère vaniteux de ce personnage nommé : le Premier en le complimentant de façon excessive et le Second en le critiquant auprès du public.

Le personnage anonyme peut se présenter comme un contrepoint éthique sans nécessairement être subordonné à un personnage nommé. Par exemple, le Seigneur, dans l'Induction du *Dressage de la rebelle*, est un contrepoint par rapport à Sly, comme le constate Mario DiGangi :

From the start, the Induction associates Sly's disorderliness with his absence from, and perhaps complete lack of, a proper home. Ejected from the tavern (itself probably contiguous with the Hostess's home), Sly makes a "bed" of the ground (Induction, 1.29). Consequently, he falls under the harsh gaze of his social opposite: an aristocratic householder who competently manages his servants and possessions¹⁰⁶.

Nous avons déjà noté, à la suite de Mario DiGangi, que la capacité d'un maître à gérer ses serviteurs et ses possessions était une façon de déterminer son degré de respectabilité. Sly, en revanche, n'a ni serviteur, ni possession, ni même un toit pour se loger dans cette scène, puisqu'il élit domicile sur le trottoir, après avoir été jeté hors de la taverne par la Patronne. Le Seigneur anonyme, en se présentant accompagné des deux Piqueurs et en leur demandant de ramener Sly chez lui pour lui faire une farce, se définit à l'opposé de Sly, comme étant un noble, maître à la fois de lui-même et de sa maisonnée. Le Seigneur anonyme va toutefois brouiller les frontières entre sa propre identité et celle de Sly, en lui faisant croire qu'il est lui-même noble et qu'il possède des serviteurs. Ainsi, lorsque le Seigneur anonyme croise d'abord le regard de Sly, c'est le miroir de l'autre qu'il contemple. Puis, en remodelant l'identité de Sly, pour son propre divertissement, il lui donne l'apparence du miroir du même : « Perhaps most significantly, in addressing Sly the Lord appears to be addressing his mirror-image rather than his social opposite »¹⁰⁷. Cette scène révèle alors les mécanismes de la dramaturgie et de la fabrique des personnages : l'identité d'un personnage dépend ici, de façon artificielle et ostentatoire, de la relation à autrui, exacerbant ainsi ce que Mario DiGangi appelle « the

¹⁰⁵ David Wiles, *Shakespeare's clown, actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge University Press, 1987, p. 161.

¹⁰⁶ Mario DiGangi, « The Social Relations of Shakespeare's Comic Households », in *A Companion to Shakespeare's Works, The Comedies*, vol. III, Richard Dutton and Jean E. Howard [dir.], Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 90.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 91.

transformative power of theatricality »¹⁰⁸, littéralement « le pouvoir transformateur de la théâtralité ». Le Seigneur et ses Serviteurs montrent ici la capacité des anonymes à former ou transformer l'image d'un personnage nommé, par le biais de la théâtralité, en jouant sur la relation duelle entre le même et l'autre.

Le rôle du médecin Cornélius, dans *Cymbeline*, joue également de la dialectique entre le même et l'autre lorsqu'il se trouve face à la Reine. Notons, d'abord, qu'à l'inverse des situations précédentes, c'est la figure principale qui est anonyme et le rôle secondaire qui est nommé. Il s'agit ici de souligner l'aspect universel du personnage de la Reine, une marâtre « que Shakespeare ne prend même pas la peine de nommer, figure maléfique qui cherche à marier son fils, le monstrueux prince Cloten, à Imogène »¹⁰⁹. Margaret Jones-Davies note d'ailleurs la ressemblance entre la pièce de Shakespeare et le conte de Blanche-Neige, « certes beaucoup plus tardif dans sa forme écrite »¹¹⁰. L'enjeu de l'anonymat est alors très différent dans ce cas précis, car il donne une forme presque allégorique au personnage, comme figure du mal. Si le médecin est nommé, il s'agit alors, par contraste, de le situer dans la sphère de la bienveillance et de la chaleur humaine. Les deux personnages sont pourtant d'abord présentés comme travaillant dans le même domaine, la Reine affirmant être disciple du Docteur :

Ne suis-je pas
Depuis longtemps ton élève ? Ne m'as-tu pas appris
À faire des parfums, à distiller, à conserver ? Oui, au point
Que notre grand roi lui-même me prie souvent
De lui préparer des potions ?

Have I not been
Thy pupil long? Hast thou not learn'd me how
To make perfumes, distil, preserve? Yea, so
That our great king himself doth woo me oft
For my confections?

(I, 6, 11-15)

Si Cornélius et la Reine pratiquent tous les deux la même activité, ils représentent toutefois deux opposés au sein d'une même sphère. La fonction même du médecin s'oppose aux intentions de la Reine, qui, comme le note Cornélius, sont « suspecte[s] » (« I do suspect you, madam », I, 6, 31) : alors qu'elle veut tuer avec ses poisons, le médecin utilise ses concoctions afin de guérir ses patients. Cependant, Cornélius, qui se méfie de la Reine, lui donne une potion

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Margaret Jones-Davies, « *Cymbeline*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1601.

¹¹⁰ *Ibid.*

à l'« effet trompeur » (« a most false effect », 43) et qui ne provoque qu'une « mort apparente » (« show of death », 40). Ainsi les deux personnages se présentent d'abord dans la sphère du même, en raison de leurs aptitudes similaires dans le domaine de la préparation de potions, mais ils sont ensuite diamétralement opposés dans leurs intentions, chacun représentant un pôle des valeurs morales du Bien — Cornélius dit être « loyal » (« I the truer », 43) — et du Mal — la Reine est qualifiée d'« être malfaisant » (« one of her malice », 35).

Les militaires

Les subordonnés dans le secteur militaire sont souvent des représentants des valeurs de leur supérieur, à l'instar des soldats dans *Jules César*. Toutefois, il arrive qu'ils se construisent tels des contrepoints éthiques afin de souligner l'héroïsme du personnage principal, comme dans *Coriolan*. Nous avons déjà évoqué les Romains qui pillent les cadavres au lieu de se battre, et qui, par contraste, mettent en valeur les qualités morales et militaires de Coriolan¹¹¹. Dans la scène précédente, les Soldats présentent également des caractéristiques opposées à celle du héros éponyme :

Martius :	Maintenant, les portes sont ouvertes. Secondez-moi bien ! C'est pour les assaillants que la Fortune les ouvre toutes grandes Et non pour les fuyards : regardez, et faites comme moi !	<i>Il franchit les portes.</i>
Le Premier Soldat :	C'est de la folie ! Très peu pour moi.	
Le Second Soldat :	Et pour moi.	
Martius :	So, now the gates are ope. Now prove good seconds! 'Tis for the followers Fortune widens them, Not for the fliers: mark me, and do the like.	<i>Enters the gates.</i>
First Soldier :	Foolhardiness! Not I.	
Second Soldier :	Nor I.	

(I, 4, 43-47)

Alors que Martius demande à ses subordonnés de le « seconde[r] » et suppose une spécularité entre leurs actions (« faites comme moi »), les Soldats refusent de le suivre. Ils se définissent donc, par leur inaction, comme « les fuyards » qui s'opposent aux « assaillants », qui prendront finalement la marque du singulier, contrairement à ce qu'annonce Coriolan : « le voilà seul, / À tenir tête à toute la cité » (« he is himself alone, / To answer all the city », 53-54), affirme le Premier Soldat. En effet, étant abandonné par les siens, Coriolan se singularise en agissant seul face à l'ennemi. Prénomé et nommé, puis surnommé, Coriolan se caractérise par son unicité,

¹¹¹ Voir « 2.5. De la fonction de l'accessoire au personnage-accessoire », p. 127.

tandis que les personnages anonymes sont désignés par des termes génériques et sont représentés de façon groupée. La relation duelle entre identité et altérité se situe donc ici entre un individu et une série d'individus : la figure du courage est nommée et unique, tandis que la représentation de la lâcheté se démultiplie dans une succession de rôles anonymes.

En se définissant comme un fidèle représentant de son supérieur, un personnage anonyme peut également créer le contraste par rapport à un autre personnage nommé. Ainsi, dans *Hamlet*, la construction du rôle du Capitaine se fait en deux temps. D'abord, le spectateur le voit recevoir des ordres de Fortinbras et y répondre de façon obéissante : « À vos ordres, mon seigneur » (« I will do't, my lord », IV, 4, 7). Puis, il croise Hamlet sur son chemin :

Hamlet : Cher monsieur, à qui sont ces forces ?
 Le Capitaine : Au roi de Norvège, monsieur.
 Hamlet : Où vont-elles, monsieur, je vous prie ?
 La Capitaine : Attaquer une certaine partie de la Pologne.
 Hamlet : Qui les commande, monsieur ?
 Le Capitaine : Le neveu du vieux Norvège, Fortinbras.

Hamlet : Good sir, whose powers are these?
 Captain : They are of Norway, sir.
 Hamlet : How purpos'd, sir, I pray you?
 Captain : Against some part of Poland.
 Hamlet : Who commands them, sir?
 Captain : The nephew to old Norway, Fortinbras.

(IV, 4, 8-13)

Le Capitaine semble d'abord exercer une fonction purement logique, visant à transmettre des informations sur l'action militaire qui se déroule, en nommant les différents partis impliqués dans le conflit, comme le constate Molly Mahood : « Another feed who launches a chief character into a big speech is the Norwegian Captain who explains to Hamlet, in matter-of-fact tones, the reason for Fortinbras's expedition »¹¹². Toutefois, la conversation se poursuit autour des motivations de cette guerre et le Capitaine explique que seule « la gloire » (« the name », 18) est en jeu, car le terrain n'a pas de valeur : « Pour cinq ducats, cinq, je ne voudrais pas le louer » (« To pay five ducats, five, I would not farm it », 19). Ce commentaire personnel de la part du Capitaine (alors qu'il n'utilisait jusqu'à présent que la référence *ad extra* ou le pronom personnel pluriel « nous », il utilise ici la *sui-référence*) lui donne alors une fonction de contrepoint éthique et entraîne Hamlet à réfléchir sur son incapacité à agir et sur les motivations de la vengeance de manière générale :

Que suis-je donc,
 Moi qui ai un père tué, une mère souillée,

¹¹² Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 40.

Pour exciter ma raison et mon sang,
Et qui laisse tout dormir, quand à ma honte je vois
La mort imminente de vingt mille soldats,
Qui, pour une chimère, un hochet de la gloire,
Vont vers leur tombe comme vers un lit [...]

How stand I, then,
That have a father kill'd, a mother stain'd,
Excitements of my reason and my blood,
And let all sleep, while to my shame I see
The imminent death of twenty thousand men,
That, for a fantasy and trick of fame,
Go to their graves like beds [...]

(IV, 4, 55-61)

Hamlet se compare lui-même à l'action que mène Fortinbras : sans autre motivation que la gloire, Fortinbras agit pour conquérir un « petit bout de terre » (« a little patch of ground », 17) sans aucune valeur ; Hamlet, en revanche, qui multiplie les raisons d'agir (« un père tué, une mère souillée ») est incapable de mener sa vengeance à son terme. Nomenclateur, doublé d'une fonction métonymique, le Capitaine représente à la fois l'identité de son supérieur et l'action de l'armée dans son ensemble. Cependant, en soulignant le fait que cette action n'est pas solidement justifiée, il renforce également son rôle de contrepoint éthique, opposé à l'inaction d'Hamlet.

Les vices et la vertu

Enfin, plusieurs personnages anonymes peuvent intervenir pour construire l'identité d'un personnage nommé, à l'instar des Serviteurs et des Gentilshommes qui fabriquent l'*ethos* de Cérimon dans *Périclès*. Les personnages anonymes agissent alors en groupe, sans pour autant former un ensemble homogène, leur désignation ainsi que leur statut social étant variés. Si les différents Serviteurs et Gentilshommes reflètent, tels des miroirs, l'identité de Cérimon, le groupe de personnages anonymes qui entourent Marina à partir de son enlèvement, est fortement opposé à son *ethos*. D'abord, elle se fait enlever par des Pirates, puis est vendue au Maquereau et à la Maquerelle pour être prostituée. Alors que Marina est présentée comme une jeune fille chaste, aux qualités nobles et nombreuses, elle se retrouve entourée de personnages qui cherchent à corrompre sa vertu pour leurs intérêts personnels. Le contrepoint ne se situe donc pas seulement au niveau du statut social, mais essentiellement sur une question morale. Les Pirates, le Maquereau et la Maquerelle se présentent comme des personnages qui ont pour principale préoccupation l'intérêt financier, et n'excluent aucun moyen pour s'enrichir. D'abord, les Pirates désignent Marina comme étant « une prise » (« a prize », Le Deuxième

Pirate, IV, 1, 91). Puis, lorsqu'on les retrouve à Mytilène, ils négocient son prix (« her price », IV, 2, 46) pour « mille deniers » (« a thousand pieces », 47) auprès du Maquereau, de la Maquerelle et de leur serviteur nommé Bardefer¹¹³ (« Boulton » en anglais). Le Maquereau accepte alors la transaction financière : « vous aurez votre argent » (« you shall have your money », 48). Dès le début de la scène, le Maquereau et la Maquerelle apparaissent exclusivement préoccupés par les questions d'argent : « on a déjà trop perdu » (« We lost too much money », 4) ; « jamais on ne fera fortune, s'il n'y a pas la queue dans la boutique » (« If there be not a conscience to be used in every trade, we shall never prosper », 11-12) ; « Avec trois ou quatre mille sequins on aurait de quoi vivre tranquilles » (« Three or four thousand chequins were as pretty a proportion to live quietly », 24-25). Les prostituées, dans ce contexte, sont considérées comme de la marchandise et ils cherchent à transformer l'identité de Marina, de « vierge » (« virgin », 38) à prostituée, de femme à objet. En effet, les prostituées sont désignées comme étant du « matériel » (« stuff », 17) par la Maquerelle, puis le Maquereau appelle l'une d'entre elles « the little baggage », traduit par « la petite roulure », mais qui désigne littéralement un objet, le bagage. Toutefois, Marina va utiliser ses qualités intellectuelles et morales pour se défendre. À l'inverse des personnages anonymes, Marina n'est préoccupée que par la vertu et elle utilise l'adjectif « honnête » pour caractériser une femme, « sinon vous n'êtes pas femme » (« An honest woman, or not a woman », 77), dit-elle à la Maquerelle. Alors que le Maquereau reconnaît qu'ils offensent les dieux par leur « profession [...] sans foi » (« Neither is our profession any trade », 36) — « vu nos bisbilles avec les dieux » (« the sore terms we stand upon with the gods », 31-32) —, Marina fait appel à eux, au contraire, pour la protéger : « Les dieux me protègent » (« The gods defend me! », 81) ; « Diane, seconde mon dessein ! » (« Diana, aid my purpose! », 136). Bardefer affirme également qu'« À la face des dieux elle rend [leur] profession comme qui dirait nauséabonde » (« She makes our profession as it were to stink afore the face of the gods », IV, 6, 123-124). Ainsi, c'est elle qui va être en mesure de transformer l'identité de tous les personnages qui vont tenter de la corrompre en se présentant à la maison close, comme le constate Ralph Berry : « But instead,

¹¹³ Ici, le nom propre, formé à partir d'un nom commun et/ou d'un verbe, est donné au serviteur afin de l'inscrire dans l'atmosphère de la maison close : « Le nom commun *bolt* peut désigner, entre autres, un “verrou”, une “culasse”, un “billot”, un “éclair” (lié à la foudre), ou une “flèche” (d'arbalète), un “boulon”, un “rouleau” (de tissu), ou encore le “pénis” ; le verbe *to bolt* peut notamment signifier “lever” (du gibier), “passer au tamis” (la farine), “verrouiller” ou encore “copuler”, “fourailler”. Plusieurs de ces significations semblent bien correspondre au personnage nommé Bolt et dont nous avons traduit le nom par Bardefer ». Jean-Pierre Richard, « *Périclès, prince de Tyr*, Notes », in William Shakespeare, *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, Acte IV, note n°10, p. 1598.

Marina elects to convert the ungodly »¹¹⁴. Marina, comme Richard III, mais dans la sphère du Bien, a cette capacité à convertir les personnages avec lesquels elle entre en interaction. D'abord miroirs de l'autre, deux Gentilshommes vont devenir des miroirs du même, dans lesquels la vertu de Marina pourra se refléter :

Le Premier Gentilhomme : Avez-vous jamais entendu rien de tel ?

Le Second Gentilhomme : Non, ni jamais je ne le ferai en pareil lieu, elle une fois partie.

Le Premier Gentilhomme : Là-bas, entendre prêcher de la théologie, aviez-vous jamais rêvé pareille chose ?

Le Second Gentilhomme : Non, non. Fini pour moi les lupanars : irons-nous entendre chanter les vestales ?

Le Premier Gentilhomme : Si c'est vertueux, je suis prêt à faire n'importe quoi ; mais je quitte à tout jamais les chemins de la fornication.

First Gentleman : Did you ever hear the like?

Second Gentleman : No, nor never shall do in such a place as this, she being once gone.

First Gentleman : But to have divinity preached there, did you ever dream of such a thing?

Second Gentleman : No, no. Come, I am for no more bawdy-houses: shall's go hear the vestals sing?

First Gentleman : I'll do anything now that is virtuous; but I am out of the road of rutting for ever.

(IV, 5, 1-9)

Le contraste entre l'ancien et le nouvel *ethos* des Gentilshommes est mis en valeur à travers leur parole : les termes « lupanars » et « fornication » viennent s'opposer aux sermons de Marina qui prêchent la « théologie » et tout ce qui est « vertueux ». Sa force de persuasion laisse une telle impression sur les habitants de Mytilène (au sens fort du terme, car elle imprime son propre *ethos* sur autrui), qu'un Seigneur suggère à l'acte V de faire appel à elle pour « tirer de [Périclès] quelques mots » (« win some words of him », V, 1, 38), alors que celui-ci s'est enfermé dans le silence, de désespoir. Molly Mahood pense alors que ce Seigneur pourrait être l'un des Gentilshommes de l'acte IV : « The Lord in Lysimachus's train who at 5.1.42 suggests that Marina may be able to cure Pericles could well have been conceived of as one of the Gentlemen of Mytilene who, in 4.5, exclaim at having been repulsed by her »¹¹⁵. Lorsqu'elle en vient à convertir Lysimaque, le gouverneur de Mytilène, la Maquerelle et Bardefer ne voient plus qu'une solution pour la rendre obéissante : lui arracher de force sa virginité. Marina utilise alors à nouveau son éloquence pour convaincre Bardefer de renoncer à son projet :

¹¹⁴ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 168.

¹¹⁵ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 264.

This resolution fades before the tirade Marina unleashes at him. Marina, it turns out, wants to be a teacher—and now one thinks of it, there was always a touch of the academic there—and co-opts Boulton for the publicity¹¹⁶.

Le parallèle que propose Ralph Berry entre la force de persuasion de Marina et la profession qu'elle souhaite exercer, l'enseignement au lieu de la prostitution, est particulièrement intéressant. En effet, elle est pédagogue dans sa façon de convaincre autrui d'être plus vertueux, et elle enseigne déjà, en quelque sorte, la théologie auprès des clients du bordel. Ses talents d'enseignante explique alors le fait que Marina puisse exercer une influence éthique sur les autres personnages. Son enseignement s'étend au-delà des personnages anonymes, étant donné qu'elle convertit également des personnages nommés, tels que Bardefer et Lysimaque. Toutefois, les personnages anonymes permettent de préparer les spectateurs à cette puissance transformatrice de Marina : le témoignage des deux Gentilshommes rend crédible sa capacité à convertir ensuite Lysimaque, puis Bardefer. Ainsi, si le rôle des anonymes est, dans un premier temps, de constituer un contrepoint éthique par rapport à un personnage principal nommé, d'autres interviennent ensuite pour jouer les faire-valoir, afin de faire rayonner son identité. Les valeurs morales de Marina sont d'abord soulignées par contraste avec des personnages anonymes dont la profession s'inscrit dans le vice, puis par impression de son identité sur les clients qui, étaient pourtant initialement vicieux.

Qu'ils agissent par contraste ou par analogie, les personnages anonymes sont nécessaires à la construction dramatique des personnages nommés. Au demeurant, ce n'est que dans le cadre du réseau interpersonnelles qu'un protagoniste peut développer et affirmer son identité. Nous avons alors remarqué que des personnages secondaires nommés pouvaient également remplir cette fonction spéculaire. Toutefois, alors que les personnages nommés multiplient généralement leurs fonctions dramatiques au sein de la pièce, les personnages anonymes, par l'exclusivité de leur service, soulignent de façon plus ostentatoire les traits de caractère des personnages principaux. Ainsi Bardefer est le seul membre du personnel de la maison close que l'on voit à la fois représenter le vice et la capacité de conversion de Marina. Les Pirates, le Maquereau et la Maquerelle représentent quant à eux exclusivement cette sphère du vice opposée à la vertu de Marina. De même, Lysimaque est certes converti par Marina, mais son rôle s'étend au-delà de cette scène, étant le gouverneur de Mytilène et son futur époux.

¹¹⁶ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 169.

De nombreux critiques ont même douté des raisons qui poussent Lysimaque à entrer dans la maison close, comme le note Ralph Berry :

He puts the best face on it, "Had I brought hither a corrupted mind, / Thy speech had alter'd it" (103-4), a line that has found the sympathetic support of a number of editors, including the New Arden, who believes that it "was surely not Shakespeare's intention in the play" to have Lysimachus "visit the brothel with wicked intent". I really cannot see what other intent Lysimachus could have had, unless he were going in for Gladstone-type reform of the brothels himself¹¹⁷.

Toutefois, même si l'on considère les intentions de Lysimaque comme étant clairement celles d'un client régulier, il faut reconnaître que son rôle est suffisamment complexe pour attirer l'attention des commentateurs et des spectateurs sur ses motivations et sur sa propre identité. Le rôle des deux Gentilshommes, en revanche, est exclusivement de refléter l'identité rayonnante de Marina, sans qu'il y ait d'ambiguïté sur leurs intentions premières vis-à-vis d'elle et sans accaparer l'attention sur leur propre identité. Étant dépourvus d'épaisseur, ces personnages anonymes peuvent véritablement exécuter la fonction de cette surface plane qu'est le miroir, qu'il s'agisse du miroir du même ou du miroir de l'autre.

5.5. Sphère publique et sphère privée

La fonction spéculaire des personnages anonymes se situe à plusieurs niveaux de la dramaturgie : d'abord miroir tendu à la société hiérarchique dans son ensemble, comme l'analysait Molly Mahood¹¹⁸, ils peuvent également focaliser le regard des spectateurs sur un personnage en particulier, ou même sur un détail, tel un agrandissement qui fait ressortir un trait spécifique de son caractère. Les personnages anonymes agissent alors à différentes échelles, large ou resserrée, et multiplient les points de vue sur les personnages principaux. Si leur rôle est de construire l'identité des personnages nommés, nous avons également observé qu'ils permettent de les situer par rapport à l'action dramatique, au réseau interpersonnages, ainsi qu'au cadre spatio-temporel. Par exemple, lorsque les nomenclateurs proclament les noms des héros afin de faire rayonner leur identité, nous avons constaté qu'ils permettent également de structurer l'espace¹¹⁹, cumulant ainsi les fonctions éthique et spatiale. La question de l'espace est d'ailleurs essentielle dans la fabrique des personnages, leur identité se construisant à la fois dans un rapport interactif à autrui et dans un « rapport au schème spatio-temporel qui

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 168. (Référence de la citation que donne Ralph Berry : F. D. Hoeniger, ed., *Pericles*, London: Methuen, 1963, pp. 129-30).

¹¹⁸ Voir « 5.3. La fabrique des personnages nommés : refléter l'identité d'autrui », p. 311.

¹¹⁹ Voir « 5.1. Le nomenclateur : la fonction identificatoire du personnage anonyme », p. 277.

le[s] contient », pour reprendre la formulation de Paul Ricœur¹²⁰. À travers l'analyse des accessoires, nous avons déjà relevé que les personnages anonymes exerçaient souvent une fonction spatiale, telle que l'installation ou l'évacuation des éléments de décor. Cependant, ils peuvent également avoir une fonction spatiale en raison du métier qu'ils exercent et qui les désigne dans les didascalies et dans les dialogues. Nous verrons alors qu'en structurant l'espace dans lequel les personnages nommés évoluent, les personnages anonymes agissent encore comme des faire-valoir de l'identité d'autrui.

La sphère publique

Les anonymes sont particulièrement sollicités afin de représenter et agrandir l'espace public, à l'instar des rôles de nomenclateur. La désignation de « Héraut » est en elle-même une indication sur le lieu représenté sur la scène, étant donné qu'il exerce une fonction officielle dans un cadre exclusivement public. Ainsi, lorsque le Roi d'armes de la Jarretière proclame, suite au baptême, la bénédiction de la princesse — Élisabeth, fille du roi Henry VIII et de la reine Anne —, son costume, sa façon de porter sa voix et sa parole sont autant d'indications sur le lieu dans lequel les personnages évoluent :

Entre des hérauts, qui jouent de la trompette ; puis deux échevins, le Lord Maire, le Roi d'armes de la Jarretière [...] Le cortège défile sur scène et le Roi d'armes de la Jarretière prend la parole.

Le Roi d'armes de la Jarretière : Ciel, du haut de Ton infinie bonté, envoie une vie longue et prospère, et toujours heureuse, à la très noble et très puissante princesse d'Angleterre, Élisabeth !

Fanfare.

Enter trumpets, sounding; then two aldermen, Lord Mayor, Garter [...] The troop pass once about the stage, and Garter speaks.

Garter : Heaven, from Thy endless goodness, send prosperous life, long, and ever happy, to the high and mighty Princess of England, Elizabeth!

Flourish.
(V, 5, 1-3)

« Roi d'armes de la Jarretière » est un titre héraldique, comme l'explique Henri Suhamy : « Le plus important des trois hérauts d'armes, et maître de cérémonie »¹²¹. Cette fonction de maître

¹²⁰ Voir « Deuxième partie : identité et altérité », p. 271.

¹²¹ Henri Suhamy, « La Célèbre Histoire de la vie du roi Henry VIII, Notes », in William Shakespeare, *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, Acte IV, note n°3, p. 1682.

de cérémonie permet alors de définir l'espace comme appartenant à la sphère publique, dans un premier temps, puis de le structurer en créant un point de focalisation au milieu du cortège, l'enfant portée par sa marraine, la Duchesse de Norfolk, ainsi que l'indique la didascalie (« *the Duchess of Norfolk, godmother, bearing the child* », V, 5, 0). L'espace est alors d'abord agrandi par le biais de la voix projetée du Roi d'armes de la Jarretière, ainsi que le son des trompettes et de la fanfare, donnant l'illusion d'un lieu qui s'étend au-delà des frontières de la scène, puis le regard se polarise en un point précis autour duquel s'organise le cortège. De nombreux métiers exercés par les anonymes s'inscrivent dans cet enjeu spatial, notamment les métiers qui ont une fonction protocolaire. Nous avons d'emblée remarqué qu'il y avait beaucoup de scènes de cérémonies en grande pompe dans *Henry VIII*, en raison de son statut de *pageant play*. Si le Roi d'armes de la Jarretière permet d'organiser le cortège des nobles, le Portier et son Assistant tentent, tant bien que mal, d'organiser en amont l'espace du côté de la foule :

Le Chambellan : Les voilà déjà de retour du baptême.
 Allez, fendez la foule et frayez un chemin
 Pour laisser passer le cortège comme il faut ; sinon je vous trouverai
 Une Marshalsea qui vous privera de jeu deux petits mois.

Le Portier : Laissez passer la princesse !

L'Assistant : Vous, l'asperge,
 Rapprochez-vous ou je vais vous donner mal au crâne.

Le Portier : Vous, en poil de chèvre, ôtez-vous de la rampe,
 Ou je vous balance par-dessus bord.

Chamberlain : Th'are come already from the christening.
 Go, break among the press, and find a way out
 To let the troop pass fairly; or I'll find
 A Marshalsea shall hold ye play these two months.

Porter : Make way there for the princess.

Man : You great fellow,
 Stand close up, or I'll make your head ache.

Porter : You i'th'chamlet, get up o'the rail;
 I'll peck you o'er the pales else.

(V, 4, 81-88)

Avant même d'entrer en scène, la princesse, symbole du pouvoir de la dynastie Tudor, est mise en avant à travers des personnages anonymes en charge de structurer l'espace. Le Chambellan leur indique l'architecture autour de laquelle le peuple doit se situer : il s'agit de créer un passage pour faire place au cortège, pour « laisse[r] passer la princesse ». Le Portier et son Assistant prennent alors à partie les têtes qui dépassent pour les repousser. L'enchaînement de ces deux scènes vise à montrer une forme de communion entre le monarque et le peuple anglais, toutes classes sociales confondues, tel que le roi Henry VIII le revendique lui-même à la fin de la pièce : « la présence de tous je souhaite : / Cette petite fera d'aujourd'hui un saint jour de

fête » (« for all shall stay: / This little one shall make it holiday », V, 5, 75-76). Henri Suhamy explique, en effet, que la pièce s'inscrit dans la mythologie autour de la dynastie Tudor :

Ce qu'on a appelé par la suite le mythe Tudor fournit à la pièce une bonne partie de sa substance et de son idéologie implicite. De même qu'Henry Tudor, père d'Henry VIII, devint sous le nom d'Henry VII, un très inattendu roi d'Angleterre en 1485, la future reine Élisabeth, appelée Gloriana par ses thuriféraires, objet pendant son long règne, et plus encore après son règne, d'une ferveur quasi mystique, naît dans la pièce presque sous les yeux du public, comme étant le produit d'une union hors normes et idyllique entre un roi d'Angleterre déjà marié et une jeune fille fraîche et pure que le public pourrait presque prendre pour une femme du peuple, son origine n'étant pas révélée¹²².

C'est alors toute l'idéologie du mythe Tudor qui est mise en scène dans cette fin de pièce, à travers cette cérémonie, montrée en deux temps et selon deux points de vue différents, celui du peuple, puis de la noblesse. En effet, Ralph Berry montre que la pièce atteint son but à travers cette représentation de la hiérarchie sociale, autour de son point de focalisation, la figure symbolique de la princesse Élisabeth :

Henry VIII aspires to the condition of a social column, and at the end achieves it. The final stages have a striking symbolism. The crowd, wanting a closer look at the show, presses in upon the stage, and therefore the consciousness of the playhouse audience. It calls for all the devoted efforts of the Porter and his man to keep them at bay, offstage. The people, whose token representative is "a haberdasher's wife", are a threat to decorum, however, rather than public order. That guardian of court standards, the Lord Chamberlain, is professionally appalled at the intrusion of the middling classes: "Are these/Your faithful friends o'th' suburbs?" (5.4.68-69). ("Suburbs," evidently, is well on the way to that later term of reproach, "suburban.") But the main need, as the Lord Chamberlain sees, is simply to create a passage for the troop returning from the christening¹²³.

Le rôle du Portier et de son Assistant est de représenter la foule en multipliant leurs adresses, soit en direction des coulisses — comme l'indique une didascalie, « [Une Voix,] *en coulisse* » (« [A Voice,] *within*. », V, 4, 4) —, soit en direction du public, qui peut participer de la représentation du peuple dans un élan métathéâtral, comme le Portier le suggère lorsqu'il compare la foule à un public de théâtre : « Ce sont les mêmes jeunes qui vocifèrent au théâtre » (« These are the youths that thunder at a playhouse », 58). En insistant sur le nombre d'individus qui se pressent pour voir la princesse et sur leur incapacité à les ordonner, ils agrandissent également l'espace public. Toutefois, cette scène comique, dans laquelle le Portier et son

¹²² Henri Suhamy, « *La Célèbre Histoire de la vie du roi Henry VIII*, Notice », in William Shakespeare, *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, p. 1659.

¹²³ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 189.

Assistant¹²⁴ semblent avoir totalement perdu le contrôle de la foule, ne représente pas de véritable danger pour l'ordre social, comme l'explique Ralph Berry, mais montre avant tout la ferveur du peuple envers son monarque. Et si le Chambellan montre les signes d'un certain mépris de classe, il indique finalement à ses subordonnés que le plus important est de créer un chemin pour le cortège. Ralph Berry relie alors cette scène à la toute fin de la pièce, où l'idéologie du mythe Tudor peut véritablement s'accomplir :

Cranmer's prophecy ratifies the future, which is the reign of Elizabeth: « She shall be, to the happiness of England, / An aged princess » (5.5.56-57). In social terms, the future is a concordat between monarchy and people. The nobility, whose claims have been so assiduously checked by Henry, will not return to pre-eminence of the early history plays. The present crystallizes into that most appealing of occasions, a public holiday linked with a royal birth. It brings together all classes on stage. And to them, as well as to the playhouse audience, the monarch reaches out with his sense of social order. King Henry has the last word in his play, and strikes a major chord of social harmony: « This little one shall make it holiday »¹²⁵.

Ainsi, en structurant l'espace dans lequel l'identité du monarque peut rayonner, les personnages anonymes l'inscrivent également dans une temporalité mythique. En effet, le point de focalisation étant, non pas Henry VIII lui-même, mais sa fille, c'est toute la généalogie Tudorienne qui est mise en valeur, de ses aïeux à ses descendants. Si les personnages anonymes permettent d'agrandir l'espace public, ils étirent également la temporalité dans laquelle l'identité du personnage principal peut se développer.

Dans *Coriolan*, l'Édile agit également sur l'organisation de l'espace par le biais de sa fonction protocolaire, mettant ainsi en œuvre la situation dramatique qui va conduire à l'exclusion de la cité le héros éponyme. D'abord, il reçoit des instructions de la part des tribuns, Sicinius et Brutus :

Sicinius : Avez-vous la liste
Par tête de toutes les voix
Dont nous nous sommes assurés ?
L'Édile : Je l'ai, elle est prête.
Sicinius : Vous les avez regroupées par tribus ?
L'Édile : Oui.
Sicinius : Rassemblez tout de suite le peuple.
Et quand ils m'entendront dire : « Qu'il en soit ainsi,
Par le droit et l'autorité du peuple », qu'il s'agisse
De mort, d'amende, ou de bannissement, si je dis : « Amende »,

¹²⁴ Deux rôles probablement destinés aux acteurs comiques de la troupe, selon Molly Mahood : « whose parts were in all likelihood written for the two chief comedians » (*Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 252).

¹²⁵ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 190.

Qu'ils crient : « Amende ! », si je dis : « À mort » qu'ils crient : « À mort ! »,
 En insistant sur l'ancienne prérogative
 Et le pouvoir que nous donne la justesse de notre cause.

L'Édile : Je vais les en informer.

Brutus : Et une fois qu'ils auront commencé à crier,
 Qu'ils ne s'arrêtent pas mais, avec de confuses clameurs,
 Qu'ils exigent l'exécution immédiate
 De la sentence que nous prononcerons.

L'Édile : Très bien.

Sicinius : Rendez-les intransigeants, et prêts à suivre les indications
 Que nous leur donnerons le cas échéant.

Sicinius : Have you a catalogue
 Of all the voices that we have procur'd,
 Set down by th'poll?

Aedile : I have, 'tis ready.

Sicinius : Have you collected them by tribes?

Aedile : I have.

Sicinius : Assemble presently the people hither.
 And when they hear me say "It shall be so,
 I'th'right and strength o'th'commons", be it either
 For death, for fine, or banishment, then let them,
 If I say "Fine", cry "Fine", if "Death", cry "Death"
 Insisting on the old prerogative
 And power i'th'truth o'th'cause.

Aedile : I shall inform them.

Brutus : And when such time they have begun to cry,
 Let them not cease, but with a din confus'd,
 Enforce the present execution
 Of what we chance to sentence.

Aedile : Very well.

Sicinius : Make them be strong, and ready for this hint
 When we shall hap to give't them.

(III, 3, 8-24)

L'Édile est donc un intermédiaire entre les tribuns et le peuple, chargé de transmettre des instructions. Contrairement à l'exemple précédent, le rassemblement du peuple est ici préparé en amont par les tribuns et organisé de façon à créer une illusion de chaos dans l'espace public. Alors que Coriolan considère le peuple comme étant une « bête à mille têtes » (« the beast with many heads », IV, 1, 1-2), Sicinius annonce, au contraire, que les plébéiens sont tous inscrits sur une « liste / Par tête », insistant sur l'individualisation de chacun d'entre eux. Les voix sont, de plus, « regroupées par tribus », montrant ainsi une organisation très structurée des individus dans la sphère publique. Toutefois, le rassemblement du peuple doit donner l'illusion d'une émeute populaire spontanée, et c'est à travers le réseau sonore que les tribuns veulent créer ce semblant de chaos : les plébéiens doivent d'abord amplifier l'énonciation de la sentence contre Coriolan en répétant les propos des tribuns, puis s'adonner à de « confuses clameurs » pour simuler une révolte populaire, alors même que Sicinius les veut dociles, « prêts à suivre les

indications ». L'Édile organise alors ensuite le réseau sonore dans l'espace public, une fois le peuple rassemblé et Coriolan entré en scène. D'abord, il demande le silence lorsque les tribuns prennent la parole : « Écoutez vos tribuns. Silence ! Paix, vous dis-je ! » (« List to your tribunes. Audience! Peace, I say. », III, 3, 40). Puis, il indique au peuple ce qu'il doit dire une fois Coriolan sorti, « L'ennemi du peuple est parti, il est parti ! » (« The people's enemy is gone, is gone! », 137), s'exclame-t-il, tandis que le peuple reprend en chœur : « Notre ennemi est banni, il est parti. » (« Our enemy is banish'd, he is gone. », 138). Lorsque nous avons étudié le réseau sonore, nous avons observé que la superposition de voix indifférenciées était régulièrement utilisée dans l'espace public, tels que les cris des Myrmidons dans *Troilus et Cressida*¹²⁶. Si nous avons constaté que le cri collectif, composé de voix désindividualisées, permettait de faire rayonner l'identité du héros, ces éclats de voix, provenant de différents points sur scène et hors-scène, agrandissent également l'espace et, par conséquent, la zone d'influence du héros. Dans *Coriolan*, toutefois, il s'agit d'exclure le héros et de le faire entrer dans une phase d'anonymisation, que les personnages principaux traversent souvent dans les pièces de Shakespeare. Le peuple, en s'accaparant l'espace public et en ne désignant pas Coriolan par son nom propre, mais par le nom commun qui a entraîné son bannissement — « L'ennemi du peuple » —, anonymise le héros et ne lui laisse plus de place, le conduisant alors hors des portes de la cité, comme l'indique Sicinius : « Conduisez-le jusqu'aux portes » (« Go see him out at gates », 139). Notons d'ailleurs que Sicinius continue à ordonner le chaos en précisant ensuite : « Que des sentinelles / Nous escortent à travers la ville » (« Let a guard / Attend us through the city », 142), se protégeant ainsi des éventuels débordements. L'organisation spatiale, si elle est commandée par des personnages nommés, est mise en œuvre par les anonymes : d'abord l'Édile transmet les ordres et soutient les tribuns lors de la scène du bannissement, puis les plébéiens suivent les instructions qu'ils ont reçues en occupant l'espace public de façon pandémique, par le biais de leur voix et de leur corps — en étendant au maximum leur présence physique, verticalement en jetant « leurs bonnets en l'air » (« throw up their caps », 136) et horizontalement en se déplaçant ensuite dans la cité, jusqu'à ses portes. Cet épisode, au lieu de mettre le héros au centre du dispositif spatial et d'amplifier sa présence, comme c'était le cas lorsque le Héraut proclamait le surnom de Coriolan¹²⁷, rejette au contraire le héros en dehors de l'espace de la cité et l'oblige à quitter la scène publique. Les personnages anonymes sont alors aussi bien utilisés pour favoriser le rayonnement de l'identité des héros, que pour mettre en évidence une crise identitaire et une phase d'anonymisation.

¹²⁶ Voir « 4.6. « Le “je” des autres » : parole individualisée et parole groupée », p. 264.

¹²⁷ Voir « Le nomenclateur : la fonction identificatoire du personnage anonyme », p. 276.

Les personnages anonymes, en représentant la sphère publique, peuvent également opérer la transition vers la sphère privée. Lorsque Brutus vient à la rencontre de Cassius dans *Jules César*, la veille de la bataille contre les armées d'Octave et d'Antoine, il est accompagné de ses Soldats auxquels il transmet des ordres :

Brutus : Halte, ho!
Un Soldat : Passez le mot, ho !, et faites halte !

Brutus : Stand, ho!
Soldier : Give the word, ho! and stand!

(IV, 2, 1-2)

Le mot d'ordre est alors vraisemblablement répété par tous les Soldats, nommés et anonymes, qui se trouvent sur la scène, afin d'amplifier la grandeur de l'armée et l'étendue de l'espace. Le même schéma se reproduit ensuite, lorsque Cassius entre en scène, également accompagné de sa propre armée :

Cassius : Halte, ho !
Brutus : Halte, ho ! Passez le mot.
Un Premier Soldat : Halte !
Un Deuxième Soldat : Halte !
Un Troisième Soldat : Halte !

Cassius : Stand, ho!
Brutus : Stand, ho! Speak the word along.
First Soldier : Stand!
Second Soldier : Stand!
Third Soldier : Stand!

(IV, 2, 32-36)

Cette succession de cris de la part des Soldats annonce que l'espace scénique est public et vaste. Au demeurant, Molly Mahood suppose que les cris peuvent également provenir des coulisses, ce qui aurait pour effet d'agrandir encore l'espace scénique :

In *Julius Caesar* 4.3.33-6, Brutus, at the head of his army, gives the command: "Stand ho! Speak the word along", and this is followed by three unattributed cries of "Stand!" Editors supply speech headings for a First, Second and Third Soldier. But though there must be a few soldiers on stage with Brutus's drum and colours, the orders surely come from the tiring house, whence, in the manner of the soldiers' shouts in *Macbeth*, each cry sounds fainter and higher than the last, to suggest the offstage presence of a whole army¹²⁸.

Les Soldats permettent ainsi de créer le cadre dans lequel la dispute entre Brutus et Cassius va débiter, un espace dans lequel un certain protocole doit être respecté. Pourtant, Cassius déclenche la dispute sans se préoccuper des Soldats qui l'entourent, tandis que Brutus refuse de les laisser percevoir leurs désaccords :

¹²⁸ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 5.

Cassius, contenez-vous,
Articulez tout bas vos griefs. Je vous connais trop bien.
Sous les yeux de nos deux armées ici présentes,
Qui ne devraient percevoir qu'amour entre nous,
Ne nous chamaillons pas. Dites-leur de s'éloigner.
Après quoi sous ma tente, Cassius, étalez vos griefs,
Et je vous donnerai audience.

Cassius, be content,
Speak your griefs softly. I do know you well.
Before the eyes of both our armies here,
Which should perceive nothing but love from us,
Let us not wrangle. Bid them move away.
Then in my tent, Cassius, enlarge your griefs,
And I will give you audience.

(IV, 2, 41-47)

Cassius et Brutus donnent alors, tour à tour, l'ordre aux soldats de leur armée respective de s'éloigner de la tente et de rester à l'écart, tandis que la porte sera gardée par deux hommes. Alors que Cassius amorce la dispute dans un dispositif spatial public, voire théâtral — « Before the eyes of both our armies », c'est-à-dire sous les yeux de spectateurs —, Brutus, quant à lui, refuse ce cadre et impose un espace de l'ordre de l'intime, clos et restreint (« in my tent »). Si les yeux des anonymes sont des surfaces réfléchissantes dans lesquelles se reflète l'identité des héros, ceux qui regardent Cassius et Brutus ne doivent refléter que leur amour et non pas leurs désaccords. Par ailleurs, Brutus souligne le rapport inversement proportionné entre l'étendue de l'espace et l'expression des émotions : plus l'espace est large, plus les émotions doivent être contenues (« be content »), et plus l'espace est restreint, plus ils seront en mesure d'étaler leurs sentiments (« enlarge your griefs »). La transition de la sphère publique à la sphère privée correspond, de plus, aux étapes de la dispute entre les deux protagonistes. En effet, si les griefs énoncés par les deux hommes sont d'abord d'ordre militaire — il s'agit par exemple pour Brutus de dénoncer la corruption parmi les amis de Cassius —, ils évoluent progressivement vers le plan personnel, avec l'introduction de reproches qui mettent en valeur les traits de caractère particuliers des deux amis et la connaissance intime qu'ils ont l'un de l'autre. Le dispositif spatial créé par les personnages anonymes permet alors de développer l'identité des personnages principaux à plusieurs niveaux : d'abord, sur un plan général et universel — le débat s'inscrivant dans le domaine de la politique et de l'éthique —, puis sur un plan individuel — qui fait ressortir leurs traits de caractères et leurs émotions, telles que l'amour et la colère.

La sphère privée

D'autres types de personnages anonymes, en revanche, ont des métiers qui créent un espace plus restreint et qui inscrivent directement les personnages nommés dans la sphère privée. Il est vrai que les personnages anonymes — représentant la hiérarchie sociale par le biais de leurs désignations génériques — sont par essence associés à la sphère publique dans la majorité des cas. Toutefois, ils peuvent également permettre de construire un espace resserré dans lequel les personnages nommés pourront dévoiler leur intimité. Nous avons relevé que les accessoires des personnages anonymes contribuaient à construire l'espace scénique : le Geôlier, par exemple, muni de son trousseau de clefs et de ses chaînes, indique instantanément aux spectateurs que l'espace scénique représente une prison. Ainsi, si le Héraut agrandit l'espace public par son costume officiel et sa voix projetée, le Geôlier représente un lieu resserré et fermé, à travers son costume et ses accessoires. Les personnages nommés qui se retrouvent prisonniers sont donc mis dans des conditions favorables au dévoilement de leur intimité. C'est le cas de Clarence dans *Richard III*, qui se retrouve enfermé dans la Tour « Parce que [s]on nom est Georges » (« Because my name is George », I, 1, 46). Face à son Geôlier, sa parole s'inscrit alors dans la sphère privée et révèle ses tourments internes. Le Geôlier commence par l'interroger sur les raisons de son trouble :

Le Geôlier : Pourquoi Votre Grâce a-t-elle l'air si accablé aujourd'hui ?

Clarence : Oh ! j'ai passé une nuit misérable,
Si pleine de rêves effroyables, de hideuses visions,
Qu'aussi vrai que je suis un fidèle chrétien,
Je ne voudrais pas dépenser une autre nuit semblable
Même pour acheter un monde d'heureux jours,
Si pleines de lugubre terreur furent ces heures.

Le Geôlier : Quel était votre rêve, mon seigneur ? Je vous en prie, dites-le moi.

Keeper : Why looks your grace so heavily today?

Clarence : Oh, I have pass'd a miserable night,
So full of fearful dreams, of ugly sights,
That as I am a Christian faithful man,
I would not spend another such a night
Though 'twere to buy a world of happy days,
So full of dismal terror was the time.

Keeper : What was your dream, my lord? I pray you, tell me.

(I, 4, 1-8)

Clarence commence alors à raconter son rêve au Geôlier, ce dernier n'intervenant que très peu, seulement pour relancer la narration en posant quelques questions. Le rêve — dans cette pièce pleine de malédictions et de prophéties — s'inscrit dans une structure dramatique fondée sur l'annonce, comme l'explique Marjorie Garber :

Outwardly, of course, this prediction falls into the category of monitory dreams, the “tumbling billows of the main” anticipating the butt of malmsey in which Clarence is to be ingloriously drowned. We may, if we choose, regard it solely as another ignored or misunderstood omen, a class for which their [*sic*] is precedent in Shakespeare’s works and in those of his contemporaries¹²⁹.

Toutefois, si le rêve de Clarence participe de la structure générale de la pièce, Marjorie Garber constate qu’il permet également à Shakespeare de développer la psychologie du personnage : « Both structurally and psychologically the prophetic dream was useful to the playwright »¹³⁰. Au demeurant, la forme que prend le rêve de Clarence dispose d’un caractère exceptionnel au sein de la pièce, comme le constate Paul Bacquet : « Le rêve de Clarence est un des seuls cas où l’imagination se donne libre cours comme pour traduire le délire du cauchemar »¹³¹. En effet, Marjorie Garber explique que, contrairement aux autres rêves de la pièce (comme celui de Richard, la veille de la bataille de Bosworth), le rêve de Clarence explore davantage les profondeurs du personnage : « in Clarence’s dream, imagination and the creative unconscious begin to replace the mechanism of witchcraft and omen as the proper architects of dream »¹³². Shakespeare permet donc aux spectateurs d’entrer dans la conscience du personnage à travers la narration du rêve : « Through the dream device he permits us to enter Clarence’s consciousness for a moment »¹³³. Marjorie Garber précise également que le personnage communique aux spectateurs des éléments sur son activité émotionnelle et intellectuelle, auxquels lui-même n’avait pas accès : « While it fits into the pattern of unheeded warnings, it also begins to become an intrinsic part of the mind of the speaker, communicating to us something even he himself does not know »¹³⁴. Ainsi, le dévoilement de l’intimité du personnage atteint même les régions de l’inconscient, révélant à la fois son sentiment de culpabilité envers les crimes qu’il a commis par le passé et les doutes qu’ils répriment — à tort — à l’égard de son frère Richard, le commanditaire de son futur assassinat. La mécanique dramatique du rêve de Clarence diffère alors des autres rêves de la pièce, qui demeurent davantage de l’ordre de l’avertissement prophétique, quand le rêve de Clarence s’inscrit également dans sa psychologie, son intuition et son imagination. Alors que les fantômes de Richard apparaissent concrètement sur la scène pour lui rappeler ses crimes, les fantômes de

¹²⁹ Marjorie Garber, *Dream in Shakespeare: From Metaphor to Metamorphosis*, London, Yale University Press, 1974, p. 22.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹³¹ Paul Bacquet, *Les pièces historiques de Shakespeare*, 2 vol., Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 135.

¹³² Marjorie Garber, *Dream in Shakespeare: From Metaphor to Metamorphosis*, London, Yale University Press, 1974, p. 21.

¹³³ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 22.

Clarence restent métaphoriques, étant donné qu'ils ne surviennent que dans son discours. Marjorie Garber explique alors la différence entre ces deux façons d'utiliser le rêve dans la dramaturgie :

Yet there is something extremely important about the relationship of Clarence's vision of Warwick and Edward to the actual ghosts of act V. Clarence's dream internalizes the ghosts, portrays them directly as elements of imagination. Gone is the cumbersome apparatus of the Bosworth dream, and gone likewise is the aura of artificiality created by the mechanical pattern of omen and fulfillment. Dream here is an agency of liberation, a means of freeing prophecy from device and relating it to psychological intuition. Imagery bears a bigger part, and association is legitimately employed to make images into symbols¹³⁵.

Cette nouvelle approche du rêve dramatique donne à la psychologie du personnage une place primordiale dans l'annonce de son propre meurtre, mettant en avant son individualité, malgré son inscription dans un schéma plus général, celui de l'Histoire des rois d'Angleterre. Au demeurant, Laurie Maguire explique que les rêves, comme les noms propres, sont des marqueurs de l'individualité : « The savages of Mount Atlas in Barbary attract regular comment by authors from ancient Greece to the Renaissance because they lack the two essentials of personhood: they are nameless and dreamless. Names, like dreams, mark an individual as unique »¹³⁶. Ainsi, les rêves, comme les noms propres, permettent de développer l'individualité d'un personnage. Par conséquent, le Geôlier, en créant un espace privé et en poussant Clarence à raconter son rêve, agit comme un nomenclateur qui fait rayonner l'identité d'un personnage nommé. Il a d'ailleurs une fonction spéculaire, ainsi que les rôles de faire-valoir que nous avons étudiés précédemment. En effet, après avoir écouté la narration du rêve de Clarence, le Geôlier en conclut : « Ce n'est pas étonnant, seigneur, qu'il vous ait effrayé : / Je tremble moi-même à vous l'entendre raconter. » (« No marvel, lord, though it affrighted you, / I am afraid, methinks, to hear you tell it. », I, 4, 64-65). Le Geôlier exerce ici sa fonction de miroir en réagissant de la même façon que Clarence face à son rêve, miroir également tendu au public, qui est invité à s'identifier aux paroles du Geôlier et à trembler à son tour. L'utilisation de la *sui-référence*, ainsi que la spécularité de la réaction du Geôlier, créent une certaine complicité entre les deux hommes, qui les sort du cadre social et achève ainsi de les ancrer dans la sphère privée. Brakenbury semble résumer l'enjeu de cette conversation entre Clarence et son Geôlier, lorsqu'il entre ensuite en scène : « Les princes n'ont que leurs titres pour gloire, / Un honneur extérieur pour une peine intérieure » (« Princes have but their titles for their glories, / An outward honour for an inward toil », I, 4, 78-79). Rappelons alors que la prison est un lieu où

¹³⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁶ Laurie Maguire, *Shakespeare's Names*, Oxford University Press, 2007, p. 9.

l'homme noble redevient « a private man », selon les dires de Gardiner dans *Henry VIII* (V, 3, 55). Dépourvu de ses « titres » et de son « honneur extérieur », Clarence peut alors confier au Geôlier sa « peine intérieure » et divulguer aux spectateurs les régions les plus intimes de son identité¹³⁷.

Pour Mortimer, dans *I Henry VI*, l'espace restreint de la prison, créé à nouveau par la présence de Geôliers¹³⁸, semble opérer telle une transition vers un lieu encore plus étroit, la tombe. Les deux Geôliers le transporte « sur un siège » (« brought in a chair », II, 5, 0), encadrant ainsi le protagoniste dans un espace déjà très resserré. Mortimer s'adresse à eux afin de décrire son corps moribond : « Bienveillants gardiens de mon âge infirme et déclinant, / Laissez Mortimer, mourant, se reposer ici. » (« Kind keepers of my weak decaying age, / Let dying Mortimer here rest himself. », 1-2). Il énonce son nom propre à deux reprises, dans un élan d'affirmation de soi, tout en associant chaque fois son nom à la mort de son être : d'abord « dying Mortimer », puis « la fin d'Edmond Mortimer » (« the end of Edmund Mortimer », 7). Il énumère ensuite chaque partie de son corps soumise à la vieillesse et bientôt à la mort : ses yeux sont comparés à « des lampes qui viennent à manquer d'huile » (« lamps whose wasting oil is spent », 8), ses « frêles épaules fléchissent sous le poids du chagrin » (« Weak shoulders, overborne with burdening grief », 10), et ses « bras sont sans vigueur » (« pithless arms », 11). Le corps, dans cet espace restreint, est lui aussi soumis au rétrécissement, atrophié, il se courbe et se « flétri[t] » (« wither'd », 11), jusqu'à ce qu'il rentre dans la tombe :

Pourtant ces pieds, dont l'appui chancelant est sans force,
Impuissants à porter cette masse d'argile,
Sont comme ailés du désir d'aller au tombeau,
Comme s'ils savaient que je n'ai pas d'autre réconfort.

Yet are these feet, whose strengthless stay is numb,
Unable to support this lump of clay,
Swift-winged with desire to get a grave,
As witting I no other comfort have.

(II, 5, 13-16)

La création d'un espace restreint, par le biais de Geôliers, est à nouveau l'occasion pour un personnage nommé de confier des tourments de l'ordre de l'intime, non plus seulement

¹³⁷ Dans la mise en scène de Sylvain Maurice, les deux acteurs étaient assis dans un entre-deux, sur le bord d'un dispositif de plateau tournant, comme pour les extraire de l'espace et du temps dramatiques. De plus, le rétrécissement de l'espace était opéré à travers une lumière tamisée, soulignant ainsi l'atmosphère intimiste de la scène. (*Richard III*, texte de William Shakespeare, Jean-Michel Déprats [trad.], mise en scène de Sylvain Maurice, Châtenay-Malabry, Théâtre La Piscine, 22 novembre 2009).

¹³⁸ Un seul Geôlier apparaît dans mon tableau, car il semble que seul l'un d'entre eux prenne la parole. Toutefois, il est possible d'attribuer les répliques aux deux.

émotionnel, comme dans le cas de Clarence, mais également corporel. À l'inverse du Geôlier de Clarence, les Geôliers de Mortimer endossent plus exclusivement une fonction spatiale, étant donné que Mortimer a déjà un confident, Richard, auquel s'adresser. Cependant, comme pour Clarence, cette scène intimiste inscrit pourtant le personnage dans le schéma plus général de l'Histoire des rois d'Angleterre et dans la mécanique dramatique de la pièce. Si Mortimer raconte son histoire individuelle, il rappelle simultanément la généalogie des événements qui l'ont conduit en prison et qui concernent toute la famille royale. Dans la mise en scène de Thomas Jolly¹³⁹, les Geôliers — ou plutôt les Geôlières, deux actrices jouant ces rôles — sont en charge de la gestion des éléments de décor qui permettent de créer cette tension entre l'individu et le général. Les Geôlières ne prennent jamais la parole dans cette mise en scène, mettant ainsi davantage en valeur leur fonction spatiale. D'abord, elles font tomber un rideau derrière Mortimer afin de restreindre l'espace dans lequel il évolue. La faible lumière participe également de l'atmosphère d'intimité, lors de la conversation entre Mortimer et son neveu Richard d'York. Toutefois, lorsque Mortimer explique les événements qui se sont déroulés avant son emprisonnement, l'arbre généalogique de ses ancêtres s'affiche sur le rideau, en même temps que la lumière s'intensifie, afin de faciliter la compréhension du spectateur contemporain, qui n'est pas aussi familier de l'histoire des rois d'Angleterre que ne l'était le spectateur élisabéthain. Cette stratégie didactique inscrit alors parallèlement le personnage de Mortimer dans un cadre élargi à plusieurs générations d'une même famille royale. Une fois la narration de Mortimer achevée, les Geôlières se placent de part et d'autre du rideau tandis que Mortimer vient se placer au centre, et font tomber le rideau sur lui, ce qui remplace la didascalie indiquant que les Geôliers transportent le corps de Mortimer hors-scène (« *Exeunt [Gaolers with the body of Mortimer]* », 121). Le corps de Mortimer disparaît alors sous la toile, tandis qu'ils montent des escaliers pour symboliser son ascension vers le Ciel. Cette mise en scène exploite alors pleinement la fonction spatiale des Geôliers qui met en lumière la tension entre sphère privée et sphère publique, histoire individuelle et histoire collective.

Le métier de Nourrice est également représentatif de la sphère privée, dans un univers féminin. Il existe deux Nourrices sur l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare, dans *Roméo et Juliette* et dans *Titus Andronicus*. Dans les deux cas, leur rôle est de nourrir et servir les enfants et leur métier s'inscrit dans la sphère intime du foyer de leur maîtresse. La première image de

¹³⁹ *Henry VI*, texte de William Shakespeare, Line Cottegnies [trad.], textes additionnels de Manon Thorel, mise en scène de Thomas Jolly, réalisation Julien Condemine et Roberto Maria Grassi, capté au Festival d'Avignon, la FabricA, 21 juillet 2014. Voir « Annexe 2 », « Figure 9 - Henry VI - Mise en scène de Thomas Jolly – Mortimer et son arbre généalogique », p. 750.

la Nourrice dans *Titus Andronicus* nous la montre portant « *un enfant noir* » (« *with a blackamoor child* », IV, 2, 51), né de la relation entre Tamora et Aaron, tandis que la Nourrice, dans *Roméo et Juliette*, rapporte comment elle a allaité, puis sevré Juliette lorsqu'elle était bébé :

Et elle fut sevrée, jamais je ne l'oublierai,
De tous les jours de l'année, justement ce jour-là :
Car j'avais mis de l'absinthe sur mon téton

And she was wean'd, I never shall forget it,
Of all the days of the year upon that day:
For I had then laid wormwood to my dug

(I, 3, 26-28)

Ainsi, la fonction de la Nourrice la situe dans la sphère privée de ses employeurs et a, par conséquent, accès à leur intimité, à ce qui ne doit pas être révélé aux yeux du monde. Aussi bien dans *Titus Andronicus* que dans *Roméo et Juliette*, les Nourrices sont dans la confiance des secrets de leur maîtresse. Dans *Titus Andronicus*, lorsqu'Aaron demande à la Nourrice ce qu'elle tient dans ses bras, elle répond : « Oh ! ce que j'aimerais cacher aux yeux du ciel » (« O, that which I would hide from heaven's eye », IV, 2, 59). Sa maîtresse, Tamora, lui a en effet confié l'enfant afin de le tuer, car il représente son déshonneur, et c'est pourquoi elle le donne à Aaron pour qu'il exécute cette tâche. La Nourrice connaît alors ce qu'il faut cacher et détruire afin de préserver l'honneur de sa maîtresse. Elle est d'ailleurs, avec la sage-femme, la seule personne dans la confiance :

Aaron : Mais reprenons : combien ont vu l'enfant ?
La Nourrice : Cornélia la sage-femme, et moi,
Et nulle autre hormis l'impératrice délivrée.

Aaron : But say again, how many saw the child?
Nurse : Cornelia the midwife, and myself,
And no one else but the delivered empress.

(IV, 2, 140-142)

De même, dans *Roméo et Juliette*, la Nourrice garde les secrets de Juliette. Elle ne révèle jamais à ses parents son mariage secret avec Roméo, et elle est la seule personne dans la sphère de Juliette à connaître cet amour caché, la seule autre personne à connaître leur amour étant le Frère Laurent, le confident de Roméo, qui officie leur mariage. La Nourrice met d'ailleurs en avant son unicité, malgré son anonymat, et la relation particulière qu'elle entretient avec Juliette : « Si je n'étais pas ton unique nourrice, je dirais que tu as sucé la sagesse à la mamelle » (« Were not I thine only nurse, I would say thou hadst suck'd wisdom from thy teat », I, 3, 69-70). Elle se caractérise dans cette réplique à la fois à travers son métier et sa relation exclusive

avec Juliette. Toutefois, les Nourrices semblent dans les deux cas représenter un danger pour les secrets familiaux. En effet, lorsque la mère Capulet souhaite entretenir sa fille au sujet de son futur mariage avec Pâris, elle demande d'abord à la Nourrice de sortir, comme si elle ne voulait pas partager toute leur intimité avec leur servante, avant de se raviser :

L'Épouse [de Capulet] : Voici ce dont il s'agit. Nourrice, laisse-nous un moment,
Nous devons parler en secret. Nourrice, reviens,
J'y pense, tu vas écouter notre entretien.

[Capulet's] Wife : This is the matter. Nurse, give leave a while,
We must talk in secret. Nurse, come back again.
I have remember'd me, thou s' hear our counsel.

(I, 3, 8-10)

Si la Nourrice participe finalement à l'entretien, le premier instinct de la mère de Juliette était de se méfier de sa servante. Ralph Berry suppose que le contrordre est donné par la mère en raison de la forte personnalité de la Nourrice, presque tyrannique, envers ses employeurs :

The comedy of Act 1, scene 3, rests on her tyranny over her employers and family. [...] One look, one offended move toward the exit, has broken Lady Capulet. The cost of a private conversation will be too high. So the Nurse is licensed to repeat her favorite recital of Juliet's precocity¹⁴⁰.

Que l'interprétation de Ralph Berry corresponde ou non à la conception de Shakespeare à l'égard de ce court épisode, la Nourrice ne demeure effectivement pas une simple auditrice et n'hésite pas à prendre la parole pour raconter en détails tout ce qu'elle sait de Juliette, et devient même inarrêtable. La mère Capulet reproche à la Nourrice de parler trop : « Assez là-dessus, je te prie, tiens ta langue » (« Enough of this. I pray thee hold thy peace », I, 3, 51). Mais la Nourrice continue et elle est à nouveau interrompue par Juliette : « Arrête-toi toi aussi, je t'en prie, Nourrice » (« And stint thou too, I pray thee, Nurse, say I », I, 3, 60). Ce n'est pourtant qu'à la fin de sa narration que la Nourrice décide par elle-même de s'arrêter, après avoir été au bout de son rire : « Silence, j'ai fini » (« Peace, I have done », I, 3, 61). Cette tendance à trop parler explique l'inquiétude de la mère Capulet vis-à-vis de la Nourrice et la conduisait à exiger, dans un premier temps, un entretien privé avec sa fille. Le même problème se pose dans *Titus Andronicus*, qui conduit Aaron à tuer la Nourrice :

Aaron : Deux peuvent garder un secret quand le troisième est ailleurs.
Va chez l'impératrice, rapporte-lui ce que j'ai dit.

Il la tue.

« Ouïk, ouïk ! »

Ainsi crie le cochon qu'on prépare pour la broche.

Démétrius : Qu'est-ce à dire, Aaron ? Pourquoi as-tu fait cela ?

¹⁴⁰ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 40.

Aaron : Mais voyons, c'est un acte de prudence !
 Vivra-t-elle pour trahir notre faute ?
 Cette commère à la langue bien pendue ? Non, seigneurs, non.

Aaron : Two may keep counsel when the third's away.
 Go to the empress, tell her this I said.

He kills her.

“Weeke, weeke!”
 So cries a pig prepared to the spit.

Demetrius : What mean'st thou, Aaron? Wherefore didst thou this?

Aaron : O Lord, sir, 'tis a deed of policy!
 Shall she live to betray this guilt of ours?
 A long-tongu'd, babbling gossip? No, lords, no.

(IV, 2, 144-151)

À nouveau, la Nourrice est associée à une parole débordante et suspectée de pouvoir trahir le secret de sa maîtresse. Pascale Aebischer explique toutefois que, dans cette pièce, c'est la parole de toutes les femmes qui est définie comme étant excessive et dangereuse, si elle est exprimée dans la sphère publique. Ainsi, elle montre comment les femmes sont toutes réduites au silence par mutilation de la langue et/ou par leur exécution, telles que la Nourrice, la sage-femme¹⁴¹, et l'héroïne Lavinia :

Lavinia's gruesome silencing is but one example of a larger drive to control women's speech in the play, since both the nurse and the midwife are killed by Aaron in an explicit effort to prevent their talking. Both « babble » and « tattle », the verbs he associates with these women, have the implication of excessive speech leading to the revelation of things that ought not to be made public. All women in the play, then, [...] are associated with excessive speech that must be contained. And all women are violently silenced, whether by simply losing their life, or losing their tongue and life [...]¹⁴².

Si la Nourrice représente la sphère privée et connaît tous les secrets intimes de ses employeurs, son statut de femme, associé au cliché d'une parole débordante, représente un danger dans la sphère publique. Alors que les Hérauts doivent faire rayonner l'identité des personnages principaux, en proclamant leur nom et leurs actes honorables dans la sphère publique, la Nourrice, en revanche, doit contenir sa parole afin de ne pas dévoiler les régions intimes de l'identité de sa maîtresse.

¹⁴¹ Le meurtre de la sage-femme, qui n'apparaît jamais en scène, est mentionné par Aaron par la suite : « Sage-femme et nourrice dûment supprimées, / Libre alors aux dames de jaser à leur aise. » (« The midwife and the nurse well made away, / Then let the ladies tattle what they please. », IV, 2, 168-169).

¹⁴² Pascale Aebischer, « “Yet I'll speak” : Silencing the female voice in *Titus Andronicus* and *Othello* », in *Shakespeare et la Voix*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°17, 1999, p. 31.

La parole privée dans la sphère publique

Cette méfiance à l'égard de la parole des Nourrices, de la part de la mère Capulet et d'Aaron, semble injustifiée. Si la parole de la Nourrice dans *Roméo et Juliette* peut être excessive, elle reste contenue dans l'intimité du foyer des Capulet, tandis que la Nourrice dans *Titus Andronicus* présente toutes les caractéristiques d'une servante loyale en cachant l'enfant et en suivant les instructions de sa maîtresse — « il le faut : la mère le veut ainsi » (« it must: the mother wills it so », IV, 2, 82). En revanche, il existe un cas de serviteur qui trahit son maître dans l'œuvre de Shakespeare et qui présente ce même danger d'irruption de la sphère privée dans la sphère publique : il s'agit de l'Intendant du duc de Buckingham dans *Henry VIII*. Le Cardinal Wolsey complotte contre le duc de Buckingham afin de le faire tomber et utilise ses serviteurs pour obtenir des témoignages compromettants. Comme dans le cas de *Coriolan*, un personnage nommé commandite la situation dramatique, tandis que des personnages anonymes la mettent en œuvre : l'Intendant révèle les secrets de son maître, le Secrétaire du Cardinal les consigne, et le Sergent arrête Buckingham « pour haute trahison, au nom / Du roi » (« of high treason, in the name / Of our most sovereign king », I, 1, 201-202). D'abord, le Cardinal demande à son Secrétaire s'il dispose de la déposition de l'Intendant et si ce dernier serait prêt à renouveler son témoignage « en personne » (« in person », I, 1, 117). Le Secrétaire (« Secretary »), si l'on en croit l'étymologie de ce terme, est un « dépositaire de secrets »¹⁴³. Toutefois, dans ce contexte dramatique, il est en charge d'exposer les secrets dans la sphère publique. Au demeurant, le Cardinal lui demande également de faire courir des rumeurs sur sa propre personne afin de gagner l'opinion du peuple :

À vous, un mot.
Qu'on écrive une lettre à chaque comté
Qui transmette la grâce et le pardon du roi. Le peuple mécontent
Me juge durement. Répandez le bruit
Que cette révocation et ce pardon viennent
De notre intercession. Je vous donnerai bientôt
D'autres consignes à ce propos.

A word with you.
Let there be letters writ to every shire,
Of the king's grace and pardon. The griev'd commons
Hardly conceive of me. Let it be nois'd
That though our intercession this revokement
And pardon comes. I shall anon advise you
Further in the proceeding.

(I, 2, 102-108)

¹⁴³ Article « Crible », in *Dictionnaire d'étymologie du français*, Paris, Le Robert, 2015.

Cette consigne de la part du Cardinal montre la tension entre la parole privée et la parole publique, le chuchotement de la rumeur et la proclamation officielle. Cet ordre est donné au Secrétaire alors que l'Intendant s'apprête à entrer en scène pour répéter son témoignage devant le Roi et la Reine, ce qui a tendance à montrer le manque de fiabilité des on-dit, qui peuvent déformer la vérité, voire être fabriqués de toute pièce. Dès l'entrée en scène de l'Intendant, le témoignage est placé sous le signe d'une trahison de l'intimité de Buckingham, car le roi le présente comme étant l'homme de confiance du duc : « Cet homme était son confident » (« This was his gentleman in trust », I, 2, 125). Comme l'explique Henri Suhamy, Buckingham est « condamné à mort simplement pour avoir prononcé chez lui, dans l'intimité, des paroles considérées comme séditieuses, et trahi par un domestique »¹⁴⁴. La parole de l'Intendant présente alors la caractéristique d'être débordante : d'abord parce qu'il s'agit de propos prononcés dans l'intimité et qui se répandent ici dans la sphère publique, puis en raison de la quantité de détails donnés¹⁴⁵. Au demeurant, le témoignage n'en finit plus de se prolonger, au point que l'Intendant fait signe qu'il a encore d'autres révélations à fournir alors même que l'interrogatoire semblait terminer, comme le suggère la réplique du Roi : « Tu as d'autres paroles qui veulent sortir ; que dis-tu ? » (« There's something more would out of thee; what say'st? », I, 2, 202). Cette formulation semble donner une matérialité à la parole de l'Intendant et représente le chemin parcouru par les propos de Buckingham, de quelque chose d'interne qui sort pour devenir externe. Par ailleurs, alors que la déposition débute sur le mode du discours indirect, l'Intendant poursuit en citant fréquemment le duc sur le mode du discours direct, comme pour renforcer la crédibilité de son témoignage : « Il répondit : “Bah ! / Cela ne peut me nuire” » (« He answer'd, “Tush, / It can do me no damage” », I, 2, 182-183). Cependant, la fiabilité de la parole de l'Intendant est remise en cause à plusieurs reprises. D'abord par le duc de Buckingham lui-même, qui le soupçonne d'avoir été payé par le Cardinal Wolsey : « Mon intendant est faux ; le trop grand cardinal / Lui a montré de l'or » (« My surveyor is false ; the o'er-great cardinal / Hath show'd him gold », I, 1, 222-223). Puis, par la Reine qui reconnaît l'homme et l'identifie comme étant un ancien employé du duc de Buckingham :

Si je vous reconnais bien,
 Vous étiez l'intendant du duc, et avez perdu votre poste
 Sur plainte des tenanciers ; prenez bien garde
 D'accuser dans votre aigreur une noble personne
 Au risque de perdre votre âme encore plus noble ; je dis, prenez garde ;

¹⁴⁴ Henri Suhamy, « *La Célèbre Histoire de la vie du roi Henry VIII*, Notice », in William Shakespeare, *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, p. 1661.

¹⁴⁵ L'Intendant prononce 447 mots qui représentent 2% de la parole sur l'ensemble de la pièce, ce qui n'est pas négligeable pour une unique apparition.

Oui, sincèrement je vous en conjure.

If I know you well,
You were the duke's surveyor, and lost your office
On the complaint o'th'tenants; take good heed
You charge not in your spleen a noble person
And spoil your nobler soul; I say, take heed;
Yes, heartily beseech you.

(I, 2, 171-176)

La Reine soupçonne ici l'Intendant de se venger de son ancien maître en raison de son renvoi, montrant ainsi que son témoignage présente un conflit d'intérêts. L'Intendant réfute cette accusation et revendique la véracité de sa parole : « Sur mon âme, je ne dirai que la vérité » (« On my soul, I'll speak but truth », I, 2, 177). Cependant, le fait que l'Intendant puisse avoir un intérêt personnel dans cette affaire lui donne un caractère inhabituel pour un personnage anonyme. Henri Suhamy précise que cet épisode historique s'est réellement produit et nous donne le nom de l'homme : « Il s'appelait Charles Knyvet et dénonça son ancien maître en des termes proches de ce qu'on entend dans la pièce »¹⁴⁶. Pourtant, Shakespeare et son collaborateur John Fletcher choisissent de ne pas lui donner de nom dans la pièce. Linda Anderson explique son anonymat par le fait qu'il est instrumentalisé par le Cardinal :

One of the few disloyal servants who apparently survives betraying an employer is the Duke of Buckingham's Surveyor in *Henry VIII*. His namelessness befits his role as a tool of Cardinal Wolsey, who uses him (and, subsequently, several of the Duke's other servants) to bring about Buckingham's fall¹⁴⁷.

Malgré son instrumentalisation et le fait que nous ne voyions jamais s'il est récompensé pour son témoignage ou non, l'Intendant ne dispose toutefois pas du même statut que le Secrétaire ou le Sergent, qui obéissent aux ordres de leur supérieur sans trahison, ni conflit d'intérêts. Ce type de personnage qui présente une ambiguïté par rapport à ses relations sociales, ainsi que des caractéristiques individuelles, est le plus souvent nommé dans l'œuvre de Shakespeare. Mais Linda Anderson montre que son rapport à Buckingham est similaire au rôle de serviteurs qui demeurent loyaux envers leur maître. Elle explique en effet que la fonction de l'Intendant est de provoquer un impact sur son maître, qui, bien que cela le conduise à sa fin, permet toutefois de donner une profondeur psychologique au personnage de Buckingham :

The Surveyor's symbolic function is emphasized when Buckingham, in his last speech before being led to the block, compares his fall with that of his father, concluding that "both

¹⁴⁶ Henri Suhamy, « La Célèbre Histoire de la vie du roi Henry VIII, Notes », in William Shakespeare, *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, Acte I, note n°17, p. 1676.

¹⁴⁷ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 139.

/ Fell by our servants, by those men we loved most—/ A most unnatural and faithless service!” (121-23). Buckingham, however, does not merely hear an echo of family history, but sees a universal lesson:

Heaven has an end in all. Yet, you that hear me,
This from a dying man receive as certain:
Where you are liberal of your loves and counsels
Be sure you be not loose; for those you make friends
And give your hearts to, when they once perceive
The least rub in your fortunes, fall away
Like water from ye, never found again
But where they mean to sink ye.

(124-31)

The Surveyor (and Buckingham’s other servants) disappear from the play with no one even commenting on whether they were rewarded for testifying against their master or executed for conspiring with him. These servants’ only importance is in their effect on their master’s fate: they enact the early modern anxiety, as expressed by Buckingham, that trusted servants will turn against their employers; otherwise, they barely exist as characters¹⁴⁸.

Le miroir que l’Intendant tend au monde afin de refléter l’image de son maître est déformant, car, que sa parole soit vraie ou non, il sort les propos de leur contexte privé pour les exposer dans l’espace public, où ils prennent une proportion démesurée. Les frontières entre la personne privée et la personne publique sont brouillées par le biais de la parole de l’Intendant : en construisant un *ethos* hybride de son maître, à la fois privé et public, il lui confère un caractère monstrueux. Ce faisant, Buckingham tire une leçon universelle de son histoire personnelle, comme le souligne Linda Anderson, une leçon qui est entendue par les Gentilshommes anonymes qui racontent son procès et qui le regardent passer sous escorte, « *au sortir de sa comparution* » (« *from his arraignment* », II, 1, 53), puis montant à l’échafaud. À la fin de la scène, les Gentilshommes créent une transition vers le deuxième axe de construction, le divorce entre Henry VIII et la reine Catherine. D’abord, le Second Gentilhomme annonce « Un autre malheur qui, s’il s’abat, / Sera pire encore » (« *an ensuing evil, if it fall, / Greater than this* », II, 1, 141-142). Toutefois, il montre une certaine prudence en ne précisant pas tout de suite ses propos, ce qui entraîne son interlocuteur à penser qu’il se méfie de lui :

Le Premier Gentilhomme : Qu’est-ce que cela peut être ? Vous ne doutez pas de ma
loyauté, monsieur ?
Le Second Gentilhomme : Ce secret est si lourd qu’il en exigera
Pour le conserver une solide.
Le Premier Gentilhomme : Faites-m’en part.
Je ne parle pas beaucoup.
Le Second Gentilhomme : J’en suis sûr.
Attendez, monsieur : ces derniers jours n’avez-vous pas eu
vent
D’une rumeur de séparation

¹⁴⁸ *Ibid.*

Entre le roi et Catherine ?

First Gentleman : What may it be? You do not doubt my faith, sir?
Second Gentleman : This secret is so weighty, 'twill require
A strong faith to conceal it.
First Gentleman : Let me have it;
I do not talk much.
Second Gentleman : I am confident;
You shall, sir: did you not of late days hear
A buzzing of a separation
Between the king and Katherine?

(II, 1, 143-149)

L'évocation d'une possible déloyauté, bien que rapidement évacuée, rappelle le sort de Buckingham qui vient tout juste de monter à l'échafaud pour avoir fait confiance à un homme qui l'a ensuite trahi, et permet simultanément de faire la transition avec d'autres secrets qui circulent dans l'espace public, au sujet de la séparation entre le Roi et la Reine. Notons la touche d'ironie dans la construction de l'*ethos* du Premier Gentilhomme, qui dit être un homme peu loquace, alors qu'on le voit colporter des rumeurs. Quoi qu'il en soit, les Gentilshommes demeurent méfiants dans leur discours. Alors qu'ils sont en train d'évoquer ces rumeurs dans l'espace public, le Premier Gentilhomme propose au Second de poursuivre leur conversation dans un espace privé : « Nous sommes trop à découvert pour en discuter ; / Poursuivons en privé » (« We are too open here to argue this; / Let's think in private more », II, 1, 168-169). Les Gentilshommes rappellent ainsi le danger d'exprimer des pensées d'ordre privé dans la sphère publique.

Si les personnages anonymes subordonnés sont des signes visuels permettant d'identifier le statut social de leur maître, ils peuvent également représenter visuellement l'espace dans lequel les personnages nommés se situent. Cette fonction spatiale vient alors s'ajouter à la fonction éthique que nous avons étudiée précédemment. Le rôle des personnages anonymes est alors essentiel afin de donner un cadre dans lequel l'identité des personnages principaux peut être pleinement développée et mise en valeur, que ce cadre soit social, spatial ou même temporel.

CHAPITRE 6. L'IDENTITÉ DU MÉDIATEUR

6.1. Le rôle du médiateur : organiser l'espace interpersonnages

Si les personnages anonymes se présentent souvent comme des surfaces planes qui réfléchissent les identités des personnages nommés, ils donnent également, et paradoxalement, du relief à l'espace scénique, soit en l'investissant, comme les Plébéiens dans *Coriolan*, soit en le coordonnant, tels que l'Édile dans la même pièce, ou les Geôliers dans *I Henry VI*. Lorsque le personnage anonyme coordonne l'espace interpersonnages, il se place au milieu du système dramatique pour organiser ses différents éléments, afin de créer un ensemble cohérent. C'est cette dernière fonction, la fonction médiatrice, que nous allons plus particulièrement analyser à présent et qui est l'essence même de l'identité d'une grande majorité de personnages anonymes. Le terme médiateur est étymologiquement rattaché à la racine « *mi*, famille d'un thème indo-européen *medhyo-* "qui est au milieu". En grec *mesos* "id." et en latin *medius* "qui se trouve au milieu", "intermédiaire", "moyen" »¹⁴⁹. En effet, les personnages anonymes se situent souvent au milieu, tels des intermédiaires entre deux personnages (ou groupes de personnages), deux espaces, deux temporalités, deux discours, deux intrigues. Par conséquent, le médiateur peut agir à tous les niveaux de la dramaturgie — personnage, espace, temps, parole, action — et nous verrons que son identité se définit à travers son rôle de coordination, qui permet de relier ces différents axes dramaturgiques, ainsi que de combler les vides de l'espace interpersonnages. L'identité du médiateur ne se construit alors plus seulement dans un rapport duel à l'altérité, mais dans une relation triangulaire avec deux autres entités.

Médiation spatiale

Les personnages anonymes effectuent souvent des annonces sur la scène de théâtre, qui peuvent mettre en valeur l'identité d'un personnage en particulier. Toutefois, l'annonce permet le plus souvent de relier à la fois les personnages entre eux et les différents espaces. Par exemple, le Messager, dans *Henry V*, annonce l'entrée en scène des Ambassadeurs du roi Henry, envoyés auprès du roi de France :

- Le Messager : Des ambassadeurs de Harry, roi d'Angleterre,
Prient Votre Majesté de leur donner audience.
Le Roi de France : Nous allons les recevoir immédiatement. Introduisez-les.

¹⁴⁹ Article « *Mi* », in *Dictionnaire d'étymologie du français*, Paris, Le Robert, 2015.

Messenger : Ambassadors from Harry King of England,
 Do crave admittance to your majesty.
 French King : We'll give them present audience. Go, and bring them.

(II, 4, 65-67)

Le Messenger dispose alors d'une parole extrêmement protocolaire, avec une utilisation exclusive de la référence *ad extra*, afin d'annoncer la présence d'un deuxième parti hors scène. La réponse du Roi de France montre la situation intermédiaire du Messenger, qui doit effectuer deux actions, « go » et « bring », qui le place entre deux espaces — la scène et le hors-scène — et entre deux groupes de personnages — les Anglais et les Français. Le Serviteur, dans *Timon d'Athènes*, effectue des allers et retours similaires, entre Flaminius et son maître Lucullus, afin d'annoncer la présence du premier au second : « Je vous ai annoncé à mon maître. Il descend vous voir. » (« I have told my lord of you. He is coming down to you. », III, 1, 1). Toutefois, le Serviteur est également en charge de déplacer des objets entre la scène et le hors-scène, cumulant ainsi la gestion des entrées et des sorties de scène et celle des accessoires : « Verse-moi du vin » (« Fill me some wine », 7), demande Lucullus. Le Serviteur sort à nouveau de scène et « revient avec le vin » (« with wine », 26), avant d'être chassé par son maître : « Allez-vous-en, vous ! » (« Get you gone, sirrah », 34). Par ces allées et venues, le Serviteur crée du mouvement sur la scène et donne une présence virtuelle au hors-scène. Ainsi son identité, si elle est dans une relation d'interdépendance avec le maître, qui ordonne tous ses faits et gestes, se construit également dans son rapport à l'espace du foyer, qui s'étend au-delà des frontières de la scène. En effet, nous avons identifié que le terme de « Serviteur » invitait à considérer le personnage prioritairement dans une relation duelle avec un maître, contrairement au terme de « Messenger », qui place le personnage au milieu d'une relation triangulaire. Toutefois, le Serviteur peut également être utilisé en tant qu'intermédiaire, qui remplit les espaces vides de la scène par ses allées et venues, et qui fait entrer en conjonction les personnages entre eux ou les personnages avec des objets¹⁵⁰. Ce rôle de médiateur spatial peut également être attribué aux Portiers, tels que celui du comte de Northumberland dans *2 Henry IV*, le terme « Portier » situant explicitement le personnage entre deux espaces, à la frontière entre l'extérieur et l'intérieur. Ainsi, lorsque Lord Bardolph se présente à la porte, le Portier lui demande d'abord de décliner son identité, avant de lui indiquer le chemin pour retrouver le comte :

Sa Seigneurie se promène dans le jardin.
 Si Votre Honneur veut bien frapper à la porte,

¹⁵⁰ Le rôle du Serviteur dans *Le Conte d'hiver* (IV, 4), au cours de la fête pastorale, est également essentiel pour organiser l'espace qui représente une multiplicité d'actions (avec d'un côté l'histoire de Perdita et de Florizel et de l'autre les histoires du *Clown*). Au milieu de tout cela, le Serviteur installe l'ambiance festive, l'atmosphère générale de la pastorale, en faisant entrer les chanteurs et les danseurs.

Le comte vous répondra lui-même.

His Lordship is walk'd forth into the orchard.
Please it your honour knock but at the gate,
And he himself will answer.

(I, 1, 4-6)

Le Portier permet ici de situer le lieu de l'action dans un espace intermédiaire, particulièrement propice à la circulation des rumeurs, thématique importante dans cette pièce, ainsi que le personnage allégorique de Rumeur vient de l'annoncer dans le prologue. Par ailleurs, le médiateur peut également servir d'intermédiaire entre un personnage et un lieu inconnu de ce dernier. Un Seigneur, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, indique à Claudio « le monument de Leonato » (« the monument of Leonato », V, 3, 1). Puis, nous avons par exemple analysé le rôle du Capitaine, dans *La Nuit des rois*, qui permet de guider Viola dans le lieu où elle a échoué, l'Illyrie. C'est également le rôle que tient l'Aubergiste auprès de Julia, dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, alors qu'elle a suivi Protée jusqu'à Milan, déguisée « en page » (« disguised as a page », IV, 2, 25). L'Aubergiste conduit Julia auprès de Protée : « je vais vous mener là où vous entendrez de la musique, et vous verrez le gentilhomme que vous avez demandé à voir. » (« I'll bring you where you shall hear music and see the gentleman that you asked for. », 29-31). L'Aubergiste opère alors une double médiation, entre Julia et le cadre spatial, et entre les deux personnages, Julia et Protée¹⁵¹.

Médiation temporelle

Le rôle de médiation peut également s'inscrire dans un rapport à la temporalité, créant une rupture ou une continuité entre deux événements. Le médiateur peut alors précipiter l'action ou au contraire créer un laps de temps, un pont temporel entre deux scènes. Par exemple, deux Messagers se succèdent auprès de Hotspur, dans *I Henry IV*, afin d'accélérer les événements. Le premier apporte une lettre qui ne sera finalement pas lue : « Je ne peux la lire maintenant. / Oh ! messieurs, la durée de la vie est courte ! » (« I cannot read them now. / O gentlemen, the time of life is short! », V, 2, 80-81), s'exclame Hotspur. Après un long discours, qui exprime

¹⁵¹ Notons que la médiation peut également être un échec. Le Serviteur (III, 5, 42-44) dans *Cymbeline* explique au roi, qu'après avoir frappé à la porte d'Imogène, il n'a obtenu aucune réponse. De même, le Messager dans *Richard III* annonce au héros éponyme que Lord Stanley refuse d'amener ses troupes en renfort (V, 3, 344). Toutefois, sa médiation temporelle au niveau dramatique est une réussite, car il permet de précipiter l'action après des longs discours de la part des protagonistes. Dans *La Nuit des rois*, en revanche, le Serviteur parvient à faire revenir Césario auprès d'Olivia, mais il souligne la difficulté de la tâche : « j'ai eu grand-peine à le ramener » (« I could hardly entreat him back », III, 4, 53).

notamment une inquiétude au sujet du temps qui passe, un autre Messenger interrompt sa verve pour lui annoncer l'arrivée imminente des troupes du roi :

Le Messenger : Mon seigneur, préparez-vous, le roi approche rapidement.
Hotspur : Je le remercie de couper court à mon récit
Car je ne fais pas profession d'éloquence [...]

Messenger : My lord, prepare, the king comes on apace.
Hotspur : I thank him, that he cuts me from my tale,
For I profess not talking [...]

(V, 2, 89-91)

Les deux Messagers engendrent alors une réflexion sur l'écoulement du temps chez le personnage de Hotspur, le premier en lui rappelant une première fois qu'il n'a plus de temps avant les combats, et le second en lui annonçant de façon encore plus imminente qu'il est temps de sortir des discours pour passer à l'action. Le premier Messenger semble d'abord inutile dramatiquement, étant donné que le contenu de la lettre n'est pas révélé, mais il opère une première médiation entre le personnage et son rapport à la temporalité. Les deux Messagers s'inscrivent ainsi dans une médiation temporelle, qui vise à enclencher le dénouement de la pièce, en fonctionnant par accumulation. Deux Messagers également se succèdent pour annoncer l'attaque de Jack Cade et de ses rebelles dans *2 Henry VI* :

Le Roi : Allons, qu'est-ce ? Quelles nouvelles ? Pourquoi cours-tu si vite ?
Le Messenger : Les rebelles sont à Southwark ! Fuyez, Sire !

King : How now? What news? Why com'st thou in such haste?
Messenger : The rebels are in Southwark. Fly, my lord!

(IV, 4, 25-26)

Par cette intervention, le Messenger lance un mouvement dramatique, puis explique plus en détails l'identité du chef, Jack Cade, et de son groupe de rebelles. Alors que Henry VI, la Reine, Buckingham et Lord Say discutent de la marche à suivre pour affronter ces rebelles, le Second Messenger entre en scène pour annoncer une progression de l'action : « Jack Cade tient le pont de Londres » (« Jack Cade hath gotten London Bridge », IV, 4, 48). Les Messagers créent donc une rupture temporelle qui précipite l'action par un double mouvement, corporel et verbal. D'abord, le mouvement des corps transparait dans la parole des personnages : le Roi emploie des mots qui montrent une urgence (« Pourquoi cours-tu si vite ? »), puis le Messenger presse le Roi de se mettre en mouvement à son tour (« Fuyez, Sire ! »). Ensuite, le Second Messenger, qui n'attend pas cette fois-ci d'être adressé par le Roi pour parler, confirme le mouvement rapide des rebelles, qui ont maintenant atteint le pont de Londres. Les Messagers représentent alors à travers le mouvement précipité de leurs corps, la progression fulgurante des rebelles, qui va encore évoluer dans la scène suivante, lorsqu'un Bourgeois annonce qu'ils détiennent à présent

le pont de Londres (IV, 5, 2-5). L'identité de certains médiateurs ne semble se définir qu'à travers leur rapport à la temporalité, tel que le Page dans *Troilus et Cressida*, qui presse Pandare de rejoindre son maître : « Monsieur, mon maître veut vous parler sur-le-champ » (« Sir, my lord would instantly speak with you », I, 2, 256). Ce terme, « instantly », indique un état d'urgence qui permet de mettre fin à la conversation de Pandare et Cressida et de faire avancer l'intrigue. Ainsi, sur les seize mots prononcés par le Page, « instantly » est celui qui détermine le plus son rôle dramatique et qui lui confère son identité de médiateur temporel, et paradoxalement médiateur de l'immédiateté, qui ne doit pas avoir de milieu. À l'inverse, certains personnages anonymes doivent suspendre le cours de l'action, afin de créer un laps de temps, un milieu, comme l'explique Molly Mahood, à travers plusieurs exemples :

If Richard of Gloucester and Buckingham were to be reunited at Baynard's Castle in the scene following their parting at the Tower (*Richard the Third* 4.1.3), it would cost the audience a distracting effort of mind to persuade itself that these arch-schemers had packed the interim with knavish tricks. An understanding of the way an audience's imagination works, rather than any concern with the classical unities, makes Shakespeare provide intervening action: whence [...] the Scrivener's exposure of the way in which Hastings has been framed. [...]

In *Othello*, the Herald's proclamation, perhaps spoken directly to the audience, [...] suffices to make us accept that the ensuing scene takes place around ten and that a good deal of wine has been drunk in the intervening hours. After the brawl, we are carried forward to the next morning by the simple device of having musicians play an aubade until dissuaded from doing so by the Clown¹⁵².

Molly Mahood montre bien l'utilité dramatique de ces personnages anonymes — le Greffier dans *Richard III*, d'une part, et le Gentilhomme (désigné comme « Héraut » dans l'*in-folio*), les Musiciens et le *Clown* dans *Othello*, d'autre part —, afin de faciliter l'enchaînement des événements. Le personnage anonyme se trouve alors à nouveau « au milieu », dans un temps intermédiaire, entre deux événements. Le médiateur temporel peut également interrompre une action afin de reporter son dénouement à plus tard, tel que le Messager dans *Beaucoup de bruit pour rien*, qui annonce à Leonato qu'il est attendu pour le mariage de sa fille, alors qu'il est en pleine conversation avec Dogberry et Verges. Le langage confus de ces deux personnages comiques rend la compréhension de leur discours difficile pour Leonato, qui ne se doute pas qu'ils tentent de lui révéler le complot contre sa propre fille. Sachant qu'il est attendu, Leonato essaie à plusieurs reprises de mettre fin à cette conversation en leur sommant de se charger eux-mêmes des interrogatoires. L'arrivée du Messager lui permet ainsi de couper court définitivement à leur entretien : « Mon seigneur, on vous attend pour que vous donniez votre fille à son mari » (« My lord, they stay for you, to give your daughter to her husband », III, 5,

¹⁵² Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 27.

47-48). Le Messager empêche définitivement Dogberry et Verges de transmettre à Leonato leurs informations sur le complot, afin que l'action dramatique puisse être prolongée, c'est-à-dire avoir un milieu avant une fin, tel que le suggérait Aristote¹⁵³.

Les rôles de Messagers sont particulièrement sollicités afin de coordonner l'action dramatique. Gary J. Scrimgeour explique alors que Shakespeare les utilise souvent afin de créer un équilibre entre la nécessité de tenir les spectateurs au courant des évolutions de la pièce, afin qu'ils n'aient pas de difficulté de compréhension, et le rythme dynamique de l'action, qui ne doit pas être ralenti par ces informations d'ordre purement logique :

In the theater, the panoramic play requires that the dramatist continually balance speed of movement and compression of events against the necessity of keeping his audience precisely informed and at ease in the midst of swiftly changing material. Amongst the many methods Shakespeare uses to create this balance, the messenger often plays an important part. The most obvious device to control time in the panoramic play, for example, is to compress the events of years or months into a passage of a few lines, a technique of which the opening of *1 Henry VI* is an example¹⁵⁴.

En effet, trois Messagers se succèdent à l'ouverture de *1 Henry VI* pour annoncer les pertes des terres françaises aux nobles anglais, alors que le cercueil d'Henry V n'est pas encore enterré. Cette concentration d'événements, qui se déroulent historiquement sur plusieurs années, est une technique souvent employée par Shakespeare. Si les nouvelles peuvent toutes aller dans le même sens, comme c'est le cas pour l'ouverture de *1 Henry VI*, elles peuvent également se contredire ou créer des retournements de situation, comme dans *Coriolan* : un Messager annonce d'abord à Sicinius que « Les plébéiens ont mis la main sur [son] collègue tribun » (« The plebeians have got your fellow tribune », V, 4, 34) et qu'« Ils le feront mourir centimètre par centimètre » (« They'll give him death by inches », 37), si la paix n'est pas rétablie ; puis, un Second Messager intervient un demi vers plus tard, pour annoncer que les dames romaines ont justement obtenu la paix réclamée (38-41). De même, dans *Richard III*, quatre Messagers se pressent autour du héros éponyme pour lui annoncer des nouvelles variées, d'abord mauvaises, puis bonnes (IV, 4, 497-526), avant qu'on ne le retrouve sur le champ de bataille dans le dernier acte. Les Messagers produisent alors un « effet panoramique »¹⁵⁵ sur la scène

¹⁵³ Le médiateur temporel peut également intervenir lorsqu'un personnage a pour personnalité d'être très bavard, comme Paroles. Alors que la conversation avec Hélène n'en finit plus, Bertrand envoie son Page pour retourner le chercher (I, 1, 179). Toutefois, bien qu'il dise adieu à Hélène, il continue encore à parler avec elle un moment, tant ce personnage déborde de paroles (comme son nom l'indique). Ainsi, le Page — en une seule réplique et sept mots prononcés — accomplit la double fonction de faire avancer l'action et de mettre en valeur la personnalité d'un personnage nommé. Il est présentateur et médiateur à la fois.

¹⁵⁴ Gary J. Scrimgeour, « The Messenger as a Dramatic Device in Shakespeare », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 19.1, Winter 1968, p. 46.

¹⁵⁵ *Ibid.*, « a panoramic effect », p. 47.

de théâtre, pour reprendre les termes de Gary J. Scrimgeour. Le spectateur est invité à contempler, à l'aide de son imagination, plusieurs cadres spatio-temporels réunis en un même instant et un même espace sur la scène de théâtre. L'identité des Messagers semble alors se confondre avec la notion d'action dramatique, leurs corps et leurs voix incarnant un événement qui se déroule dans un autre espace-temps, tout en étant physiquement présents dans l'espace scénique. En polarisant toutes les ramifications de l'action, les Messagers font la jonction à la fois entre les personnages principaux et les événements dramatiques, et entre les causes et les conséquences de l'action, comme l'explique Gary J. Scrimgeour :

[...] of much more note is the concept of action as stemming from character, of events as the consequences of moral and emotional qualities. The messengers (most of them neutral in personality) serve as the medium through which characters and events are brought dramatically into conjunction. By using messengers, Shakespeare avoids having to stage all the events, and can save time by simply reporting them. But since a simple report contains little of the dramatic, the news which the messenger bears always stimulates a new event which is of dramatic interest¹⁵⁶.

En effet, en concentrant des événements disparates dans l'espace-temps du théâtre, Shakespeare anticipe toujours la suite de l'action, en faisant déjà émerger les conséquences qui découleront des nouvelles des Messagers. L'annonce, si elle peut relater un fait du passé, se projette toujours d'emblée dans un futur anticipé, qui crée une attente chez les spectateurs. Ainsi, le Messenger est un médiateur polyvalent, qui multiplie les connexions au sein de l'espace interpersonnages, et qui relie les différents pôles de la temporalité (passé, présent et futur) par sa fonction. L'identité du médiateur, qui se situe toujours dans un entre-deux, se construit alors à partir d'un paradoxe spatio-temporel, évoquant l'absence par sa présence, montrant l'invisible par sa propre visibilité, rappelant le passé et anticipant le futur dans le présent du théâtre.

La fonction pathétique du médiateur

Ces médiateurs anonymes sont pour la majorité d'entre eux extrêmement désindividualisés, leur identité se construisant exclusivement à travers leur rôle d'intermédiaire. Ils n'utilisent que rarement la *sui-référence*, leurs discours sont très concis, et n'interviennent le plus souvent qu'une seule fois au cours de la pièce. Gary J. Scrimgeour explique alors que les rôles de messagers sont volontairement construits sans personnalité, afin de ne pas détourner l'attention du spectateur de l'action principale : « The very formality and colorlessness of the messengers helps bring this about. No audience will take an interest in a messenger but only in

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 48.

his news, so that the tempo and the tone of the play change as the audience is forced to shift attention both mentally and emotionally »¹⁵⁷. Toutefois leur fonction de médiation peut avoir un impact qui dépasse son aspect pratique, ou structurel, comme le suggère Gary J. Scrimgeour en analysant le détour émotionnel que le Messenger peut faire prendre au spectacle. Par exemple, les Messagers de Hotspur déclenchent chez ce dernier des émotions qui préparent à la fin du spectacle : l'immédiateté dramatique concorde avec une urgence pathétique. De même, l'Aubergiste dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone* — personnage toutefois davantage individualisé, étant unique dans sa désignation au sein de la pièce et dialoguant plus longuement avec le personnage nommé — exerce également une fonction pathétique : en conduisant Julia auprès de Protée et en l'informant de son amour pour Sylvia, il déclenche des émotions de désespoir chez Julia, sans en avoir conscience. La personnalité de l'Aubergiste — qui correspond aux caractéristiques généralement associées à son métier, accueillant et serviable — crée un contraste par rapport à l'état d'esprit de Julia. L'Aubergiste se constitue alors en contrepoint pathétique, cherchant à réinjecter de la gaieté dans le cœur de Julia : « Allons, nous allons vous donner de la gaieté » (« Come, we'll have you merry », IV, 2, 29). Comme à son habitude, Shakespeare multiplie ainsi l'utilité dramatique des personnages anonymes : si le rôle du médiateur s'inscrit prioritairement dans une fonction logique, visant à transmettre des informations, il peut également exercer une fonction éthique et pathétique, en déclenchant chez le personnage nommé des réactions qui révèlent sa personnalité et ses sentiments.

Par ailleurs, certains médiateurs, bien qu'ils semblent au premier abord exercer une fonction logique, ont en réalité une fonction prioritairement pathétique, notamment ceux qui rapportent en fin de spectacle la punition des méchants. En effet, Gary Scrimgeour observe que les messagers parachèvent parfois la fin des pièces par cette ultime nouvelle de la défaite du mal : « news from offstage completes the defeat of evil by good »¹⁵⁸. Par exemple, le rôle du Messenger, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, qui vient annoncer l'arrestation de Don John, peut d'abord être compris comme étant un médiateur structurel, qui vient apporter la dernière pierre à l'édifice de l'intrigue, le *villain* étant puni (V, 4, 122-123). Toutefois, l'effet qu'il produit sur les spectateurs dépasse son aspect pratique, étant donné qu'il vient apporter un sentiment de finalité qui permet de faire la médiation entre la fiction et le retour à la réalité. Il en va de même pour le Messenger, dans *Le Roi Lear*, qui annonce la mort d'Edmond à la toute fin de la pièce. « Bagatelle » (« That's but a trifle here », V, 3, 270), lui répond Albany, comme si l'information

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

était négligeable. On peut voir dans cette réponse une touche d'ironie de la part de Shakespeare, qui sait que, pour le spectateur, cette information est nécessaire à son sentiment de finalité, et qui lui permet par la même occasion de souligner la vanité de l'existence, sentiment tragique qui termine la conduite émotionnelle de sa pièce. Ainsi, ce type de Messagers accompagne les spectateurs vers la sortie du théâtre, notamment en leur apportant la nouvelle que les méchants ont été vaincus et, par conséquent, que l'ordre est rétabli. La fonction logique du Messenger peut également se transformer en fonction pathétique lorsque le message est devenu inutile. Par exemple, dans *Le Roi Jean*, un Messenger vient annoncer une bonne nouvelle au héros éponyme, mais ce dernier étant malade, il ne peut réceptionner la nouvelle de façon conforme à son contenu :

Le Messenger : Ayez bon espoir, car les importants renforts
 Attendus ici par le dauphin
 Ont fait naufrage il y a trois nuits sur les hauts-fonds de Goodwin.
 La nouvelle vient d'en être apportée à Richard à l'instant même :
 Les Français se battent sans ardeur, et font retraite.

Le Roi Jean : Hélas ! Cette fièvre tyrannique me brûle,
 Et ne me permet pas d'accueillir avec joie cette bonne nouvelle.
 En route pour Swinstead : portez-moi vite sur ma litière ;
 La faiblesse m'envahit, et je me sens défaillir.

Messenger : Be of good comfort; for the great supply
 That was expected by the Dauphin here,
 Are wreck'd three nights ago on Goodwin Sands.
 This news was brought to Richard but even now:
 The French fight coldly, and retire themselves.

King John : Ay me! This tyrant fever burns me up,
 And will not let me welcome this good news.
 Set on toward Swinstead: to my litter straight;
 Weakness possesseth me, and I am faint.

(V, 3, 9-17)

Malgré l'espoir que le Messenger insuffle par sa nouvelle, en dévoilant les faiblesses de l'ennemi français, le Roi Jean ne peut plus recevoir l'information de façon positive. La maladie vient assombrir l'impact bénéfique que la nouvelle devait avoir sur le récepteur et lui donne un caractère inévitablement vain. Cette forme d'ironie tragique, que le message peut provoquer par sa vanité, est également présente dans *Macbeth*, lorsqu'un Messenger vient avertir Lady Macduff du danger qui la guette :

Dieu vous bénisse, belle dame. Je ne suis pas connu de vous,
 Bien que je sache parfaitement votre rang.
 Je crains qu'un danger imminent ne s'approche de vous.
 Si vous voulez prendre l'avis d'un homme simple,
 Qu'on ne vous trouve pas ici. Partez avec vos petits !
 Je me sens trop brutal de vous effrayer ainsi ;
 Bien pire serait pour vous l'atroce cruauté

Qui menace de trop près votre personne. Le Ciel vous protège.
Je n'ose rester plus longtemps.

Bless you, fair dame. I am not to you known,
Though in your state of honour I am perfect;
I doubt some danger does approach you nearly.
If you will take a homely man's advice,
Be not found here. Hence with your little ones!
To fright you thus methinks I am too savage,
To do worse to you were fell cruelty,
Which is too nigh your person. Heaven preserve you.
I dare abide no longer.

(IV, 2, 62-70)

Malgré cet avertissement, Lady Macduff tarde à s'enfuir, ne sachant ni d'où le danger provient, ni vers où se diriger. Ainsi, lorsque les Meurtriers entrent en scène pour la tuer, elle et ses enfants, le spectateur est plongé dans un sentiment de fatalité, caractéristique de la forme tragique. L'anticipation du meurtre et le caractère stérile de l'annonce redouble alors sa cruauté et le sentiment tragique. Le Messenger, au lieu d'avoir déplacé l'action d'un point à un autre — fonction fréquente du Messenger, selon Gary J. Scrimgeour¹⁵⁹ — l'a entérinée au contraire dans un présent inévitable.

Les interprètes

Certains médiateurs anonymes se trouvent être des intermédiaires entre deux langages, coordonnant ainsi la parole entre deux personnages. En effet, dans *Henry V*, le Jeune Garçon — anciennement Page de Falstaff dans *2 Henry IV* — est chargé par Pistolet de traduire les propos d'un Soldat Français, nommé Monsieur le Fer : « Viens ici, petit, demande pour moi en français à cet esclave quel est son nom. » (« Come hither, boy, ask me this slave in French what is his name. », IV, 4, 18-19). Le Jeune Garçon traduit donc fidèlement, lorsqu'il le peut, les propos du Français à Pistolet, et réciproquement :

Le Jeune Garçon : *Écoutez-moi. Comment vous appelle-t-on ?*
Le Soldat Français : *Monsieur le Fer.*
Le Jeune Garçon : *Il dit que son nom est maître Fer.*
Pistolet : *Maître Fer ? Je vais me le faire, le ferrer, et le faire taire, celui-là. Divulgue-lui la chose dans sa langue.*
Le Jeune Garçon : *Je ne sais pas comment on dit dans sa langue faire, ferrer et faire taire.*
Pistolet : *Dis-lui de se préparer car je vais lui trancher la gorge.*
Le Soldat Français : *Que dit-il, monsieur ?*

¹⁵⁹ « Another straightforward use of the messenger occurs when his news abruptly moves the plot from one point to the next ». Gary J. Scrimgeour, « The Messenger as a Dramatic Device in Shakespeare », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 19.1, Winter 1968, p. 44.

Le Jeune Garçon : *Il m'ordonne de vous dire de vous préparer, car ce soldat est disposé à vous couper la gorge immédiatement.*

Boy : *Écoutez : comment êtes-vous appelé ?*

French Soldier : *Monsieur le Fer.*

Boy : *He says his name is Master Fer.*

Pistol : *Master Fer? I'll fer him, and firk him, and ferret him: discuss the same in French unto him.*

Boy : *I do not know the French for fer and ferret and firk.*

Pistol : *Bid him prepare, for I will cut his throat.*

French Soldier : *Que dit-il, monsieur ?*

Boy : *Il me commande à vous dire que vous faites vous prêt, car ce soldat ici est disposé tout à cette heure de couper votre gorge.*

(IV, 4, 20-29)

Le spectateur entend alors d'abord les deux personnages s'exprimer dans leur langue maternelle, puis les traductions du Jeune Garçon, qui correspondent à ce qui a été dit. Notons, à titre anecdotique, que Shakespeare semble nous avertir, presque prophétiquement, de la difficulté pour les traducteurs d'aujourd'hui à retranscrire ses jeux de mots, tels que celui sur le nom du Français, Fer. Quoi qu'il en soit, le Jeune Garçon, lorsqu'il ne peut traduire un propos, en avertit honnêtement son interlocuteur. Cependant, il souhaite se distinguer des paroles qu'il transmet à l'un et l'autre. En effet, il utilise le discours indirect pour retranscrire les propos : « Il dit que », « Il m'ordonne de vous dire ». De plus, il indique clairement vouloir se dissocier du contenu de la parole en ajoutant des commentaires personnels : « il s'estime heureux d'être tombé entre les mains d'une personne qui est (pense-t-il) le *seigneur* le plus brave, le plus valeureux et le plus digne d'Angleterre. » (« he esteems himself happy that he hath fallen into the hands of one (as he thinks) the most brave, valorous, and thrice-worthy *seigneur* of England. », 50-53). Ce « pense-t-il » montre que le Jeune Garçon est en désaccord avec la description que le Soldat Français fait de Pistolet, ces compliments excessifs n'étant, de toute façon, qu'une stratégie pour sauver sa peau. Le Jeune Garçon rappelle donc qu'il est seulement médiateur de la parole, et que cela ne l'engage pas personnellement. Le spectateur pourra d'ailleurs connaître sa véritable pensée dans le monologue qui suit la sortie de Pistolet et du Soldat Français, ce personnage anonyme étant beaucoup plus individualisé que la moyenne : « Je n'ai jamais entendu voix si pleine émaner d'un cœur si creux » (« I did never know so full a voice issue from so empty a heart », 56-57), dit-il en parlant de Pistolet. Si le Jeune Garçon exécute sa fonction de médiation sans altérer le sens des discours des deux protagonistes, son anonymat lui conférant une certaine neutralité, il révèle tout de même des éléments caractéristiques de sa propre identité, contrairement aux Hérauts qui incarnent exclusivement l'identité de leur supérieur.

Il existe un autre Interprète anonyme, dont la parole se situe au milieu de deux langages, dans *Tout est bien qui finit bien*. Toutefois, le deuxième langage, dont il est censé avoir connaissance, est un « charabia » inventé par le Second Seigneur Dumaine, dans le but de révéler la lâcheté de Paroles :

- Le Second Seigneur : Il ne peut venir que par le coin de cette haie. Quand vous bondirez sur lui, parlez la langue la plus terrifiante possible. Même si vous n’y comprenez rien vous-mêmes, peu importe, car nous devons sembler ne pas le comprendre, excepté l’un d’entre nous, que nous produirons comme interprète.
- Un Premier Soldat : Cher capitaine, laissez-moi faire l’interprète.
- Second Lord : He can come no other way but by this hedge-corner. When you sally upon him, speak what terrible language you will: though you understand it not yourselves, no matter; for we must not seem to understand him, unless some one among us whom we must produce for an interpreter.
- First Soldier : Good captain, let me be th’interpreter.

(IV, 1, 1-7)

Le Premier Soldat se porte volontaire pour jouer le rôle de l’Interprète, servant ainsi de médiateur entre le Second Seigneur et Paroles. Si le Second Seigneur préfère utiliser un langage inventé, c’est en raison de la connaissance étendue de Paroles des langues étrangères, comme il l’explique ensuite — « Or il a une connaissance de toutes les langues qu’on entend par ici » (« Now he hath a smack of all neighbouring languages », 14-15) —, c’est pourquoi il propose plutôt de parler un « charabia » (« linsey-woolsey », 11). Lorsque Paroles entre en scène, les soldats¹⁶⁰ imitent le Second Seigneur en parlant une langue inventée, pour effrayer le polyglotte, jusqu’à ce que l’Interprète se manifeste pour indiquer qu’il parle également sa langue :

- L’Interprète : *Boskos vauvado*. Je te comprends, et je connais ta langue. *Kerely bonto*, monsieur, fais tes prières, car dix-sept poignards sont sur ta poitrine.
- Paroles : Ah !
- L’Interprète : Ah ! prie, prie, prie ! *Manka revania dulce* ?
- Le Second Seigneur : *Oscorbidulchos volivorco*.
- L’Interprète : Le général consent à t’épargner pour le moment [...]
- Interpreter : *Boskos vauvado*: I understand thee, and can speak thy tongue. *Kerely bonto*, sir, betake thee to thy faith, for seventeen poniards are at thy bosom.
- Parolles : O!
- Interpreter : O, pray, pray, pray! *Manka revania dulce*?
- Second Lord : *Oscorbidulchos volivorco*.
- Interpreter : The general is content to spare thee yet [...]

(IV, 1, 70-76)

¹⁶⁰ Le Second Soldat, qui reçoit des ordres de la part du Second Seigneur Dumaine, à la fin de la scène 1 de l’acte IV, fait partie des Soldats qui parlent en « charabia ».

Contrairement au Jeune Garçon, l'Interprète improvise et invente au fur et à mesure ce qu'il va dire. Il n'est pas un véritable traducteur et ne transmet pas la parole d'un autre. Toutefois, il est un véritable médiateur, étant donné qu'il joue les intermédiaires entre la parole de son supérieur et celle de Paroles. En effet, bien qu'il ne répète pas les mots exacts du Second Seigneur, étant donné qu'il ne parle qu'en charabia, l'Interprète suit tout de même ses instructions et demeure un instrument dans cette farce. Il est d'ailleurs complimenté par Bertrand et les deux Capitaines Dumaine pour son travail, lors de l'interrogatoire, montrant qu'il exécute bien les ordres, malgré la grande part d'improvisation que nécessite son rôle : « Notre interprète s'en tire bien » (« Our interpreter does it well », IV, 3, 189), dit Bertrand, « À merveille » (« Excellently », 190), répond le Premier Capitaine. L'Interprète, n'étant pas le chef d'orchestre dans cette mascarade, dispose finalement d'un statut similaire à celui des Soldats qui se déguisent en paysans pour entrer dans la ville de Rouen sous les ordres de Jeanne, dans *1 Henry VI* (III, 2)¹⁶¹. En effet, nous avons remarqué que les personnages anonymes, contrairement aux personnages nommés, n'étaient jamais à l'origine de leur déguisement. De même, l'Interprète travestit son langage, sans que cela soit à son initiative, et demeure un exécutant dans cette tromperie, ce qui ne permet pas à ce médiateur de révéler pleinement son individualité.

Le Sacristain, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, est également une sorte de traducteur, tant le langage de Dogberry et Verges leur est propre¹⁶². En effet, lors de l'interrogatoire de Borachio et Conrad — accusés de complot contre Héro —, le Sacristain et les deux officiers, bien que parlant la même langue, se comprennent difficilement. Les mots qu'ils emploient sont les mêmes, mais leur sens diffère selon qu'ils proviennent de la bouche du Sacristain ou des bouches de Dogberry et Verges. Par exemple, lorsque le Sacristain demande où sont « les malfrats » (« the malefactors », IV, 2, 3), désignant ainsi Borachio et Conrad, Dogberry répond : « ça c'est moi et mon collègue » (« that am I and my partner », 4). Le Sacristain est alors obligé de préciser sa façon de désigner les accusés afin de dissiper le malentendu : « Mais lesquels sont les contrevenants à interroger ? » (« But which are the offenders that are to be examined? », 6). Un deuxième problème vient s'ajouter à celui de la polysémie des mots : le cheminement du raisonnement. En effet, Dogberry condamne immédiatement les accusés, après leur avoir demandé de décliner leur identité. Le Sacristain rappelle alors qu'il faut d'abord fournir des preuves avant de pouvoir conclure à une condamnation, et exige qu'on entende les

¹⁶¹ Voir « 2.2. Costume et déguisement : identification ostentatoire et mobilité identitaire », p. 95.

¹⁶² Rappelons que Margaret Jones-Davies explique que « Cornouille et Verjus rivalisent dans l'art de prendre un mot pour un autre et, autant que possible, pour son exact contraire », voir « 5.1. Le nomenclateur : la fonction identificatoire du personnage anonyme », p. 284.

témoignages des Gardes qui ont surpris la conversation entre Borachio et Conrad : « Monsieur le commandant, vous ne suivez pas le déroulement d'un interrogatoire : vous devez appeler les gardes qui les accusent » (« Master Constable, you go not the way to examine: you must call forth the watch that are their accusers », 28-29). Margaret Jones-Davies relie ces failles du raisonnement à celui qui conduit Claudio à accuser Héro d'être infidèle :

L'intrigue de la pièce construite autour des deux couples débouche sur de véritables enquêtes de vérité. Au cours de l'interrogatoire des deux complices de Don Jean, le Sacristain servant de secrétaire reprochera à Cornouille de ne pas respecter la procédure [...] De même, dans un raisonnement, il y a un chemin, une méthode à suivre pour arriver à une conclusion juste, Claudio finira par l'admettre. La pièce explore ces méthodes¹⁶³.

Le Sacristain se constitue alors en contrepoint logique par rapport aux personnages nommés — notamment Dogberry et Claudio —, étant donné qu'il est le seul à savoir mener un raisonnement selon une certaine rigueur scientifique :

L'interrogatoire de Borachio et de Conrad dénonce la fragilité de la raison à qui l'on peut tout faire dire. Cornouille y illustre, à lui tout seul, tous les défauts des raisonnements qui concluent au déshonneur de Héro. Il annonce en effet d'emblée leur culpabilité aux inculpés : « il est déjà prouvé que vous n'êtes guère plus que de fausses crapules, et on ne va pas tarder à le penser ». Or ce qui tient lieu de preuve, c'est le rapport des officiers de police qui, par hasard, ont entendu comploter les deux malfrats. Cornouille s'appuie donc sur de simples oui-dire. Seul le Sacristain, qui prend en note les chefs d'accusation, confondra les scélérats en réduisant leur arrogance au silence par des faits : « Et en voilà déjà plus, messieurs, que vous pouvez nier. » [IV, 2, 53]¹⁶⁴.

Le Sacristain a donc essentiellement une fonction logique, car il permet de remettre de l'ordre dans le *logos*, qui désigne à la fois la parole et par extension la raison. Le fait qu'il sache écrire, contrairement à Dogberry, ajoute encore à sa fonction de médiateur, car il est également l'intermédiaire entre oralité et écriture. En écrivant les chefs d'accusation, il permet non seulement d'ordonner l'interrogatoire, mais de plus, d'officialiser l'arrestation, c'est-à-dire la rendre compréhensible et légale. Dogberry est d'ailleurs contrarié que le Sacristain s'en aille avant d'avoir écrit qu'il est un âne — « Ah, s'il était là pour noter que je suis un âne ! » (« Oh, that he were here to write me down an ass! », IV, 2, 66-67) —, montrant que sans l'écriture l'accusation ne peut se concrétiser. Ce médiateur du *logos*, qui intervient à la fin de l'acte IV, est nécessaire à la remise en ordre du monde fictionnel avant le dénouement. Il n'est alors pas anodin que le personnage soit anonyme, étant donné la neutralité que demande sa fonction judiciaire dans les conflits qui concernent les personnages principaux.

¹⁶³ Margaret Jones-Davies, « *Beaucoup de bruit pour rien*, Notice », *Comédies II, Œuvres Complètes VI*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1488.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 1490-1491.

L'anonymat des rôles de médiateurs reflète alors le caractère neutre dont ce type de personnages doit disposer. Nous avons d'abord suggéré que la neutralité de leur personnalité permettait de ne pas détourner l'attention du spectateur de sa fonction de médiateur. Agissant telle une conjonction de coordination, le médiateur doit mettre en valeur la relation entre les deux identités, au milieu desquelles il se situe, et non pas focaliser le regard sur lui-même. Dans le cas du *Messenger*, c'est le message qui attire l'intérêt du spectateur, dans le cas du *Portier*, c'est le type d'espace qu'il représente. Puis, dans un second temps, nous avons relevé, plus particulièrement lorsqu'il s'agit d'un médiateur de la parole, que la neutralité de son identité permettait de ne pas faire intervenir ses intérêts personnels dans le processus de médiation. En se constituant parti neutre, il assure une transmission des informations sans déformations, sans que son individualité agisse sur la nouvelle. Si le médiateur peut multiplier ses fonctions dramatiques — logique, éthique, pathétique —, tels que les rôles de présentateurs dans le chapitre précédent, l'effacement de soi-même que lui confère son anonymat n'est pas destiné à refléter une identité en particulier, ni à créer un dédoublement corporel d'un personnage, mais à mettre en relief les espaces entre les personnages, en négociant les distances entre eux, qu'il s'agisse de les rapprocher ou de les éloigner.

6.2. L'ordonnateur anonyme : identité et jugement

Certains médiateurs ont un statut social plus élevé que les personnages étudiés précédemment, ce qui leur donne davantage d'autorité pour agir : ils ordonnent plutôt qu'ils ne coordonnent. Toutefois, si leur fonction sociale leur confère davantage de pouvoir, leur rôle dramatique est très similaire, étant donné qu'ils demeurent des intermédiaires, des vecteurs de l'autorité la plus haute de l'État.

Le Grand Chambellan

Nous pouvons le constater, par exemple, à travers le rôle du Chambellan dans *Henry VIII*. Dans la scène où la foule se presse pour voir passer le cortège des nobles, suite au baptême de la princesse Élisabeth, le Chambellan apparaît d'abord comme étant celui qui donne les ordres au Portier et à son Assistant. Cependant, le travail n'étant pas exécuté correctement, le Chambellan rappelle qu'il tient son autorité du roi et que si la cérémonie ne se déroule pas dans les normes, il risque un blâme : « Sur ma vie, / Si le roi m'en blâme, je vous mettrai tous / Au pilori » (« As I live, / If the king blame me for't, I'll lay ye all / By th'heels », V, 4, 75-

Seigneur Sands, vous êtes homme à les tenir éveillées ;
Si vous voulez bien vous mettre entre ces dames.

Sweet ladies, will it please you sit? Sir Harry,
Place you that side, I'll take the charge of this;
His grace is ent'ring. Nay, you must not freeze,
Two women plac'd together makes cold weather.
My Lord Sands, you are one will keep 'em waking;
Pray, sit between these ladies.

(I, 4, 19-24)

Le Chambellan, étant l'aîné des maîtres de cérémonie — comme il nous l'a indiqué précédemment, « Vous êtes jeune, Sir Harry Guilford » (« You are young, Sir Harry Guilford », 9) —, dirige les opérations en respectant un certain ordre et des conventions, comme celle d'éviter de placer deux femmes l'une à côté de l'autre autour d'une table, et annonce, de plus, les entrées en scène. Puis, nous pouvons également le voir donner des ordres aux Domestiques — « Allez voir, vous autres » (« Look out there, some of ye », 50) —, être chargé par le Cardinal d'accueillir les nobles étrangers (bien qu'il s'agisse en fait du roi) — « Bon chambellan, / Allez les accueillir » (« Good Lord Chamberlain, / Go, give 'em welcome », 56-57) —, ainsi que jouer les traducteurs, car il parle français : « vous parlez français » (« you can speak the French tongue », 57), lui dit le Cardinal, avant de lui demander de transmettre ses propos à ceux qu'ils pensent être des étrangers — « Répondez, Grand Chambellan, / Qu'ils ont fait honneur à ma pauvre maison » (« Say, Lord Chamberlain, / They have done my poor house grace », 72-73). Le Grand Chambellan cumule ainsi toutes les fonctions de médiation que nous avons étudiées précédemment, en plus du rôle de nomenclateur qu'il exerce ensuite auprès du roi :

Le Roi :	Chambellan, Approche, je te prie : qui est cette belle dame ?
Le Chambellan :	Plaise à Votre Grâce, la fille de Sir Thomas Boylen, Vicomte Rochford, l'une des dames de Son Altesse la reine.
King :	My Lord Chamberlain, Prithée come hither: what fair lady's that?
Chamberlain :	An't please your grace, Sir Thomas Bullen's daughter, The Viscount Rochford, one of her highness' women.

(I, 4, 90-93)

Nous pouvons le voir ensuite à plusieurs reprises jouer les intermédiaires entre le roi et d'autres personnages nommés. À l'acte II, scène 2, il prévient les ducs de Norfolk et de Suffolk qu'il ne vaut mieux pas déranger le roi, qui est selon ses dires « Plein de soucis et de sombres pensées » (« Full of sad thoughts and troubles », II, 2, 14) : « Vous verrez, ce n'est pas le moment de le déranger » (« You'll find a most unfit time to disturb him », 60). Puis, à l'acte II, scène 3, c'est lui qui informe Anne que le roi l'honore d'un titre aussi profus / Que marquise de Pembroke »

(« Does purpose honour to you no less flowing / Than Marchioness of Pembroke », II, 3, 62-63). Le Chambellan est toutefois un personnage avec un degré d'individualisation bien supérieur à la plupart des anonymes. D'abord, il dispose d'un statut unique au sein de la pièce, un seul Grand Chambellan pouvant exister par génération. Puis, il apparaît dans six scènes et dans tous les actes, à l'exception du quatrième. Et enfin, il parle beaucoup plus que la moyenne des personnages anonymes, avec 1042 mots, représentant 4,69% de la parole sur la totalité de la pièce. Par ailleurs, contrairement aux rôles de coordonnateurs étudiés précédemment, il présente la particularité d'exprimer des opinions personnelles sur les affaires politiques, notamment au sujet du Cardinal Wolsey. D'abord, lorsqu'il apprend par courrier que le Cardinal a saisi ses chevaux, il utilise — en plus de la *sui*-référence, qui est son principal mode de communication — des verbes d'opinion qui montrent son implication personnelle dans l'affaire : « Je crains que tel soit en effet son désir ; eh bien, qu'il les prenne : / Il prendra tout, je pense. » (« I fear he will indeed ; well, let him have them : / He will have all, I think », II, 2, 9-10). Puis, il discute avec les ducs de Norfolk et de Suffolk de la dangerosité du Cardinal et soumet son jugement : « Un jour le Ciel ouvrira / Les yeux du roi, depuis trop longtemps endormis / Devant cet impudent. » (« Heaven will one day open / The king's eyes, that so long have slept upon / This bold bad man. », II, 2, 40-42). À l'acte III, scène 2, la chute du Cardinal se confirme et les ducs de Norfolk et de Suffolk, ainsi que le seigneur Surrey se retrouvent pour discuter de son sort. Si le Chambellan participe à cette conversation et se trouve être en accord avec les personnages nommés, il manifeste toutefois de la prudence :

Mes seigneurs, vous exprimez là vos désirs :
 Ce qu'il mérite de vous et de moi, je le sais ;
 Ce que nous pouvons lui faire, l'occasion a beau
 S'offrir à nous, je le redoute beaucoup. Si vous ne pouvez
 Lui barrer l'accès au roi, ne tentez
 Rien contre lui, car il sait de sa langue
 L'ensorceler.

My lords, you speak your pleasures:
 What he deserves of you and me I know;
 What we can do to him, though now the time
 Gives way to us, I much fear. If you cannot
 Bar his access to th'king, never attempt
 Any thing on him, for he hath a witchcraft
 Over the king in's tongue.

(III, 2, 13-19)

Le Chambellan montre deux aspects de son identité à travers cette parole : sa volonté personnelle et son rôle de médiateur. En effet, s'il indique vouloir personnellement faire tomber le Cardinal, il tempère également les esprits échauffés des ducs et du seigneur, qui, selon lui,

agissent selon leurs « désirs » et non pas en toute objectivité. Puis, lorsque la chute du Cardinal devient officielle et que le roi lui ordonne de remettre le Grand Sceau de l'État, les ducs et le seigneur se pressent autour de lui pour le menacer et lui rappeler tous les méfaits qu'il a commis envers eux et le royaume, sous le regard du Chambellan qui reste d'abord en retrait, avant d'intervenir :

Oh ! mon seigneur,
Ne poussez pas un homme qui tombe ! C'est charité :
Ses fautes s'exposent aux lois, c'est à elles,
Et non à vous, de le corriger. Mon cœur s'afflige de voir
Sa grandeur réduite à si peu.

O my lord,
Press not a falling man too far! 'Tis virtue:
His faults lie open to the laws, let them,
Not you, correct him. My heart weeps to see him
So little of his great self.

(III, 2, 332-336)

Le Chambellan montre ici son statut extérieur, en comparaison aux personnages nommés. D'abord, nous avons relevé que son rôle d'organisateur le conduisait à respecter certaines conventions afin de disposer les personnes autour de la table. Le Chambellan se présente encore une fois comme un adepte des règles, en rappelant qu'il faut respecter les lois, qui sont les seules à être en mesure de juger des actes du Cardinal. Puis, le rôle du Chambellan se mue vers un autre type de médiation, celle qui permet de relier la scène et la salle. En effet, en exprimant la douleur qu'il ressent à voir la « grandeur [du Cardinal] réduite à si peu », le Chambellan guide les spectateurs dans la conduite des émotions produites par le spectacle et rappelle le tragique de la situation dramatique. Enfin, à l'acte V, lors de la mise en accusation de Cranmer, le Chambellan demeure encore plus en retrait par rapport à la situation. Sa première intervention dans cette scène s'inscrit dans sa fonction identificatoire, déjà exercée précédemment : « C'est l'anneau du roi » (« This is the king's ring », V, 3, 102). Par cette identification, le Chambellan démontre que Cranmer est sous la protection du roi en personne et que sa mise en accusation est illégitime. Comme nous l'avons constaté précédemment, son rôle de médiateur s'accompagne alors à nouveau de commentaires et de craintes personnelles : « Si seulement j'étais en dehors de tout cela ! » (« Would I were fairly out on't! », 109). L'identité du Chambellan se joue alors d'un équilibre entre neutralité et intérêt personnel, qui perdure jusqu'à la fin de la pièce. S'il s'inquiète systématiquement de son statut personnel, ces craintes ne l'empêchent jamais d'effectuer son rôle de médiateur selon le respect des règles qui lui sont imposées.

Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs

Les rôles de Sénateurs anonymes s'inscrivent également dans ce type de médiation, qui a pour but d'ordonner l'espace scénique, les tours de parole, ainsi que l'enchaînement des événements. Le Premier Sénateur, dans *Coriolan*, intervient afin de confirmer une nouvelle que Martius avait anticipée : « Martius, vous nous aviez dit vrai, / Les Volsques ont pris les armes. » (« Martius, 'tis true, that you have lately told us, / The Volsces are in arms. », I, 1, 214-215). Cette information n'est donc une nouvelle, ni pour les personnages en scène, ni pour les spectateurs, et fait doublon avec la parole du Messager, qui a déjà annoncé la nouvelle précédemment dans les mêmes termes (I, 1, 211). Il ne s'agit alors pas d'annoncer mais de confirmer une nouvelle, de la bouche d'un personnage de haut statut social, qui fait autorité. Toutes ses paroles sont ensuite destinées à organiser l'espace interpersonnages, sans qu'il soit pour autant décisionnaire. Par exemple, il suggère à Martius d'être « aux côtés de Cominius dans ces guerres » (« Attend upon Cominius to these wars », I, 1, 224). Toutefois, les répliques qui suivent, entre Cominius et Martius, nous montrent que la décision avait déjà été prise par les deux protagonistes : « C'était votre promesse » (« It is your former promise », I, 1, 225), dit Cominius à Martius. Le Premier Sénateur semble davantage récapituler les décisions des personnages nommés, afin d'établir une mise en ordre de l'espace interpersonnages. De même, c'est lui qui enclenche le mouvement de sortie de scène, des personnages nobles dans un premier temps — « au Capitole » (« to th'Capitol », 231) —, puis des Citoyens dans un deuxième temps — « Rentrez chez vous, allez-vous-en ! » (« Hence to your homes, be gone », 235). Toutefois, ce n'est pas lui qui ouvre la marche des nobles, mais Cominius, et les Citoyens ne sortent de scène que lorsque Martius menace de les emmener à la guerre : « Les Volsques ont beaucoup de blé : emmenez donc ces rats » (« The Volsces have much corn : take these rats thither », 236). Si le Premier Sénateur s'inscrit dans le groupe de personnages nobles, son anonymat lui donne une certaine distance, son rôle étant de faire la médiation entre les personnages nommés et d'organiser l'espace scénique, sans être personnellement impliqué dans l'action. De même, à l'acte II, scène 2, un Sénateur intervient à plusieurs reprises au Capitole, lors de la réunion qui doit « récompenser les nobles services » de Coriolan (« To gratify his noble service », 37), ainsi que l'explique Ménénus. Dans cette scène, le Premier Sénateur seconde Ménénus dans l'organisation des tours de parole, de l'espace scénique, ainsi que des entrées et des sorties de scène ; Ménénus préside la séance et le Premier Sénateur récapitule les décisions. Lorsque Ménénus propose aux Sénateurs « d'inviter / L'actuel consul » (« to desire / The present consul », II, 2, 39-40) à prendre la parole, le Premier Sénateur confirme

ensuite cette demande : « Parlez, bon Cominius » (« Speak, good Cominius », 45). Puis, quand Coriolan « se lève et se dispose à partir » (« Coriolanus rises and offers to go away », 63) — ne souhaitant pas écouter ses « riens transformés en prodiges » (« my nothings monster'd », 74) —, Ménénius lui demande de rester une première fois, avant que le Sénateur n'en fasse de même : « Non, demeurez » (« Nay, keep your place », 63), dit Ménénius, « Restez assis, Coriolan » (« Sit, Coriolanus », 64), répète le Premier Sénateur. Ainsi, toutes les paroles du Premier Sénateur — ainsi que le cri collectif en fin de scène de la part de tous, pour souhaiter « joie et honneur » (« joy and honour », 152) à Coriolan — suivent systématiquement les répliques de Ménénius. Le même rôle est attribué aux deux Sénateurs qui interviennent à l'acte III, scène 1, lorsque le peuple, échauffé par les tribuns, se révolte contre Coriolan. Le Premier Sénateur tente d'abord de faire respecter l'ordre dans l'espace scénique : « Tribuns, écartez-vous : il va se rendre sur la place du marché » (« Tribunes, give way: he shall to th' market-place », III, 1, 29). Toutefois, la conversation entre Coriolan et les tribuns devenant de plus en plus conflictuelle, le Premier Sénateur essaie à plusieurs reprises de temporer la situation. À nouveau, ses paroles viennent renforcer celles de Ménénius : « pas maintenant » (« not now », 61), dit Ménénius à Coriolan, « Pas dans le feu de l'action » (« Not in this heat », 61), confirme le Premier Sénateur. De même, le Second Sénateur répète les propos de Ménénius pour soutenir sa position : « Allez, partez ! » (« Be gone, away! », 226), dit Ménénius, « Partez » (« Get you gone », 227), reprend le Second Sénateur. La voix des Sénateurs, portée par un personnage nommé de première importance, Ménénius, s'oppose dans ces scènes de révolte populaire à la voix des jeunes nobles qui soutiennent Coriolan de façon inconditionnelle. Si les Sénateurs défendent Coriolan, ils souhaitent tout de même calmer les esprits et le somment de partir lorsque la situation dégénère. En revanche, les Nobles, qui entrent avec lui dans la scène suivante, ne sont pas prêts à faire des compromis, se présentant comme des miroirs de la constance absolue de Coriolan. Ainsi, lorsque Coriolan affirme qu'il restera égal à lui-même — « je resterai toujours / Le même à leur égard » (« yet will I still / Be thus to them », III, 2, 5-6) —, un Patricien lui répond : « Vous n'en serez que plus noble » (« You do the nobler », 7). Richard Marienstras explique en effet qu'il s'agit probablement des « plus jeunes patriciens, dont Plutarque écrit que “Coriolan [les] échauffa merveilleusement en son opinion [...] de manière qu'ils criaient qu'il était seul en toute la ville qui ne fléchissait ni ne flattait point le menu populaire” »¹⁶⁶. Deux groupes de personnages anonymes s'opposent alors dans leur fonction dramatique, les uns étant des subordonnés qui dédoublent l'identité de Coriolan,

¹⁶⁶ Richard Marienstras, « *Coriolan*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte III, note n°29, p. 1589.

que le rôle parlant le plus réduit de l'œuvre de Shakespeare, le Second Sénateur, lui répond en un mot : « Oui » (« Ay », 11). Bien que cette scène permette de rappeler aux spectateurs que le conflit militaire est imminent, les metteurs en scène choisissent régulièrement de la couper lors de la représentation, comme l'explique Molly Mahood : « There is no reason to think that the Senators in *Cymbeline* are non-Shakespearean, but with their air of having wandered in from *Coriolanus*, of which the original audience perhaps liked to be reminded, they have struck most directors as expendable »¹⁶⁷. Il est vrai que le conflit militaire avait déjà été annoncé par Lucius en personne à l'acte III, scène 5, et que les informations, sur les renforts de la noblesse italienne, sont répétées ensuite par le Capitaine interrogé par Lucius, à l'acte IV, scène 2. Il semble alors que les Sénateurs ajoutent une touche pittoresque à l'univers romain, dont les spectateurs élisabéthains étaient friands, comme le suggère Molly Mahood. Leur rôle de médiation se situe donc principalement entre la scène et la salle, qu'il s'agisse de les préparer au conflit militaire ou de leur évoquer une certaine atmosphère. Cependant, la brièveté de cette scène et son caractère purement informatif ne permettent pas à ces personnages de développer leur individualité et s'inscrivent dans un rôle très pragmatique. Dans *Othello*, le Duc et les Sénateurs de Venise doivent gérer simultanément les deux types de conflit, domestique et militaire. D'abord, ils comparent ensemble les informations dont ils disposent, en ce qui concerne une attaque des Turcs :

Le Duc :	Il n'y a pas de cohérence dans ces nouvelles Qui leur donne crédit.
Le Premier Sénateur :	En effet, elles sont contradictoires ; Ma lettre dit cent sept galères.
Le Duc :	Et la mienne cent quarante.
Le Deuxième Sénateur :	Et la mienne deux cents : Mais bien qu'elles ne s'accordent pas sur un chiffre précis, Et en pareil cas, pour des rapports approximatifs, Il y a souvent des différences, toutes confirment bien Qu'une flotte turque se porte sur Chypre.
Duke :	There is no composition in these news That gives them credit.
First Senator :	Indeed, they are disproportion'd ; My letters say a hundred and seven galleys.
Duke :	And mine a hundred and forty.
Second Senator :	And mine two hundred: But though they jump not on a just account As in these cases where they aim'd reports 'Tis oft with difference, yet do they all confirm A Turkish fleet, and bearing up to Cyprus.

(I, 3, 1-8)

¹⁶⁷ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 3.

Dans cette scène, nous pouvons noter la différence entre ces médiateurs de statut social élevé — désignés comme étant « l'État » (« the state », 15) par le Matelot — et les coordonnateurs tels que les Messagers et l'Officier. Si ces derniers ne font que transmettre les informations, le Duc et les Sénateurs les analysent et révèlent leur activité intellectuelle en transformant les données et en tirant des conclusions. Ils utilisent la *sui-référence* ainsi que des verbes d'opinion pour s'exprimer : « C'est ce que je pensais » (« Ay, so I thought », 27a), dit le Premier Sénateur. En effet, leur réflexion sollicite leur compétence individuelle, bien que Shakespeare utilise également le rôle du Premier Sénateur tel un coordonnateur de l'espace, qui annonce les entrées en scène : « Voici venir Brabantio, et le vaillant Maure » (« Here comes Brabantio, and the valiant Moor », 38). Cependant, c'est justement cette annonce qui crée la transition entre le conflit militaire et le conflit domestique. En effet, dès que Brabantio entre en scène, il demande à ce que l'homme qui lui a enlevé sa fille, Othello, soit puni pour cette action. Il leur explique alors que ce ne sont pas les « affaires publiques » (« business », 44), ni « l'angoisse générale » (« the general care », 45), mais son « chagrin particulier » (« particular griefs », 46) qui l'a amené auprès de l'État. À ce moment de la scène, le Duc et les Sénateurs ont déjà montré leur capacité de raisonnement, à partir d'informations contradictoires. Ainsi, leur jugement en matière de conflit militaire a déjà pu être éprouvé par les spectateurs et donne de la crédibilité à celui qu'ils rendront pour régler le conflit domestique. L'identité de ces personnages s'inscrit donc dans une forme d'objectivité et de distance par rapport à l'action qui permet de donner un cadre judiciaire aux personnages nommés.

Dans *Timon d'Athènes*, les Sénateurs se situent également entre deux types de conflits : celui qui occupe le personnage éponyme, à savoir ses dettes financières, et le conflit militaire entre le capitaine Alcibiade et la cité d'Athènes. Le premier Sénateur que l'on entend s'exprimer dans la pièce intervient au début de l'acte II pour informer les spectateurs des multiples emprunts de Timon :

Et dernièrement, cinq mille ; à Varron et à Isidore
 Il doit neuf mille, avec ce qu'il me doit déjà
 Cela fait vingt-cinq mille. Et toujours
 Ce gaspillage enragé !

And late five thousand; to Varro and to Isidore
 He owes nine thousand, besides my former sum,
 Which makes it five and twenty. Still in motion
 Of raging waste!

(II, 1, 1-4)

Le Sénateur récapitule ainsi les dettes de Timon à l'égard de ses amis. Richard Marienstras explique alors que le point de vue du Sénateur est opposé à celui des Seigneurs dans l'acte précédent :

La perspective est inversée par rapport à l'admiration exprimée à la fin de la première scène. On découvre que Timon est aussi un emprunteur peu pressé de payer ses dettes. On peut voir là une incohérence du texte, ou un trait finement dessiné par l'auteur. Shakespeare aurait pu attribuer aux créanciers de Timon un autre statut social qu'à ses amis, les faisant plus riches ou plus pauvres ; qu'il ne l'ait pas fait peut être significatif¹⁶⁸.

Le Sénateur opère donc un changement de perspective sur le personnage principal, mettant en avant d'autres caractéristiques de son identité, et précipite l'action en indiquant à son serviteur Caphis l'urgence de la situation financière : « courez » (« haste you », 15) ; « ne vous laissez pas arrêter » (« be not ceas'd », 16) ; « Mes besoins sont urgents » (« Immediate are my needs », 25) ; « J'ai besoin de liquide de façon urgente » (« find supply immediate », 27) ; « Partez » (« Get you gone », 27 ; 32) ; « Oui, allez-y » (« Ay, go », 34) ; « Allons » (« Come », 36) ; « Partez » (« Go », 38). Le Sénateur lance ainsi un nouveau mouvement de l'action dramatique, qui s'oppose au rythme du banquet dans la scène précédente. Les créanciers vont d'ailleurs tous se presser auprès de Timon pour obtenir le remboursement de leur argent. Si ce Sénateur opère une médiation entre l'opulence et la ruine de Timon, d'autres Sénateurs permettent de faire le lien entre l'intrigue financière et le conflit militaire qui les oppose à Alcibiade. En effet, ce capitaine vient implorer les Sénateurs de se montrer cléments à l'égard de son ami, en vertu des services qu'il a rendus à la cité. Les Sénateurs choisissent toutefois de se montrer intransigeants en le condamnant à mort, et bannissent Alcibiade, dans la même lancée, pour son audace et sa véhémence à leur égard. La similitude entre les deux intrigues apparaît alors à travers les propos d'Alcibiade, qui qualifie les Sénateurs d'usuriers : « bannissez l'usure, / Qui rend le sénat hideux » (« banish usury, / That makes the senate ugly », III, 5, 100-101). En effet, Richard Marienstras explique qu'« En accusant les sénateurs d'être des usuriers, Alcibiade accentue encore le parallèle entre leur ingratitude et celle des faux amis de Timon »¹⁶⁹. Les Sénateurs incarnent donc les intérêts personnels, plutôt que le bien commun de la cité, qu'il s'agisse du Sénateur qui veut réclamer son argent ou des Sénateurs inflexibles qui se servent des soldats lorsqu'ils en ont besoin pour défendre la cité et qui les bannissent ensuite ou les condamnent à mort, quand le danger est passé. Le thème de l'ingratitude, qui est au fondement de l'identité des Sénateurs, relie ainsi les deux types de conflits, financier et

¹⁶⁸ Richard Marienstras, « *Timon d'Athènes*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte II, note n°1, p. 1479.

¹⁶⁹ *Ibid.*, Acte III, note n°24, p. 1482.

militaire. Les Sénateurs qui interviennent à l'acte V, en revanche, ne sont plus les mêmes. Dans la première scène, le spectateur peut les voir tenter de convaincre Timon de revenir à Athènes, afin d'éviter l'affrontement avec Alcibiade, qui a entrepris cette guerre « En partie [...] en son nom » (« In part for his sake », V, 2, 12), ainsi que l'explique le Messager dans la scène suivante. Les Sénateurs opposent les intérêts privés de certains Athéniens à l'intérêt général :

Le Deuxième Sénateur : Ils avouent
 Envers toi une ingratitude trop manifeste,
 Et maintenant le corps public, qui joue rarement
 Les repentis, sentant lui-même
 Que le secours de Timon lui manque, ressent également
 Combien il a failli en refusant de secourir Timon,
 Et nous envoie exprimer ses regrets, te rendre ce qui t'est dû

Second Senator : They confess
 Toward thee forgetfulness too general gross,
 Which now the public body, which doth seldom
 Play the recanter, feeling in itself
 A lack of Timon's aid, hath sense withal
 Of it own fall, restraining aid to Timon,
 And send forth us to make their sorrow'd render
(V, 1, 141-147)

Les Sénateurs retrouvent alors une fonction de médiation sociale au sein de la communauté, qui s'inscrit dans l'intérêt général, en transmettant la parole du plus grand nombre (« public body »). Ainsi, les Sénateurs représentent la cité d'Athènes dans son ensemble, plutôt que les intérêts particuliers de certains. Au demeurant, après que leur rhétorique a échoué auprès de Timon, ils avancent ces mêmes arguments pour tenter de convaincre Alcibiade de renoncer à son projet de détruire Athènes :

Le Second Sénateur : Nous ne fûmes pas tous mauvais, et ne méritons pas tous
 Le châtement aveugle de la guerre.

Le Premier Sénateur : Nos murailles
 Ne furent pas érigées par les mains de ceux
 Qui vous ont infligé vos peines. Et ceux-ci ne sont pas tels
 Que ces grandes tours, ces monuments et ces écoles doivent
 tomber
 Pour des fautes privées.

Le Second Sénateur : Ils ne sont plus vivants,
 Ceux qui furent la cause de votre bannissement [...]

Second Senator : We were not all unkind, nor all deserve
 The common stroke of war.

First Senator : These walls of ours
 Were not erected by their hands from whom
 You have receiv'd your grief, nor are they such
 That these great tow'rs, trophies, and schools should fall
 For private faults in them.

Second Senator : Nor are they living
 Who were the motives that you first went out [...]

(V, 4, 21-27)

Les « fautes privées » de certains individus viennent s'opposer aux « murailles », aux « grandes tours », aux « monuments » et aux « écoles », qui constituent la véritable essence de la cité d'Athènes, des constructions pérennes qui dépassent la temporalité d'une vie humaine individuelle. Cette mise en valeur de la fondation de la cité d'Athènes achève alors d'ancrer l'identité des Sénateurs dans une parole de médiation atemporelle et générale. Le rôle d'un Seigneur Romain à la fin de *Titus Andronicus* est très proche en ce sens des Sénateurs d'Athènes, en raison de cette volonté de mettre en valeur l'histoire de la cité. D'abord, il fait valoir son âge avancé, synonyme d'expérience et de sagesse : « Si le givre et les gerçures de la vieillesse, / Augustes témoins d'une longue expérience » (« But if my frosty signs and chaps of age, / Grave witnesses of true experience », V, 3, 76-77). Cette caractéristique individuelle qu'il donne de lui-même n'est pourtant pas destinée à se singulariser, mais au contraire à s'inscrire dans l'histoire de la cité de Rome, définissant sa propre identité dans son rapport à la mémoire collective. Il ancre même ensuite la ville de Rome dans une histoire encore plus large en la comparant à la mythique Troie :

Parle, toi, ami chéri de Rome, comme jadis notre ancêtre,
Quand de sa langue solennelle il fit
À l'oreille tristement attentive de Didon amoureuse
Le récit de la funeste nuit de feu
Où les Grecs subtils surprisent la Troie du roi Priam.
Dis-nous quel Sinon a ensorcelé nos oreilles,
Ou qui a introduit la machine fatale
Portant à notre Troie, à notre Rome, la blessure fratricide.

Speak, Rome's dear friend, as erst our ancestor,
When with his solemn tongue he did discourse
To lovesick Dido's sad attending ear
The story of that baleful burning night
When subtle Greeks surpris'd King Priam's Troy.
Tell us what Sinon hath bewitch'd our ears,
Or who hath brought the fatal engine in
That gives our Troy, our Rome, the civil wound.

(V, 3, 79-86)

Le Seigneur Romain donne un aspect universel à l'histoire de Rome en évoquant les personnages légendaires qui forgent le mythe de Troie, tels que Didon, Priam et Sinon. Ainsi, par cette parole, il transforme même l'histoire particulière des Andronicus en une leçon universelle. L'identité du Seigneur Romain se joue alors d'une tension entre le particulier et le général, entre la *sui-référence* et la référence *ad extra*, entre le « je » et le « nous ». Après avoir évoqué l'histoire de Troie, il recentre l'émotion sur son individualité :

Mon cœur n'est pas fait de silex ni d'acier,
 Et je ne puis exprimer tout notre amer chagrin,
 Sans que des flots de larmes ne viennent noyer ma rhétorique
 Et briser ma voix, alors même
 Qu'il faudrait vous amener à m'écouter plus que jamais
 Et forcer votre commisération.
 Voici de Rome le jeune capitaine. Qu'il raconte, lui,
 Pendant qu'à ses côtés je pleure à l'entendre parler.

My heart is not compact of flint nor steel,
 Nor can I utter all our bitter grief,
 But floods of tears will drown my oratory
 And break my utterance even in the time
 When it should move ye to attend me most,
 And force you to commiseration.
 Here's Rome's young captain. Let him tell the tale,
 While I stand by and weep to hear him speak.

(V, 3, 87-94)

Le rôle de médiation est alors multiple : d'abord, entre Lucius, à qui il donne la parole, et tous les Romains ; puis entre une histoire particulière et l'Histoire générale ; et enfin entre la scène et la salle, guidant les spectateurs, à travers son émotion personnelle, vers un *pathos* universel.

Ce type de personnages, de statut social élevé et disposant d'une certaine autorité, est donc souvent sollicité dans une fonction judiciaire, visant à rétablir l'ordre dans la société. Le Duc et les Sénateurs d'*Othello* sont ainsi convoqués par Brabantio pour juger du conflit domestique qui l'oppose au héros éponyme. Le Duc fait alors référence au « livre sanglant de la loi » (« the bloody book of law », I, 3, 57), qui guidera le jugement dans cette forme de procès. Après avoir écouté les propos de Brabantio, constituant l'accusation, le Duc se tourne vers Othello, donnant ainsi la parole à la défense : « Pour votre part qu'avez-vous à répondre ? » (« What in your own part can you say to this? », 64). Convaincu par la rhétorique d'Othello et sceptique par rapport aux accusations de Brabantio, le Duc et les Sénateurs s'en remettent aux faits, cherchant des preuves pour corroborer les propos de deux partis :

Le Duc : Affirmer n'est pas prouver,
 En l'absence de témoignages plus sûrs et plus avérés ;
 Ce sont de minces vêtements, de pauvres présomptions
 D'apparence banale, que vous alléguez contre lui.

Le Premier Sénateur : Mais, Othello, parlez,
 Avez-vous, par des moyens indirects et violents,
 Soumis et empoisonné les désirs de cette jeune fille ?
 Ou bien étaient-ce les prières, et les douces paroles
 Que l'âme adresse à l'âme ?

Duke : To vouch this is no proof,
 Without more certain and more overt test;
 These are thin habits, and poor likelihoods

First Senator : Of modern seemings, you prefer against him.
 But, Othello, speak,
 Did you, by indirect and forced courses,
 Subdue and poison this young maid's affections?
 Or came it by request, and such fair question
 As soul to soul affordeth?

(I, 3, 96-104)

Les paroles du Duc rappellent le raisonnement méthodique du Sacristain dans *Beaucoup de bruit*, qui s'applique à respecter les procédures avant de tirer des conclusions et de porter un jugement définitif. Othello lui-même propose de faire appel au témoignage de Desdemona pour confirmer ses dires. Le jugement personnel du Duc intervient alors à l'écoute des différents témoignages — « Je pense que ce conte aurait aussi séduit ma fille... » (« I think this tale would win my daughter, too... », 158) —, avant de faire appel à une sagesse universelle pour « avancer une sentence » (« lay a sentence », 185) : « Quand Fortune nous prend ce qu'on ne peut garder, / Patience rend cette injure dérisoire » (« What cannot be preserv'd when Fortune takes, / Patience her injury a mock'ry makes », 192-193). À nouveau, ce type de médiateur anonyme, de haut rang social, constitue son identité dans une tension entre le raisonnement individuel et la sagesse universelle. Ce rôle d'ordonnateur, qui nécessite un arbitrage, est également celui qu'exercent les Seigneurs volsques dans *Coriolan*, à la fin de la pièce. Alors qu'Aufidius accuse Coriolan d'être un traître, les Seigneurs tentent de calmer la situation : « Paix, tous deux, écoutez mes paroles » (« Peace both, and hear me speak », V, 5, 109). Les Seigneurs se présentent donc comme des médiateurs entre les deux protagonistes, faisant appel aux lois pour régler le conflit, comme le Duc d'*Othello* et le Chambellan d'*Henry VIII* précédemment : « Ses dernières fautes contre nous / Seront jugées selon la loi » (« His last offence to us / Shall have judicious hearing », 124-125). Cependant, Aufidius échauffe les esprits par ses accusations et les Conspirateurs, ayant déjà reçu l'ordre d'assassiner Coriolan, exécutent leur tâche, profitant du chaos généralisé. Ainsi, contrairement au Duc d'*Othello* — qui représente directement la plus haute autorité de la cité —, les Seigneurs échouent à faire régner la loi et s'en remettent finalement au jugement d'Aufidius, montrant ainsi les limites de l'autorité de ce type de médiateurs anonymes, soumis au pouvoir d'un personnage nommé : « L'emportement d'Aufidius / Atténue grandement ses torts. / Prenons-en notre parti. » (« His own impatience / Takes from Aufidius a great part of blame. / Let's make the best of it. », 145-147), conclut le Deuxième Seigneur.

Les Sénateurs anonymes, s'ils se présentent toujours comme étant du côté des lois, n'interprètent pourtant pas toujours ces dernières de façon à favoriser le bien commun et

l'équité. En effet, nous avons identifié que les Sénateurs des actes II et III de *Timon d'Athènes* servent d'abord leurs intérêts personnels. Alcibiade tente alors de leur rappeler que « la pitié est la vertu de la loi, / Seuls des tyrans en usent avec cruauté » (« For pity is the virtue of the law, / And none but tyrants use it cruelly », III, 5, 9-10). Il ignore toutefois que les Sénateurs ont déjà tranché, avant même son audience, montrant qu'ils ne respectent pas la procédure d'une mise en accusation : « Rien n'enhardit le crime autant que la clémence » (Nothing emboldens sin so much as mercy », 4), dit le Premier Sénateur ; « Très juste ; la loi les brisera » (« Most true; the law shall bruisse 'em », 5), répond le Deuxième Sénateur. Cette interprétation de la loi s'oppose radicalement à celle que prône Alcibiade, et les Sénateurs se constituent tels des contrepoints éthiques dans cette scène. Richard Marienstras explique d'ailleurs que la vision des Sénateurs s'oppose à celle des élisabéthains : « L'éthique élisabéthaine voulait au contraire que la justice du prince soit toujours tempérée par la miséricorde »¹⁷⁰. Cette conception, d'une justice miséricordieuse, est également prônée par un autre Duc anonyme, celui qui arbitre le conflit entre Antonio et Shylock dans *Le Marchand de Venise*. Comme le Duc d'*Othello*, Shakespeare ne lui donne pas de nom et il n'intervient que dans une seule scène afin d'exercer un rôle de juge, en tant que dirigeant de Venise. Par ailleurs, Gisèle Venet constate un autre point commun entre ces deux pièces, notamment entre les propos du Duc d'*Othello* et les exigences de Shylock au nom de la loi vénitienne : « Dans *Le Marchand de Venise*, la cruauté de l'acte IV repose déjà sur “le livre sanglant de la loi” de Venise : le respect de la “lettre rigoureuse” exigé par Shylock contre le Marchand sur lequel il veut prélever “une livre de chair” se retourne contre lui »¹⁷¹. Cependant, le Duc d'*Othello* et Shylock n'entendent pas la stricte application des lois de la même façon, montrant une différence significative entre un personnage anonyme, neutre par rapport au conflit, et un personnage nommé, directement impliqué et partisan. Shylock a une conception de la justice proche de celle des Sénateurs de *Timon d'Athènes*, qui affirment que « la loi [...] brisera » Alcibiade et son ami, là où les Ducs modulent leur jugement en fonction des circonstances particulières qui leur sont présentées dans la cour de justice. Au demeurant, nous avons discerné que l'anonymat dans *Timon d'Athènes* ne représentait généralement pas la neutralité ou une certaine extériorité par rapport à l'action (en dehors des Sénateurs qui interviennent à la toute fin de la pièce). Au contraire, la majorité des personnages anonymes représentent la cupidité, l'ingratitude, et défendent leurs intérêts

¹⁷⁰ Richard Marienstras, « *Timon d'Athènes*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte III, note n°20, p. 1482.

¹⁷¹ Gisèle Venet, « *Othello*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies I, Œuvres Complètes I*, Anne Barton [Préf.], Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte I, note n°22, p. 1515.

personnels. L'anonymat des Sénateurs de l'acte III n'est alors pas le même que celui des deux Ducs de Venise, qui incarnent une justice tempérée par la prudence et la miséricorde, tandis que celui des Sénateurs est plutôt le signe d'un manque de compassion à l'égard d'autrui.

Si le rôle du Duc, dans *Le Marchand de Venise*, est d'abord d'organiser l'espace judiciaire et d'ordonner les tours de parole — « Que l'on fasse venir le Juif devant le cour » (« Go one, and call the Jew into the court », IV, 1, 14) ; « Faites place » (« Make room », 16) —, il dispose également du pouvoir de « renvoyer la cour », selon ses propres dires (« Upon my power I may dismiss this court », IV, 1, 104). Toutefois, Gisèle Venet explique que son pouvoir est limité et qu'il ne peut s'ériger contre « le livre sanglant de la loi », par exemple en imposant à Shylock de la miséricorde :

La seule spécificité de Venise que Shakespeare semble avoir retenue [...], c'est en effet la dureté des lois protégeant son commerce, et son corollaire, l'impuissance du doge — le Duc — à infléchir ces mêmes lois édictées collégialement par la toute-puissante Seigneurie et son Sénat. Shakespeare, qui souligne à plusieurs reprises le caractère inexorable de ces lois, en tire la matière d'un moment dramatique exceptionnel, le procès qui occupe la totalité de l'acte IV¹⁷².

Ainsi, lorsque Portia — déguisée en jeune docteur de la loi, appelé Balthazar — demande à son tour à Shylock de faire preuve de miséricorde, il refuse de s'y soumettre au nom des lois vénitienes : « Shylock argues, and Portia concedes, that he cannot be legally compelled to show mercy »¹⁷³, comme le constate Thomas Bilello. Gisèle Venet explique également que cette apologie de la miséricorde, si elle ne s'appuie pas sur les lois établies par la société vénitienne, provient d'une vision chrétienne de la justice divine, soi-disant opposée à celle des juifs :

[...] il [Shylock] récusé, au nom des lois de Venise, la « compassion » attendue par le Duc ou « la douce pluie du ciel » que lui demande Portia. Ce plaidoyer pour la miséricorde repose sur un autre de ces lieux communs antijudaïques qui méconnaît la tradition juive du pardon et de l'amour du prochain sans lequel il n'est pas de sainteté : elle fait grief à Shylock de vouloir « la seule justice », cette loi rigoureuse de « l'ancienne alliance » qu'on veut opposer à la rédemption de la « nouvelle alliance », accordée par la miséricorde d'un Dieu chrétien qui ne serait qu'amour¹⁷⁴.

Toutefois, Thomas Bilello observe que, ni le Duc, ni Portia ne considèrent la miséricorde comme étant une notion légale : « Interestingly, neither Portia nor the Duke characterizes mercy

¹⁷² Gisèle Venet, « *Le Marchand de Venise*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies I, Œuvres Complètes V*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2013, p. 1413.

¹⁷³ Thomas C. Bilello, « Accomplished with What She Lacks: Law, Equity, and Portia's Con », in *The Law in Shakespeare*, Karen Cunningham and Constance Jordan [dir.], New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 117.

¹⁷⁴ Gisèle Venet, « *Le Marchand de Venise*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies I, Œuvres Complètes V*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2013, p. 1414.

as a function of the court or judge »¹⁷⁵. Le Duc s'écarte alors de sa fonction de juge pour incarner la miséricorde chrétienne et laisse le soin à un docteur d'arbitrer le conflit selon les lois vénitiennes. Bien que les Ducs aient toujours un statut unique du fait de leur fonction sociale, j'ai souhaité inclure dans mon corpus ceux qui ne sont jamais prénommés, afin de les comparer avec ceux qui sont nommés, tels que le Duc Vincentio dans *Mesure pour mesure*, qui incarne également la justice dans sa cité. Il faut d'abord souligner que le Duc Vincentio est beaucoup plus impliqué dans l'action principale et c'est lui qui tire toutes les ficelles de l'intrigue en avançant masqué dans sa propre ville¹⁷⁶. Le Duc a donc une double identité tout au long de la pièce, la sienne propre et une identité fictive qu'il façonne et qu'il nomme Frère Ludovic¹⁷⁷. Dans *Le Marchand de Venise*, en revanche, le Duc commente et dirige les opérations lors du procès, mais c'est Portia qui interprète les lois, pliant même la notion de justice selon son désir personnel, comme le constate Thomas Bilello :

Portia's judgment has little to do with justice or equity. Instead, she is motivated more by her desire to protect Antonio, her new husband's confidant. Indeed, by inserting herself by artifice into the legal proceedings to enforce the bond, Portia converts the law into an instrumentality of her will. Interestingly, the criticism of the court scene largely ignores the significance of Portia's fraud. For even were Portia not professionally unqualified to provide guidance on the disposition of the case — she is, after all, “an unlesson'd girl, unschool'd, unpractic'd” (3.2.159) — her direct personal interest in its disposition renders her judgment fatally partial, and is itself disqualifying. Yet, by disguising herself and effacing her bias, she appropriates the mechanisms of the court. To that extent, Portia succeeds brilliantly: she obtains Antonio's release from the bond, thereby relieving Bassanio from his moral debt and, by requiring Shylock's conversion to Christianity, ensures his elimination from the usury market. But her performance in the courtroom cannot be viewed apart from her bias, which ultimately acts as a corrupting influence upon the court's decision¹⁷⁸.

Contrairement aux Ducs, Portia ne peut rendre un jugement officiel et légal en raison de son usurpation et son rôle ne dispose pas de la dimension objective qu'un médiateur anonyme doit normalement posséder. Elle est partielle dans sa décision étant donné le lien d'amitié qui l'unit à Antonio, à travers son époux Bassanio. Si elle parvient à interpréter la loi selon une lecture très technique, Portia a toutefois un regard biaisé qui rend son jugement illégal et corrompu. Et

¹⁷⁵ Thomas C. Bilello, « Accomplished with What She Lacks: Law, Equity, and Portia's Con », in *The Law in Shakespeare*, Karen Cunningham and Constance Jordan [dir.], New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 114.

¹⁷⁶ Le Duc de *Mesure pour mesure* intervient dans tous les actes et représente 28,75% de la parole sur l'ensemble de la pièce, tandis que les Ducs d'*Othello* et du *Marchand de Venise* n'apparaissent que dans une seule scène et représentent respectivement 1,86% et 1,94% de la parole.

¹⁷⁷ Comme le Prince Escalus dans *Roméo et Juliette*, le Duc Vincentio n'est toutefois jamais appelé par son prénom dans les dialogues. En revanche, le spectateur peut entendre le nom de son identité fictive, Ludovic.

¹⁷⁸ Thomas C. Bilello, « Accomplished with What She Lacks: Law, Equity, and Portia's Con », in *The Law in Shakespeare*, Karen Cunningham and Constance Jordan [dir.], New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 110.

enfin, la fraude à laquelle Portia a recours se fait à l'insu du Duc, qui rendra finalement un jugement techniquement illégal sans en avoir connaissance :

By usurping the judicial role, Portia has arrogated the power to declare the bond void. Because her power to judge is obtained through fraud perpetrated against the Duke, the court, and the litigants, she lacks the authority to act as an agent of the court. She has misappropriated the Duke's (and thus Venetian) authority, thereby arguably acting with more criminal liability than Shylock, who does no more than present his good-faith claim for enforcement of an agreement to the court¹⁷⁹.

Il est vrai que le Duc n'est pas tout à fait neutre non plus dans l'affaire, présentant les deux partis selon son jugement personnel, avant même que l'audience n'ait débuté : il est « navré » pour Antonio (« I am sorry for thee », IV, 1, 3), tandis qu'il estime que Shylock est « un adversaire de pierre, une créature inhumaine » (« A stony adversary, an inhuman wretch », 4). Cependant, il ne prétend jamais pouvoir passer au-dessus des lois, qu'il est censé incarné par sa fonction, et remet donc son jugement entre les mains de celui qu'il pense être un docteur, spécialiste du domaine judiciaire. Ainsi, le Duc, en se mettant en retrait par rapport au conflit et en se jugeant lui-même inapte à le résoudre, favorise une justice qui se base sur les lois vénitienes et donc une médiation objective. Portia, en revanche, utilise la loi selon son intérêt personnel, à des fins de vengeance, comme l'explique Thomas Bilello : « Portia's bias reduces the Venetian court to a forum of revenge rather than law »¹⁸⁰. L'anonymat du Duc, qui lui donne pour seule identité sa fonction sociale, l'empêche de franchir ce pas, de transformer son jugement personnel en un jugement officiel, tandis que Portia, personnage nommé et fortement individualisé, n'agit que selon ses propres désirs, bien qu'elle parvienne à le faire de façon extrêmement rusée, en retournant la rigueur de Shylock dans sa lecture des lois contre lui.

Il existe un dernier Duc anonyme, dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, qui présente des caractéristiques très différentes de ceux d'*Othello* et du *Marchand de Venise*, car il cumule plusieurs rôles : il est à la fois le Duc de Milan et le père de Silvia. Ainsi, il se présente tel un personnage type, le *senex iratus*, qui fait obstacle à l'amour des jeunes gens, bien qu'il ne reste pas figé dans ce rôle à la fin de la pièce, acceptant finalement Valentin comme époux pour sa fille Silvia. Henri Suhamy définit son rôle comme étant l'un « des ennemis de l'amour »¹⁸¹ et note également le cumul des fonctions sociales : « L'autorité d'un père qui est

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹⁸¹ Henri Suhamy, « *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies I, Œuvres Complètes V*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2013, p. 1270.

également un duc, nanti d'un pouvoir absolu, sépare Valentin de Silvia »¹⁸². Le Duc n'est donc pas dans une position objective, exigeant légitimement, tel Égée dans *Le Songe d'une nuit d'été*, que sa fille lui obéisse, mais n'ayant aucune autorité supérieure à la sienne (Thésée dans *Le Songe*) pour arbitrer de façon impartiale le conflit. Son anonymat est alors davantage dû au type de personnage qu'il incarne, à l'instar de la Reine marâtre dans *Cymbeline*, et ne s'inscrit pas dans une fonction de médiation.

Les Juges

Les Ducs ne peuvent cependant jamais être des médiateurs totalement neutres, comme observé précédemment, notamment en raison du pouvoir absolu dont ils disposent et qui leur permet de cumuler les fonctions exécutive, législative et judiciaire. Lorsque Shakespeare veut faire appel à un médiateur véritablement neutre lors d'un conflit judiciaire, il ajoute un personnage de juge anonyme. Dans *Mesure pour mesure*, le Duc délègue tout son pouvoir à Angelo, prétextant devoir s'absenter, afin d'observer, déguisé en moine, le fonctionnement de sa propre cité. Cette stratégie révèle alors le caractère tyrannique et corrompu d'Angelo, qui condamne à mort Claudio et fait des propositions indécentes à sa sœur Isabelle. Alors que le seigneur Escalus pense qu'Angelo ne fait qu'exécuter les volontés du Duc Vincentio, un Juge, qui ne semble avoir qu'une fonction de médiateur temporel dans un premier temps — il indique l'heure qu'il est à Escalus : « Onze heures, monsieur » (« Eleven, sir », II, 1, 254) —, donne également son opinion sur le jugement d'Angelo : « Le seigneur Angelo est sévère » (« Lord Angelo is severe », 259). Shakespeare convoque ici un officier de justice anonyme pour donner un avis strictement professionnel sur la façon dont les lois sont mises en application par Angelo. Alors qu'Escalus répète à deux reprises qu'« il n'y a pas de remède » (« there's no remedy », 258 ; 262), ce qui montre qu'il souhaiterait qu'il y en ait un, le Juge rappelle que l'application des lois peut être ajustée selon les cas, tous particuliers. Cette vision classique de la justice est d'ailleurs rappelée par Thomas Bilello, qui fait notamment appel à l'ouvrage d'Aristote, *Éthique à Nicomaque* :

Thus, equity operates as “a corrective to what is legally just,” where the strict and unreflective application of law would be inconsistent with the lawgiver's intention. For Aristotle, equity speaks to the imaginative reconstruction of statutes in a manner consistent with the intent of the legislator. Aristotle does not address the practical difficulties resulting from this construction, which include the requirement that the personal will of the judge be suppressed. [...] It also amplifies the role of the judge in each particular case, empowering

¹⁸² *Ibid.*, p. 1272.

him to determine whether the law is indeed in conflict with equity and, if so, what equity requires¹⁸³.

Le juge, s'il doit censurer ses désirs personnels, tient donc un rôle majeur dans l'application des lois, qui sont de l'ordre du général et qui ne peuvent jamais couvrir tous les cas particuliers. Ainsi, Escalus se trompe dans sa lecture de la loi, qu'il pense absolue, alors même qu'il souhaiterait plus de clémence¹⁸⁴, tandis que le Juge rappelle que la justice peut être à la fois modulable et objective, son anonymat ne permettant pas de le soupçonner d'être partisan.

Dans *I Henry VI*, le conflit qui oppose les familles Lancastre et York pose un problème juridique que Richard souhaite faire entendre auprès de la noblesse anglaise. Un Juriste vient alors confirmer que l'argument de Somerset¹⁸⁵ n'est pas valable d'un point de vue légal et fait remporter dans cette scène la rose blanche des York :

À moins que mes études et mes livres ne disent pas vrai,
L'argument que vous avez soutenu était erroné en droit ;
En signe de quoi, je cueille moi aussi une rose blanche.

Unless my study and my books be false,
The argument you held was wrong in law;
In sign whereof I pluck a white rose too.

(II, 4, 56-58)

Shakespeare construit ainsi dans cette scène la domination croissante de Richard, qui opère aussi bien militairement que juridiquement pour gagner le pouvoir. En effet, l'anonymat du Juriste donne de la légitimité à la position de Richard, car son identité est définie à travers sa fonction de juriste et non pas à travers des intérêts personnels. Alors que le Juriste montre qu'il connaît le droit, Suffolk, au contraire, revendique sa méconnaissance dans ce domaine et avoue interpréter les lois au gré de son propre désir :

Suffolk : Ma foi, j'ai beaucoup négligé le droit,
Et je n'ai jamais pu y plier ma volonté,
Et c'est la loi qui se plie à ma volonté.

Suffolk : Faith, I have been a truant in the law,
And never yet could frame my will to it,
And therefore frame the law unto my will.

(II, 4, 7-9)

¹⁸³ Thomas C. Bilello, « Accomplished with What She Lacks: Law, Equity, and Portia's Con », in *The Law in Shakespeare*, Karen Cunningham and Constance Jordan [dir.], New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 111.

¹⁸⁴ Il porte d'ailleurs un nom propre qui met en valeur l'idée d'un équilibre judiciaire : « "Escalus", écho phonétique de *scales*, qui désigne une balance, comme on en voit dans les allégories de la Justice ». Jean-Pierre Maquerlot, « *Mesure pour mesure*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies II, Œuvres Complètes VI*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1605.

¹⁸⁵ Shakespeare ne précise pas le point juridique sur lequel la polémique se porte.

L'identité du Juriste se construit alors tel un contrepoint éthique de Suffolk, mettant à jour ses compétences en matière de loi, et opère une médiation plus objective que les nobles nommés, qui donne des arguments exclusivement basés sur leur préférence personnelle, avec une utilisation de verbes d'opinion : Warwick dit, « Je n'aime pas les couleurs » (« I love no colours », 34) ; puis, Suffolk « pense [Somerset] dans le vrai » (« I think he held the right », 38) ; et enfin Vernon déclare, pour tout argument, « la vérité et la justice de la cause » (« the truth and plainness of the case », 46). Seul le Juriste conclut la polémique en faisant appel aux lois. Il ne s'agit évidemment pas pour Shakespeare de faire de la propagande en faveur de Richard, le propos de cette trilogie n'étant pas de prendre parti¹⁸⁶, mais de montrer, d'une part, la complexité en matière de légitimité du pouvoir royal, qui peut être fragilisé par une certaine interprétation de la loi, et d'autre part, d'asseoir le pouvoir croissant de Richard et la menace qu'il représente pour le roi Henry VI.

Dans le domaine judiciaire, le médiateur anonyme le plus impartial de l'œuvre de Shakespeare est sans doute le Grand Juge dans *2 Henry IV*, dont nous avons montré le contrepoint éthique qu'il constituait par rapport à Falstaff¹⁸⁷. Son impartialité s'étend même jusqu'au pouvoir royal, puisqu'il n'hésite pas à condamner le prince Hal, le fils du roi lui-même, lorsque cela est nécessaire. C'est d'ailleurs ainsi qu'il nous est présenté pour la première fois par le Page, qui s'adresse à Falstaff : « Monsieur, voici le seigneur qui a envoyé le prince en prison parce qu'il l'avait frappé au sujet de Bardolph » (« Sir, here comes the nobleman that committed the prince for striking him about Bardolph », I, 2, 53-54). Le Grand Juge, apercevant Falstaff, demande à son Serviteur de l'appeler car il doit lui parler. Le Serviteur tente alors, tant bien que mal, d'exercer son rôle de coordonnateur : « Sir John Falstaff ! » (63), s'écrie-t-il, tandis que Falstaff prétend être « sourd » (« deaf », 64). Cette première altercation entre Falstaff et le Serviteur annonce déjà la stratégie de Falstaff face au Grand Juge. Il n'écoute pas les paroles du Serviteur, puis l'attaque sur le plan personnel en le calomniant : « Une jeune canaille,

¹⁸⁶ Gary J. Scrimgeour constate, au contraire, que Shakespeare fait très attention à maintenir en permanence un équilibre entre les deux familles royales : « Throughout *3 Henry VI*, for instance, he is careful to distribute the blame for the evil events equally between York and Lancaster ». Il constate d'ailleurs que Shakespeare utilise un autre type de médiateur anonyme, un Messenger (*3 Henry VI*, I, 2, 49-52), pour montrer que la perfidie se trouve dans les deux camps : « The play opens with the arrangement of a compromise between the rival houses that guarantees the crown to York on the death of Henry VI. Before the end of the first scene, Queen Margaret has already decided to break the agreement, and immediately afterwards we see York persuaded by his sons to do the same. He announces his intention to make a surprise attack on the King, but is interrupted by a messenger who announces the Queen's surprise attack on him. Such a swift juxtaposition of words and actions is not just a plot convenience but a means of revealing that both sides are alike in perfidy ». Gary J. Scrimgeour, « The Messenger as a Dramatic Device in Shakespeare », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 19.1, Winter 1968, p. 45.

¹⁸⁷ Voir « 3.3. Les signes corporels individuels », p. 154.

et qui mendie encore ! » (« What, a young knave, and begging! », 69). Le Serviteur se défend en affirmant qu'il est « un honnête homme » (« an honest man », 81-82), caractéristique qui est à l'image de son maître et qui montre sa fonction spéculaire. Le Grand Juge intervient ensuite par lui-même et coupe court aux injures de Falstaff envers son Serviteur. Toutefois, Falstaff n'est pas plus attentif aux propos du Grand Juge qui le somme de l'écouter à plusieurs reprises : « Sir John Falstaff, un mot » (« Sir John Falstaff, a word with you », 88) ; « Laissez-moi vous parler, je vous prie » (« I pray you, let me speak with you », 104-105) ; « vous n'entendez pas ce que je vous dis » (« you hear not what I say », 113-114) ; « Des fers aux pieds pourraient guérir l'inattention de vos oreilles » (« To punish you by the heels would amend the attention of your ears », 118-119). Le Grand Juge présente toutes les caractéristiques de sa fonction dans cette scène. Il est prêt à punir les personnes qui ne respectent pas les lois : le Prince, qui lui a fait outrage, et Falstaff, qui refuse de l'écouter. Puis, il mène une enquête au sujet d'une affaire de vol, convoquant témoins et suspects afin de les interroger : « Sir John, je vous ai convoqué avant votre expédition à Shrewsbury » (« Sir John, I sent for you before your expedition to Shrewsbury », 96-97). Sa recherche de la vérité, caractéristique de la fonction d'un juge, apparaît également dans sa parole : « la vérité, Sir John, est que vous vivez en grande infamie » (« the truth is, Sir John, you live in great infamy », 130). Le Grand Juge porte ensuite des accusations, telles que les dépenses excessives de Falstaff (132) et sa mauvaise influence sur le Prince (135). Toutefois, il juge avec tempérance, mettant dans la balance les services que Falstaff a rendus, contrairement aux Sénateurs de *Timon d'Athènes* qui refusaient cet argument à Alcibiade : « Mais bon, je ne veux pas raviver une plaie guérie : votre journée de loyaux services à Shrewsbury a un peu redoré votre nuit d'exploit à Gad's Hill » (« Well, I am loath to gall a new-heal'd wound: your day's service at Shrewsbury hath a little gilded over your night's exploit on Gad's Hill », 138-140). Il lui donne finalement des recommandations morales pour la suite de ses aventures : « soyez honnête, soyez honnête, et que Dieu bénisse votre expédition » (« Well, be honest, be honest, and God bless your expedition », 208-209). À l'acte II, scène 1, le Grand Juge doit intervenir pour remettre de l'ordre, alors que les sergents Pince et Coince (« Fang » et « Snare » en anglais) tentent d'arrêter Falstaff sur plainte de la Patronne. Comme la plupart des médiateurs anonymes de rang élevé, le Grand Juge réorganise l'espace interpersonnelles, menacé de chaos : « Que se passe-t-il ? Holà ! arrêtez ce vacarme ! » (« What is the matter? Keep the peace here, ho! », II, 1, 57). Puis, il interroge chaque parti concerné dans la querelle, se tournant d'abord vers Falstaff — « Eh bien, Sir John, pourquoi cette querelle ? » (« How now, Sir John, what are you brawling here? », 60) —, puis la Patronne : « Pour quelle somme ? » (« For what sum? », 68). Le Grand Juge ordonne alors à

then did use the person of your father: / The image of his power lay then in me », 72-73) ; « L'image du roi que je représentais » (« The image of the king whom I presented », 78). Il explique donc que la gifle qu'il a reçu du Prince était comme frapper le roi directement, tout comme tuer le Héraut du roi dans son tabard était considéré comme de la haute trahison¹⁸⁸ :

Et vous m'avez frappé dans l'exercice même de ma magistrature ;
Là-dessus, comme coupable envers votre père,
J'ai usé hardiment de mon autorité

And struck me in my very seat of judgment;
Whereon, as an offender to your father,
I gave bold way to my authority

(V, 2, 79-81)

Le Grand Juge se présente alors véritablement tel un miroir dans lequel l'identité du roi se reflète, n'agissant que selon le respect de son autorité et « au nom de l'intérêt public » (« for the commonwealth », 75). En effet, le Grand Juge se défend, dans un double mouvement, d'avoir eu un intérêt personnel à punir le Prince : d'abord, son action était commandée par la volonté du roi, et, par conséquent, elle s'inscrivait dans l'intérêt commun. Le Grand Juge insiste également sur le domaine judiciaire dans lequel sa fonction est ancrée : « ma fonction, / La majesté et l'autorité de la loi et de la justice » (« my place, / The majesty and power of law and justice », 76-77). Il rappelle également qu'il agit selon « l'administration de sa loi », à savoir celle du roi (« th'administration of his law », 74), avant de demander au roi Henry V de se mettre à présent à la place de son père et d'imaginer que son fils avait agi comme il l'a fait lui-même :

Accepteriez-vous, maintenant que vous portez la couronne,
De voir un fils tenir vos décrets pour nuls,
Jeter la justice à bas de votre imposant tribunal,
Faire un croc-en-jambe à la loi [...]
Voyez vos lois les plus redoutables si librement narguées

Be you contented, wearing now the garland,
To have a son set your decrees at nought,
To pluck down justice from your awful bench,
To trip the course of law [...]
See your most dreadful laws so loosely slighted,

(V, 2, 83-93)

La parole du Grand Juge est empreinte du champ lexical de la justice, qui correspond à sa fonction, montrant ainsi ses compétences dans ce domaine, et affirme n'avoir jamais agi de façon « contraire à [s]a fonction » (« misbecame my place », 109). De plus, le Grand Juge opère

¹⁸⁸ Voir « 5.1. Le nomenclateur : la fonction identificatoire du personnage anonyme », p. 277.

une médiation entre l'ancien et le nouveau roi, le père et le fils, en exigeant d'Henry V de se mettre à la place de son père, assurant ainsi une continuité du pouvoir royal. L'identité du Grand Juge est donc circonscrite autour de son métier, comme la plupart des personnages anonymes, bien qu'il ait un rang social plus élevé et un degré d'individualisation supérieur à la moyenne. La conclusion du roi Henry V achève d'ancrer l'identité du Grand Juge dans son rôle de médiateur de la justice, lui attribuant à son tour les qualificatifs de « juste et impartial » (« just and impartial », 115) : « Juge, vous êtes dans le droit, et vous pesez fort bien les choses. / Continuez donc à porter le glaive et la balance » (« You are right, Justice, and you weigh this well, / Therefore still bear the balance and the sword », 101-102). Le Grand Juge est à l'image de la balance, symbole de la justice, capable de « peser » le pour et le contre, comme nous l'avions vu faire lorsqu'il jugeait Falstaff. Cette caractéristique montre sa capacité à effacer, non pas tout son être, qui doit au contraire être imposant pour pouvoir exécuter sa fonction d'autorité, mais ses opinions et ses sentiments personnels, pour être impartial, une forme d'effacement de soi qui explique son anonymat. Par conséquent, ce personnage ne pouvait être qu'anonyme, malgré son importance dans la pièce¹⁸⁹, pour remplir cette condition de neutralité et exercer sa fonction de miroir du pouvoir royal.

L'Aubergiste

Si le Grand Juge représente le médiateur anonyme le plus impartial, l'Aubergiste, patron de la Jarretière dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, est le plus incongru au sein de l'œuvre de Shakespeare. Unique personnage anonyme de cette pièce, étant donné que même le page de Falstaff est nommé Robin, il présente toutes les caractéristiques de sa fonction, dans le domaine de l'accueil, comme nous l'avions étudié en première partie. Il est même qualifié de « joyeux », l'inscrivant ainsi dans l'humeur générale de cette pièce, dont le titre contient ce même terme¹⁹⁰. Lorsque le docteur français Caius défie son rival, le pasteur gallois Messire Hugues Evans, afin d'obtenir la main d'Anne Lepage, il désigne l'Aubergiste pour arbitrer leur duel : « j'ai désigné le patron de la Jarretière pour mesurer notre instrument » (« I have appointed mine host of de Jarter to measure our weapon », I, 4, 105-106). Toutefois, l'Aubergiste n'est pas un médiateur comme les autres et son inscription dans l'atmosphère de la comédie ne le fait pas agir de façon conforme aux règles de la médiation. Falot explique à Lepage que le « joyeux aubergiste a

¹⁸⁹ Il représente 4,89% de la parole sur l'ensemble de la pièce et intervient dans quatre scènes, étalées sur trois actes (I, II et V).

¹⁹⁰ Voir « 3.2. Le corps comme objet social », p. 142.

mesuré leur instrument ; et leur a [...] assigné des lieux de rendez-vous distincts » (« My merry host hath had the measuring of their weapons; and [...] hath appointed them contrary places », II, 1, 173-175). Ainsi, en tant que médiateur du conflit, l'Aubergiste ne possède pas les caractéristiques nécessaires à cette fonction : il ment aux duellistes en leur indiquant des lieux différents et ne respecte donc pas les règles que sa fonction d'arbitre lui imposait. En revanche, il est un parfait médiateur dramatique pour Shakespeare, lui permettant de transformer ce conflit, de nature sérieuse — l'un des deux duellistes étant nécessairement condamné à mourir — en farce comique, où seul le ridicule, qui ne tue pas, affectera les personnages. Falot qualifie d'ailleurs cet épisode de « divertissement » (« sport », II, 1, 177). La nature joyeuse et sympathique de l'Aubergiste, qui est représentative de l'atmosphère générale de la comédie, déteint sur le conflit, qui aurait pu finir en tragédie sans son intervention. Même en tant que traducteur, l'Aubergiste se montre peu fidèle et menteur :

L'Aubergiste : Ah ! monsieur Nargue-Pisse.
 Caius : « Nargue-Pisse », c'est quoi ça ?
 L'Aubergiste : « Nargue-Pisse », dans notre langue c'est le courage, mon brave.
 Caius : Crénom, alors, je suis aussi Nargue-Pisse que n'importe quel Anglais. Sale chien de prêtre ! Crénom, je vais te lui couper les oreilles.
 L'Aubergiste : Et lui va joliment t'estourbir, mon brave.
 Caius : « Estourbir », c'est quoi ça ?
 L'Aubergiste : Autrement dit, il te fera des excuses.
 Caius : Crénom, j'ai hâte qu'il m'estourbisse, car, crénom, c'est ce que je veux.
 Host : Ah, Monsieur Mockwater.
 Caius : "Mock-vater"! Vat is dat?
 Host : "Mock-water", in our English tongue, is valour, bully.
 Caius : By gar, den, I have as mush mock-vater as de Englishman. Scurvy jack-dog priest! By gar, me vill cut his ears.
 Host : He will clapper-claw thee tightly, bully.
 Caius : "Clapper-de-claw"! Vat is dat?
 Host : That is, he will make thee amends.
 Caius : By gar, me do look he shall clapper-de-claw me, for, by gar, me vill have it.

(II, 3, 52-62)

À nouveau sa médiation, si elle ne respecte pas le principe de neutralité, s'inscrit dans le comique. En détournant le sens des mots qu'il emploie, il ridiculise le docteur français et achève d'ancrer cet épisode du duel dans une tension ludique. Toutefois, malgré une transmission des informations biaisée, l'Aubergiste ne sert pas véritablement ses intérêts personnels dans cette pièce, contrairement aux personnages nommés, mais plutôt l'intérêt général. Malgré l'intérêt commercial que représente Caius — sa mort signifierait en effet un client de moins —, l'Aubergiste sert avant tout l'intérêt général en évitant que les duellistes s'entretuent. Puis, il

participe à d'autres farces organisées par les autres personnages et qui servent véritablement l'intérêt des rôles nommés. Par exemple, Dufлот lui demande de le présenter auprès de Falstaff en tant que « Duruisseau, seulement pour rire » (« Brook, only for a jest », II, 1, 182). Toutefois, contrairement à l'Aubergiste, il ne s'agit pas seulement de mettre en œuvre une farce, mais d'enquêter pour savoir si sa femme le trompe. La farce de Dufлот a donc pour fin de régler un conflit domestique, d'ordre privé et individuel. Par ailleurs, l'extériorité de l'Aubergiste, par rapport aux conflits qui dominent la pièce, lui donne également une certaine lucidité, propre à ce type de personnages anonymes. Alors que tout le monde discute des potentiels prétendants d'Anne Lepage, l'Aubergiste est le seul à donner le nom de Fenton, qui sortira effectivement « vainqueur » de cette joute :

Que dites-vous du jeune M. Fenton ? Il cabriole, il danse, il a les yeux de la jeunesse, il écrit des poèmes, il parle joliment, il sent bon l'avril et le mai : ce sera lui le vainqueur, lui le vainqueur, c'est écrit, le vainqueur ce sera lui.

What say you to young Master Fenton? He capers, he dances, he has eyes of youth, he writes verses, he speaks holiday, he smells April and May: he will carry't, he will carry't, 'tis in his buttons, he will carry't.

(III, 2, 58-61)

L'Aubergiste jouera d'ailleurs une dernière fois les médiateurs, pour ce couple, en promettant à Fenton d'amener le curé à les marier à l'église, servant une dernière fois les intérêts personnels de personnages nommés : « je vais voire le curé : / Amenez la demoiselle, on fournira un prêtre » (« I'll to the vicar : / Bring you the maid, you shall not lack a priest », IV, 6, 51-52). Ainsi, l'anonymat de l'Aubergiste fonctionne comme celui des autres médiateurs anonymes, tel un garant de la neutralité, malgré ses mensonges et ses déformations. Si les médiateurs anonymes peuvent être des personnages avec un degré élevé d'individualisation, leur identité est toujours encadrée par leur fonction sociale et dramatique, qui les conduit à ordonner les relations entre les personnages nommés, dans l'intérêt général, malgré le dévoilement de leurs intérêts particuliers.

6.3. Le corps anonyme comme porte-parole : désindividualisation et incarnation

Une grande partie des personnages anonymes ont pour fonction de transmettre une parole, d'être des intermédiaires entre deux parties, des agents de liaison. Nous avons d'ailleurs constaté que le terme « Messenger » est le plus utilisé par Shakespeare pour désigner des

personnages anonymes dans les *speech headings*¹⁹¹, les inscrivant dans une médiation plus spécifiquement verbale. Mais le rôle de médiateur de la parole ne se limite pas aux personnages désignés par le terme « Messenger » : serviteurs, militaires, officiers peuvent également avoir cette fonction. Or, ce type de médiateurs a la particularité de ne pas avoir de parole propre dans la mesure où il transmet la parole d'une autorité supérieure. Les médiateurs anonymes ne disposent donc ni de la spécificité d'un nom propre, ni d'une parole personnelle, ce qui tend à les inscrire dans une forme de désindividualisation. Cette absence d'individualité semble même être une condition *sine qua non* pour exercer une fonction médiatrice, car le personnage anonyme désindividualisé ne fera pas agir ses intérêts personnels. Situé en périphérie des conflits, son anonymat lui confère une neutralité indispensable à ce type de fonction.

Si le médiateur anonyme n'a ni spécificité nominale, ni parole personnelle, il reste pourtant un élément qui lui est propre, son corps. Cette fonction d'intermédiaire peut alors être comparée à celle de l'acteur. Nous avons constaté, à la suite de Robert Abirached, que la spécificité du théâtre était cette « relation triangulaire [...] entre le personnage, l'acteur et le spectateur »¹⁹², contrairement au roman, où le personnage est dans une relation duelle avec le lecteur, sans qu'il y ait d'intermédiaire entre eux. Au théâtre, la représentation du personnage nécessite donc un médiateur — l'acteur — qui donne littéralement corps au personnage. Et si la parole appartient au personnage, le corps en revanche est celui de l'acteur. Le rôle de médiateur semble donc particulièrement théâtral, étant donné que l'acteur lui-même peut être considéré comme un médiateur qui transmet aux spectateurs une parole qui ne lui appartient pas, celle d'un auteur, mais à travers un outil qui lui est propre, son corps. Nous nous interrogerons donc plus particulièrement sur la forme corporelle du médiateur anonyme, seul élément qui lui soit propre, et qui est peut-être la clef de son identité.

Les porte-voix

Nous avons d'emblée constaté que les rôles anonymes sont parfois conçus comme des porte-voix, ce qui a tendance à les réduire à des objets, ou pour parler en termes théâtraux, à des accessoires, comme les Hérauts nomenclateurs. Certains Hérauts ne se positionnent pas spécifiquement en tant que nomenclateur d'un protagoniste, mais comme des représentants de

¹⁹¹ 80 personnages anonymes sont désignés par le terme « Messenger » sur les 579 entrées du tableau.

¹⁹² Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994 [Grasset, 1978], p. 8.

leur nation, car ce sont les Hérauts des rois. Molly Mahood, lorsqu'elle constate que les rôles de Hérauts sont plus particulièrement désindividualisés — elle les appelle des « faceless men » —, donne l'exemple des Hérauts dans *Le Roi Jean*, dont les costumes sont mis en valeur, au détriment des spécificités corporelles, telles que le visage¹⁹³. La scène montre successivement deux Hérauts, le premier français et le deuxième anglais. Chacun proclame un discours au nom de son roi, de taille égale¹⁹⁴, et exige d'Angers d'ouvrir les portes de la ville. Mais Hubert refuse aux deux camps leur requête étant donné que ni les Anglais, ni les Français ne peuvent prétendre avoir remporté la bataille. Les Hérauts incarnent ici cette égalité entre les deux armées. Yves Peyré indique, dans une note, que la réponse d'Hubert accentue l'indifférenciation entre les deux camps par une figure de style, la paronomase — « Both are alike, and both alike we like » (« Toutes les deux se valent, et nous les aimons toutes les deux », II, 1, 331) :

L'anglais joue sur le sens des termes *alike*, « semblable » et « semblablement », et *to like*, « aimer ». Dans la mise en scène de Laurent Pelly (Avignon, 1998), les deux hérauts semblaient être jumeaux, leur ressemblance physique traduisant en termes visuels l'indifférenciation des valeurs¹⁹⁵.

Le metteur en scène a donc représenté la situation dramatique à travers les corps des médiateurs anonymes. En suggérant la gémellité des deux hérauts, il souligne leur absence d'individualité et nous montre que le corps peut être effacé derrière des appareils. Ce dédoublement du corps de la figure du héraut empêche l'individualisation de ces médiateurs¹⁹⁶.

Les médiateurs prêtent d'ailleurs souvent leur organe vocal afin de transmettre une parole officielle, dans un cadre institutionnel. C'est particulièrement évident pour le rôle du Crieur dans *Henry VIII*, qui, lors du procès de la reine Catherine, est en charge de répéter une parole officielle que lui souffle le Greffier :

Le Greffier : Dites : « Catherine, reine d'Angleterre, venez devant la cour. »

¹⁹³ Voir « 5.1. Le nomenclateur : la fonction identificatoire du personnage anonyme », p. 275.

¹⁹⁴ Un vers de plus seulement pour le Héraut anglais : 13 vers (100 mots) contre 12 (87 mots) pour le Héraut français). Ils prononcent, de plus, un certain nombre d'expressions équivalentes, telles que « Vous, hommes d'Angers » (« You men of Angers », II, 1, 300 ; 312) et « ouvrez vos portes » (« open your gates », 300 ; 324).

¹⁹⁵ Yves Peyré, « *Vie et mort du roi Jean*, Notes », in William Shakespeare, *Histoires I, Œuvres Complètes III*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, Acte II, note n°12, p. 1623.

¹⁹⁶ Yves Peyré rappelle également que « les clameurs des hérauts » s'opposent au « chuchotement », qui dévoile au contraire les individualités des personnages nommés : « La dissociation de l'individu par rapport à la communauté est symboliquement rendue par la fréquence des apartés et des chuchotements. Dès le début, Aliénor crée un bref espace privé pendant le protocole d'une scène publique lorsqu'elle rappelle à Jean la faiblesse de son droit, jetant l'ombre déstabilisante du réalisme sur l'éclatante affirmation de la légitimité du roi ; elle-même, devant Angers, guette les chuchotements des Français entre eux ; les noirs secrets se murmurent aussi, loin des clameurs des hérauts : Jean susurre à l'oreille d'Hubert la suggestion du meurtre, tout en observant de loin le groupe formé par Aliénor et Arthur [...] ». Yves Peyré, « *Vie et mort du roi Jean*, Notice », in William Shakespeare, *Histoires I, Œuvres Complètes III*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, p. 1605.

Le Crieur : Catherine, reine d'Angleterre, venez devant la cour.

Scribe : Say, "Katherine Queen of England, come into the court."

Crier : Katherine Queen of England, come into the court.

(II, 4, 9-10)

Si le Greffier est lui-même médiateur d'une parole officielle, la répétition confère au Crieur un degré d'éloignement supplémentaire par rapport à cette parole. Même sa désignation dans les didascalies – « Le Crieur » – semble réduire sa forme corporelle à son organe vocal. Le Crieur fait alors partie de la catégorie des « personnages-accessoires » que nous avons définie précédemment¹⁹⁷, type de rôle qui est plus particulièrement désindividualisé, car le corps de l'acteur est utilisé comme un objet. Le corps n'est donc pas conçu ici en tant que forme individualisant le personnage, mais comme accessoire, comme outil technique indispensable à la dramaturgie. L'anonymat (qui entraîne une nomination générique) semble alors d'autant plus justifié que les objets sont désignés dans le langage par des noms communs et non par des noms propres. Ce cas nous montre également une parfaite retranscription de la parole de l'émetteur, puisqu'elle nous est d'abord donnée par ce dernier ; il n'y a aucun ajout de la part du Crieur dans cette parole. De même, l'Officier, dans *I Henry VI*, lit une proclamation écrite et donnée par le Maire :

Le Maire : Je n'ai pas d'autre choix face à ce tumultueux différend

Que de faire une proclamation publique.

Allons, officier, donne de la voix aussi fort que tu pourras !

[Un Officier] : « Hommes de tout rang, assemblés ici aujourd'hui en armes pour bafouer la paix de Dieu et du roi, nous vous ordonnons, au nom de Sa Majesté, de rentrer chez vous, et de ne plus porter, manier ou employer désormais aucune arme, épée ou poignard sous peine de mort. »

Mayor : Nought rests for me in this tumultuous strife,

But to make open proclamation.

Come, officer, as loud as e'er thou canst, cry.

[Officer] : "All manner of men, assembled here in arms this day, against God's peace and the king's, we charge and command you, in his highness' name, to repair to your several dwelling places, and not to wear, handle, or use any sword, weapon, or dagger henceforward, upon pain of death".

(I, 3, 70-78)

À nouveau, le médiateur ne prononce aucun mot qui lui appartienne (ce que les guillemets nous indiquent à l'écrit), et le Maire s'adresse à lui en soulignant sa raison d'être : sa voix. On peut alors supposer qu'elle possède des qualités particulières, qui expliquent qu'on fait appel à lui

¹⁹⁷ Voir « 2.5. De la fonction accessoire au personnage-accessoire », p. 132.

pour lire des textes officiels dans l'espace public. Sa voix, comme celle d'un acteur, est plus particulièrement projetée et puissante.

Les Messagers, s'ils ne projettent pas nécessairement leur voix comme le Crieur ou l'Officier, ont également comme principal outil leur voix, ce qui est souligné par Shakespeare dans les dialogues. Leur rôle peut sembler moins désindividualisé car leur parole n'est pas une parole officielle, celle d'une institution, mais le plus souvent celle d'un individu en particulier. Autrement dit, ils incarnent une individualité par le biais de leur parole, bien que ce ne soit pas la leur. Toutefois, on évoque de la même façon leurs organes de phonation, nécessaires à la transmission des messages. Lorsque le Messenger vient annoncer à Macbeth que le bois de Birnam est en mouvement, Macbeth lui accorde d'abord un droit de parole : « Tu viens faire usage / De ta langue : ton histoire, vite. » (« Thou com'st to use / Thy tongue: thy story quickly. », V, 5, 28-29). À travers ces mots, Macbeth souligne l'instrument par lequel la parole peut advenir : la langue, l'un des organes de phonation qui permet de former des sons. Nous avons également constaté que le souffle des Messagers était parfois évoqué dans les didascalies¹⁹⁸, montrant une précipitation et une urgence du message. L'expression corporelle de l'acteur, jouant un rôle de messenger, pouvait alors être considérée comme un signe identifiant la fonction sociale du personnage. Toutefois, les indications sur le souffle insistent d'abord sur les parties du corps du médiateur qui lui permettent d'effectuer son travail, l'appareil respiratoire, essentiel également pour la production des sons. Dans les cas d'extrême essoufflement, le messenger peut même avoir des difficultés à annoncer son message, comme le rapporte un Messenger à Lady Macbeth, lorsque celui-ci vient lui annoncer l'arrivée prochaine de Macbeth, ainsi que du roi Duncan :

Notre thane approche :
Un de mes compagnons l'a devancé,
Qui, presque mort d'essoufflement, eut à peine
La force de délivrer son message.

Our thane is coming:
One of my fellows had the speed of him,
Who, almost dead for breath, had scarcely more
Than would make up his message.

(I, 5, 31-34)

Le Messenger est alors ici un intermédiaire entre l'homme essoufflé, qui a apporté le message au château, et Lady Macbeth. Dans *Périclès*, en revanche, le spectateur peut voir directement

¹⁹⁸ Voir « 3.2. Le corps comme objet social », p. 146.

sur la scène le Messenger essoufflé. En effet, le Messenger d'Antiochus entre précipitamment, ce qui l'oblige à reprendre son souffle avant d'annoncer son message, à savoir la fuite de Périclès :

Entre un Messenger.

Antiochus : Dites pourquoi cette hâte : votre souffle va vous rafraîchir.
Le Messenger : Mon seigneur, le prince Périclès s'est enfui.

Enter a Messenger.

Antiochus : Let your breath cool yourself, telling your haste.
Messenger : My lord, Prince Pericles is fled.

(I, 1, 161-162)

Si l'insistance sur le souffle des Messagers permet dans un premier temps d'identifier le rôle du personnage, puis dans un second temps, d'enclencher une précipitation de l'action, il s'agit également de donner une identité à ces personnages de médiateurs, qui se définissent principalement par leurs organes de phonation. Ce sont, en effet, les parties du corps qui permettent de faire advenir la parole qui construisent l'identité de ces rôles de médiateurs.

Si les corps des médiateurs sont souvent traités tels des accessoires, des porte-voix, les mots eux-mêmes deviennent des objets, sortes d'accessoires pour l'acteur, qui les apporte à un récepteur. Dans *Antoine et Cléopâtre*, le Second Messenger, après s'être adressé à César en le nommant, affirme, littéralement, qu'il « apporte des mots » : « Caesar, I bring thee word » (I, 4, 48). Le mot semble alors prendre une forme concrète, par le biais du corps du médiateur (la traduction française utilise le verbe « informer » qui, si on le prend littéralement, peut également donner l'idée que le mot prend une forme concrète : « César, je t'en informe »). De même, dans *3 Henry VI*, le Messenger s'annonce en disant que le Duc de Norfolk « envoie des mots à travers lui » : « The Duke of Norfolk sends you word by me » (à nouveau, la traduction française transpose, mais l'idée que le corps du messenger est « envoyé », tel un courrier, demeure : « Le duc de Norfolk m'envoie vous dire », II, 1, 205). Lorsqu'un Messenger vient annoncer à Cléopâtre le mariage entre Antoine et Octavie, elle parle de cette nouvelle comme s'il s'agissait d'un objet : « Cette marchandise que tu m'as apportée de Rome / Est bien trop chère pour moi » (« The merchandise which thou hast brought from Rome / Are all too dear for me », II, 5, 104-105). Gisèle Venet explique alors que « La notion d'un colportage mercantile des nouvelles est assez répandue pour avoir inspiré la comédie de Ben Jonson *La Boutique aux nouvelles* (*The Staple of News*, 1626) »¹⁹⁹. Si les mots peuvent prendre forme, et devenir objets sur la scène de théâtre, c'est à travers le corps du médiateur, qui matérialise le message qu'il

¹⁹⁹ Gisèle Venet, « *Antoine et Cléopâtre*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte II, note n°31, p. 1537.

vient transmettre par le biais de ses organes de phonation. Ainsi, le corps du Messenger s’efface pour donner une consistance à l’élément dramatique qui doit focaliser l’attention du spectateur, le message.

Les porte-lettres

Par ailleurs, le lien entre le médiateur anonyme et l’accessoire peut également se faire de façon plus directe. Lorsque le médiateur n’est pas porte-voix, il peut être porte-lettres, les mots prenant alors une forme concrète à travers l’écriture. Il est en effet fréquent que la médiation s’opère à travers la transmission d’un courrier, qui matérialise les mots de l’émetteur et redouble la présence physique du message. Nous avons constaté que les lettres étaient des objets qui s’inscrivaient dans un processus de médiation et qu’elles avaient une fonction réticulaire en tant qu’accessoires sur la scène de théâtre²⁰⁰. L’accessoire et le personnage, la lettre et le Messenger, ont donc la même fonction médiatrice qui permet de mettre en valeur le réseau interpersonnages. Dans ce cas, le corps du médiateur anonyme semble être à nouveau purement fonctionnel, assurant le transport d’un objet. Par exemple, le Héraut du roi, dans *Henry V*, ne proclame pas la liste des morts à la fin des combats, mais transmet un document administratif : « Voici le décompte des Français tués » (« Here is the number of the slaughter’d French », IV, 8, 70). Si son costume est probablement aussi somptueux que ceux des Hérauts du *Roi Jean*, l’absence de parole déclamatoire réduit encore davantage son corps à sa capacité de se mouvoir dans l’espace et il se contente d’énoncer quel type de papier il tend au roi. De plus, son rôle est évincé par celui d’un Héraut français nommé Montjoie. En effet, le Héraut anonyme est d’abord chargé de transmettre un message aux Français, mais il est interrompu dans sa tâche par l’arrivée de Montjoie qui annonce la victoire des Anglais. La tâche du Héraut anonyme est donc finalement modifiée par le roi, et il est chargé d’aller compter les morts avec le héraut français. À la suite de Molly Mahood, nous constatons que le rôle de Montjoie fait figure d’exception parmi les Hérauts :

If Montjoy, the French envoy in *Henry the Fifth*, is a rich exception, this is because his determined impersonality is broken down by Henry in their three encounters. Montjoy’s first insolent words — “You know me by my habit” (3.6.114), and his reply to Henry’s ironical “Why then I know thee; what shall I know of thee?” — “My master’s mind”, both raise a barrier against normal communication. So does the demand for ransom which he reads aloud, and which is couched in the third person as if the French King cannot bring himself directly to address so despicable an enemy. At the end of it, Henry seeks out the man behind the Ciceronian rhetoric and the stiffly embroidered tabard: “What is thy name?”

²⁰⁰ Voir « 2.4. La fonction caractéristique de l’accessoire », p. 113.

I know thy quality.” But even this basic information is withheld, since “Montjoy” is not a personal name but a heraldic title²⁰¹.

Si le nom qu’il donne, Montjoie, est effectivement un titre héraldique, qui inscrit son identité dans sa fonction de médiateur, il n’est pas anodin toutefois que sa désignation prenne la valeur d’un nom propre, étant donné que sa relation au roi anglais devient de moins en moins impersonnelle à chaque nouvelle rencontre. Si le personnage se présente d’abord tel un anonyme, identifiable à son uniforme et transmettant l’« esprit de son maître », Molly Mahood observe en effet que, lors de sa deuxième apparition, Montjoie sort du langage exclusivement diplomatique :

When, just before battle is joined, Montjoy again confronts Henry, his continued use of the arrogant “thou” implies that he is still determined to be no more than a mouthpiece of his French masters. But this time the message is from the Constable of France, and because it chimes in so exactly with the thoughts that have troubled Henry in his vigil, and contrasts so markedly with the impersonality of the former message, the audience grows aware of communication being made between the two men at a deeper level than that of diplomatic language:

Besides, in mercy,
The Constable desires thee thou wilt mind
Thy followers of repentance, that their souls
May make a peaceful and a sweet retire
From off these fields where, wretches, their poor bodies
Must lie and fester. (4.3.83-8)

After Henry has firmly answered this, Montjoy’s final words contain the hint of personal warning mingled with regret: “And so, fare thee well: / Thou never shall hear herald any more” (126-7).

L’apparence physique de Montjoie, notamment son tabard, est ici une armure que Henry V brise pour atteindre l’homme qui se cache derrière son rôle de porte-voix du camp français. Le Héraut anglais, en revanche, demeure anonyme et sans visage, et alors qu’il est sommé par Henry V de jouer son rôle de messager auprès du camp français, Montjoie interrompt son action en annonçant que les Français cèdent la victoire aux Anglais. Le Héraut anonyme n’a donc même pas le loisir d’utiliser toute la puissance de ses organes de phonation et ne prononce qu’une seule phrase en tendant la lettre qui contient le décompte des morts. Alors que le corps du héraut nommé présente des aspects multiples — d’abord un corps impersonnel, effacé par le caractère ostentatoire de son costume et de sa rhétorique, puis un corps individualisé par la relation personnelle qui s’installe avec le roi et qui fait ressortir l’individu derrière les apparats —, le corps du Héraut anonyme n’est même pas utilisé pour ses performances vocales, le réduisant à un corps mouvant. Cependant, les rôles de porte-lettres sont souvent questionnés

²⁰¹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 55.

lorsqu'ils tendent leur courrier, les récepteurs cherchant toujours à en savoir plus ou doutant parfois du contenu de l'information. Ainsi, le Messenger, dans *I Henry IV*, est pressé de questions par les destinataires du courrier :

Hotspur : Quelle lettre as-tu là ? [...]
Le Messenger : Votre père vous envoie cette lettre.
Hotspur : Une lettre ? Pourquoi ne vient-il pas ?
Le Messenger : Il ne peut pas, mon seigneur, il est gravement malade.
Hotspur : Mordieu, comment trouve-t-il le loisir d'être malade
Dans ces temps troublés ? Qui conduit ses troupes ?
Sous quel commandement viennent-elles ?
Le Messenger : Cette lettre vous dira sa pensée mieux que moi, mon seigneur.
Worcester : Dis-moi, je t'en prie : est-il alité ?
Le Messenger : Il l'était, mon seigneur, depuis quatre jours quand je me suis mis en
route
Et au moment de mon départ,
Ses médecins étaient très inquiets à son sujet.

Hotspur : What letters hast thou there? [...]
Messenger : These letters come from your father.
Hotspur : Letters from him? Why comes he not himself?
Messenger : He cannot come, my lord, he is grievous sick.
Hotspur : 'Zounds, how has he the leisure to be sick
In such a jostling time? Who leads his power?
Under whose government come they along?
Messenger : His letters bear his mind, not I, my lord.
Worcester : I prithee tell me, doth he keep his bed?
Messenger : He did, my lord, four days ere I set forth,
And at the time of my departure thence,
He was much fear'd by his physicians.

(IV, 1, 13-24)

Lorsque Hotspur s'adresse au Messenger, il ne l'interroge pas sur son identité personnelle, mais sur l'identité de l'objet qu'il tient à la main, ce qui a encore une fois tendance à réduire le corps du Messenger à un moyen de transport. Cependant, ici, la lettre intervient de façon inattendue, contrairement au document administratif que le Héraut tend à Henry V, ce qui a pour conséquence de donner une parole plus importante au Messenger. Dans cette transaction entre le Messenger et Hotspur, c'est la simple présence physique de cette lettre — qu'il apporte à la place de Northumberland lui-même — qui pose problème, avant même que le texte ne soit lu. Rappelons à ce propos que, selon Alan Stewart, la lettre chez Shakespeare, avant d'être un texte, est un objet matériel qui circule sur la scène entre plusieurs individus, représentant ainsi visuellement le processus de communication et les relations entre les personnages²⁰². En d'autres termes, si la lettre contient « la pensée » du père de Hotspur, comme l'explique le Messenger, c'est d'abord son absence corporelle qui inquiète, sorte de séparation de l'âme et du

²⁰² Voir « 2.4. La fonction caractéristique de l'accessoire », p. 112.

corps qui conduit Hotspur et Worcester à questionner le Messenger, qui n'en sait pourtant pas plus que les informations données dans la lettre. Si, dans ce cas, le Messenger n'est pas un simple porte-lettres, étant donné qu'il dévoile à l'oral un certain nombre d'informations sur la provenance de la lettre et les conditions dans lesquelles elle lui a été remise, son corps semble être associé à une mauvaise nouvelle par les destinataires du message, qui attendaient la présence d'un autre corps. Mais si le corps du Messenger remplace la présence corporelle de Northumberland, son identité est dissociée de l'émetteur du message, à l'inverse des rôles de Hérauts. Alors que le corps du Héraut dédouble la présence corporelle de son supérieur, le corps du Messenger, à l'inverse, représente visuellement l'absence corporelle de Northumberland, tandis que la lettre contient sa pensée. Dans *1 Henry VI*, les lettres apportées par le Deuxième Messenger ne sont même jamais lues, confirmant que leur présence en tant qu'accessoire à fonction réticulaire est plus importante que le texte en lui-même. Le Deuxième Messenger montre les lettres à la noblesse anglaise, mais il résume ensuite leur contenu à l'oral :

Seigneurs, voyez ces lettres, pleines de désastres.
 La France entière s'est révoltée contre l'Anglais,
 Hormis quelques petites villes sans importance.
 Le dauphin Charles est couronné roi à Reims ;
 Le Bâtard d'Orléans l'y a rejoint ;
 René, duc d'Anjou, se rallie à son parti ;
 Le duc d'Alençon court se ranger à ses côtés.

Lords, view these letters, full of bad mischance
 France is revolted from the English quite,
 Except some petty towns of no import.
 The Dauphin Charles is crowned king in Rheims;
 The Bastard of Orleans with him is join'd;
 Reignier, Duke of Anjou, doth take his part;
 The Duke of Alençon flieth to his side.

(I, 1, 89-95)

La présence matérielle de ces lettres est alors une façon de représenter concrètement l'accumulation des mauvaises nouvelles sur la scène de théâtre, mais leur contenu exact n'est jamais lu, un Troisième Messenger venant à nouveau interrompre la conversation entre les nobles en annonçant un autre désastre, l'emprisonnement de Talbot par les Français. La scène est alors emplie ostensiblement de mauvaises nouvelles, matérialisées à la fois par les corps des trois Messagers qui se succèdent et par leurs accessoires, les lettres, qui accroissent encore la présence physique de ces funestes informations. Ainsi, les corps des Messagers, doublés de la matérialité des lettres, sont en eux-mêmes le message : le corps du Messenger de Northumberland annonce en lui-même l'absence de l'émetteur et la succession des corps des Messagers dans *1 Henry VI* annonce en elle-même l'accumulation de mauvaises nouvelles.

Cette hypothèse se confirme si l'on étudie le rôle du Troisième Messenger qui apporte une lettre à Antoine, dans *Antoine et Cléopâtre* :

Entre un autre [Troisième] Messenger, porteur d'une lettre.

Antoine : Qui êtes-vous ?
 Le Troisième Messenger : Fulvia, ta femme, est morte.
 Antoine : Où est-elle morte ?
 Le Troisième Messenger : À Sicyone.
 La durée de sa maladie et d'autres choses plus graves
 Qu'il t'importe de connaître sont ici consignées.

Enter another [Third] Messenger with a letter.

Anthony : What are you?
 Third Messenger : Fulvia thy wife is dead.
 Anthony : Where died she?
 Third Messenger : In Sicyon.
 Her length of sickness, with what else more serious
 Importeth thee to know, this bears.

(I, 2, 115-119)

Tout d'abord, la question d'Antoine a tendance à réduire le corps du Troisième Messenger à un objet, par l'utilisation du pronom interrogatif « what » à la place de « who », ce qui semble mettre son identité sur le même plan que l'objet qu'il apporte, la lettre. Puis, la réponse du Troisième Messenger donne l'impression qu'il *est* la nouvelle qu'il apporte : à la question sur son identité, il répond par un message à caractère informatif. En effet, c'est également ce que constate Molly Mahood, quand elle affirme : « The messenger in fact often *is* the message »²⁰³. La première question d'Antoine ne semble, de plus, pas nécessaire, dans la mesure où le Troisième Messenger a déjà été identifié par les Premier et Deuxième Messagers, précédemment :

Antoine : De Sicyone, quelles nouvelles ? Vous, là-bas, parlez !
 Le Premier Messenger : Le courrier de Sicyone... est-il là ?
 Le Deuxième Messenger : Il attend vos ordres.

Anthony : From Sicyon, how the news? Speak there.
 First Messenger : The man from Sicyon, is there such an one ?
 Second Messenger : He stays upon your will.

(I, 2, 111-113)

Ainsi, lorsque le Troisième Messenger entre en scène, il a déjà été identifié par la provenance de son message, Sicyone. Les questions des destinataires des lettres semblent alors avoir une fonction pathétique, plutôt qu'une fonction logique. Dans le cas du Messenger de Northumberland, les questions de Hotspur et de Worcester montrent avant tout l'inquiétude de ces personnages nommés, étant donné que le Messenger n'en sait pas plus que ce que contient la

²⁰³ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 52.

lettre, et qu'elle sera ensuite détaillée par Hotspur. Dans le cas du Troisième Messenger, les questions d'Antoine apparaissent à nouveau inutiles : le Troisième Messenger a déjà été identifié comme provenant de Sicyone, annulant l'intérêt des deux premières questions, celle qui concerne l'identité du Messenger et celle qui concerne le lieu de la mort de Fulvia, Sicyone également. Ainsi, le Troisième Messenger interrompt rapidement le mouvement interrogatif d'Antoine, en expliquant que tous les détails concernant la mort de Fulvia sont écrits dans la lettre. Il semble donc encore plus désindividualisé que les précédents, car il se désengage à la fois intellectuellement et émotionnellement par rapport au message qu'il transmet. En effet, le processus de médiation se fait avec une grande soudaineté, sans que le Troisième Messenger y mette les formes, ce qui laisse une impression de froideur. La désindividualisation du médiateur anonyme, qui s'explique le plus souvent par son caractère purement fonctionnel, est ici détournée par Shakespeare afin de la mettre au service d'une certaine émotion, cette froideur face à la mort. Les questions d'Antoine, inutiles d'un point de vue logique, viennent alors d'autant plus souligner la désindividualisation du médiateur, voire même sa déshumanisation, étant donné qu'il se présente tel un objet à caractère informatif, donnant une fonction pathétique à cet échange²⁰⁴.

L'adresse aux Messagers et l'utilisation du pronom interrogatif « what »

S'il semble que l'identité du Messenger est définie par son message, c'est également en raison de la façon dont ils sont régulièrement adressés sur l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare. En effet, l'adresse au Messenger, lorsqu'il entre en scène, est parfois inexistante et la question sur l'identité — que pose encore Antoine — est remplacée par une demande concernant les nouvelles. C'est d'ailleurs ce que nous avons constaté lors de l'étude des

²⁰⁴ Les critiques s'interrogent souvent sur cette question d'Antoine. Mahood suppose que le Troisième Messenger porte des vêtements de deuil qui intriguent Antoine : « an appearance in mourning garb so unlike that of an ordinary courier that Antony exclaims "What are you?" ». (Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 182). Mais Richard Madelaine est en désaccord avec cette théorie : « It seems highly improbable that the messenger is wearing mourning, as Mahood suggests in explanation of Antony's question, because it is unlikely that signs of mourning for the great were extended to lowly messengers, and, in any case, the messenger belongs to Antony ». Richard Madelaine pense alors que la question porte sur l'origine du Messenger : « Given that the messenger is carrying a letter, this question seems not to be about his occupation/function, but about his origin/allegiance: Antony is keen to have news from Sicyon, and this is the messenger he wants, who gives him something he both does and does not want, the news of Fulvia's death ». (Richard Madelaine, « "What Are You?": The Staging of Messenger-Function in *Antony and Cleopatra* », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 25, n°1, 2008, p. 152). Toutefois, le Messenger ayant été présenté comme provenant de Sicyone, la question semble toujours inutile d'un point de vue purement informatif. Je conclus que quelle que soit l'explication qu'on trouve à cette question, elle a une fonction pathétique, qu'elle montre un trouble préexistant chez Antoine ou qu'elle prépare à la brutalité avec laquelle la nouvelle est transmise.

adresses en première partie²⁰⁵. Par exemple, alors que le Messenger, dans *Le Roi Jean*, procède à l'identification du destinataire de la parole, celui-ci se contente de lui demander quel est son message :

Le Messenger :	Où est mon prince, le dauphin ?	
Le Dauphin Louis :		Ici : quelles nouvelles ?
Messenger :	Where is my prince, the Dauphin?	
Lewis The Dauphin :		Here: what news?

(V, 5, 9)

Cependant, la question d'Antoine et celle du Dauphin se rejoignent dans l'utilisation du pronom interrogatif « what », qui domine dans l'adresse aux Messagers. S'il arrive à Antoine de s'adresser à un Messenger de façon encore plus sommaire, en faisant l'ellipse du pronom interrogatif — « Ton message ? » (« Thy business? », III, 7, 53) —, lorsqu'un Messenger vient annoncer à Hastings, dans *2 Henry IV*, que l'ennemi s'approche, c'est à nouveau la question « what news? » (IV, 1, 18) qui est posée. Ce pronom interrogatif montre que les personnages sont avant tout conçus comme des agents de l'action, la question « quoi » insistant sur l'événement qui les conduit sur la scène de théâtre, à savoir le message, et non pas leur identité personnelle. Ce type d'adresse achève alors d'ancrer l'identité du médiateur anonyme dans son rapport au message qu'il transmet. Nous avons d'ailleurs analysé, à la suite de Gary J. Scrimgeour, que les corps des Messagers permettaient de représenter sur la scène de théâtre plusieurs cadres spatio-temporels simultanément et en un même lieu, créant ainsi un effet panoramique²⁰⁶. Ainsi, l'identité des Messagers semblait se fondre avec la notion d'action, leurs corps incarnant les événements se déroulant hors-scène : « the messenger is a visible cause producing a visible effect »²⁰⁷. En effet, lorsqu'un Messenger entre en scène pour annoncer le mouvement d'une armée, d'un espace virtuel vers l'espace actuel, son corps incarne cette progression en effectuant lui-même un mouvement qui part du hors-scène pour arriver sur la scène : « Le dauphin, allié à une certaine Jeanne la Pucelle [...], / Arrive avec une puissante armée » (« The Dauphin, with one Joan la Pucelle join'd [...], / Is come with a great power », I, 4, 100-102), annonce le Messenger dans *1 Henry VI*, alors qu'« une sonnerie guerrière retentit » (« Here an alarum », 97), le réseau sonore accompagnant ainsi, et donnant davantage de corps, au mouvement du Messenger. De même, dans *Antoine et Cléopâtre*, un Messenger utilise les termes « Is come » pour indiquer le mouvement d'une armée, en même temps qu'il effectue

²⁰⁵ Voir « 4.3. Désignations sociales et dramatiques : identifier le rôle du personnage », p. 199.

²⁰⁶ Voir « 6.1. Le rôle du médiateur : organiser l'espace interpersonages », p. 375.

²⁰⁷ Gary J. Scrimgeour, « The Messenger as a Dramatic Device in Shakespeare », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 19.1, Winter 1968, p. 48.

lui-même un déplacement de l'espace virtuel à l'espace actuel : « Antoine / Est arrivé sur le champ de bataille » (« Anthony / Is come into the field », IV, 6, 7-8). Ces personnages anonymes incarnent donc visuellement le *pourquoi* et le *quoi* de l'action théâtrale, étant donné l'amalgame que créent ces médiateurs entre les causes et les conséquences des événements. Cette forme de désindividualisation des corps des messagers est alors nécessaire au déroulement du spectacle, qui, par leur neutralité, soulignent le mouvement dynamique de l'action dramatique²⁰⁸.

Le corps comme message

Si le Troisième Messenger, dans *Antoine et Cléopâtre*, ne semble pas revêtir l'apparence de son message, affichant plutôt une neutralité brute, d'autres médiateurs anonymes, en revanche, fusionnent corporellement avec l'information qu'ils transmettent, comme le constate Lloyd Davis : « Meaning may be carried and imprinted, by himself or others, on the messenger's body in expressions, gestures and wounds »²⁰⁹. Nous avons en effet observé, lors de l'étude du corps des personnages anonymes en première partie, que l'expression corporelle des rôles de messagers permettait à la fois d'identifier leur fonction et la teneur du message. Richard, dans *3 Henry VI*, et le Roi Jean devinent tous deux la mauvaise nouvelle que les Messagers s'apprêtent à leur livrer, respectivement la mort de son père et la mort de sa mère²¹⁰. Le corps du messenger peut donc être marqué physiquement par sa nouvelle, notamment lorsqu'il s'agit d'un rôle de *nuntius*, et l'inscription du message sur le visage du messenger est parfois telle, que le récepteur peut deviner la nouvelle, avant même qu'il n'ait pris la parole. C'est d'ailleurs ce qu'explique le Messenger, dans *Antoine et Cléopâtre*, lorsqu'il vient annoncer de sombres nouvelles à Antoine : « Par nature, les mauvaises nouvelles contaminent celui qui les apporte » (« The nature of bad news infects the teller », I, 2, 93). Ce Messenger présente alors un corps en empathie, qui traduit son activité émotionnelle par le biais de ses expressions, à l'opposé du Troisième Messenger. Le Messenger semble d'emblée être davantage individualisé que le Troisième Messenger, étant donné qu'il exprime des sentiments personnels à l'égard de

²⁰⁸ Les Messagers qui annoncent la progression d'une armée sont très nombreux dans les pièces historiques. Nous pouvons citer également le Messenger dans *2 Henry VI* qui annonce la rébellion irlandaise (III, 1, 282-287) ; puis celui qui annonce le retour de York avec des soldats irlandais (IV, 9, 23-30) ; ou encore, dans *3 Henry VI*, un Messenger annonce au clan Lancastre l'attaque de Warwick (II, 2, 67-72) ; puis un autre Messenger annonce à Marguerite, Oxford et Somerset l'arrivée de l'armée d'Édouard (V, 4, 60-61). Tous ces Messagers représentent le mouvement dynamique de l'action à travers leur corporalité.

²⁰⁹ Lloyd Davis, « Messengers in Shakespeare's Plays », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 15, n°2, Janvier 1998, p. 110.

²¹⁰ Voir « 3.2. Le corps comme objet social », p. 146.

la situation dramatique. La relation qu'il entretient avec Antoine est par conséquent davantage personnalisée également. Il prend des précautions oratoires lorsqu'il s'adresse à lui (là où le Troisième Messenger n'utilise que les mots nécessaires à la compréhension de son discours pour s'exprimer) : « Tandis que... » (« Whilst — », I, 2, 102), hésite-t-il. L'interruption d'Antoine montre alors le ton de reproche que le Messenger essayait pourtant de masquer : « Antoine, voulais-tu dire... » (« Anthony, thou wouldst say », 102). Mais le Messenger coupe court à cette réflexion : « Oh ! mon seigneur ! » (« O, my lord! », 102). Antoine insiste alors pour que le Messenger demeure franc envers lui : « Parle net, ne mâche pas les mots que tous disent » (« Speak to me home, mince not the general tongue », 103). La soudaineté du Troisième Messenger paraît alors d'autant plus froide qu'elle fait contraste avec le Messenger qui prenait quelques vers plus tôt des précautions oratoires. Toutefois, tous les éléments qui individualisent ce rôle de Messenger et personnalisent sa relation à Antoine sont en lien avec sa fonction de médiateur. Les précautions oratoires, les reproches à l'adresse d'Antoine, l'émotion face à ses mauvaises nouvelles, tous ces éléments donnent de l'épaisseur au processus de médiation, plutôt qu'ils n'en donnent au personnage anonyme en lui-même. L'expression corporelle du Messenger dispose d'un caractère informatif, qui révèle à la fois des nouvelles du front militaire et un aspect de la personnalité d'Antoine. Notons, que les messagers nommés peuvent également présenter un corps empathique, qui incarne la nouvelle qu'ils viennent transmettre, comme le perçoit Lloyd Davis dans *Peines d'amour perdues* : « Monsieur Marcade feels the weight of his message, “the news I bring is heavy in my tongue”, and before he finishes speaking his tone and demeanour have revealed it, “Even so: my tale is told” (*Love's Labour's Lost* 5.2.718-20) »²¹¹. Toutefois, le cas de Monsieur Mercade diffère des cas de personnages anonymes étudiés précédemment. Si les Messagers anonymes annoncent la teneur de leur message à travers leur expression corporelle, les récepteurs ne les dérobent pas de leur parole tel que le fait la Princesse : « Mort, sur ma vie ! » (« Dead, for my life! », V, 2, 707), s'exclame-t-elle, laissant pour seule réplique à Mercade, « En effet ; je n'ai plus rien à dire ». Ce cas peut nous inciter à penser que lorsque le Messenger est nommé, son émotion est davantage personnalisée et indique, en plus de la teneur du message, son contenu particulier également. La Princesse connaît personnellement ce messenger nommé et peut décrypter de façon plus précise les expressions de son visage. L'émotion du Messenger anonyme, en revanche, s'inscrit davantage dans le domaine du général, symbolisant une douleur humaine plus universelle.

²¹¹ Lloyd Davis, « Messengers in Shakespeare's Plays », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 15, n°2, Janvier 1998, p. 110-111. (Ce passage se situe aux vers 705-707 dans notre édition et la graphie du nom de ce personnage diffère : « Mercade » au lieu de « Marcade »).

L'allégeance des rôles de messagers

Lorsque le médiateur de la parole est un Serviteur, son allégeance envers son maître s'imprime parfois davantage sur son corps que le message en lui-même. En effet, si un Serviteur peut également être messenger, sa relation de dépendance par rapport à son maître situe la question de son identité de médiateur de façon différente. Ainsi, le Serviteur d'Antoine, dans *Jules César*, qui doit assurer la bonne transmission de la parole de son maître, présente un cas de corps désindividualisé qui représente avant tout l'identité de son maître. D'abord, à la question sur son identité, on répond par le nom du maître et non plus par le message comme c'était le cas pour le Troisième Messenger dans *Antoine et Cléopâtre*. En effet, Brutus s'interroge dans un premier temps, puis reconnaît immédiatement le Serviteur : « qui vient là ? Un ami d'Antoine » (« who comes here? A friend of Antony's », III, 1, 121). La représentation visuelle du médiateur anonyme permet donc l'identification de sa fonction ainsi que celle de son maître. Puis, lorsqu'il prend la parole, le Serviteur déclare :

Ainsi, Brutus, sur ordre de mon maître je m'agenouille ;
Ainsi, sur ordre de Marc Antoine, je tombe à vos pieds,
Et, prosterné, je dois sur son ordre vous dire ceci :
« Brutus est noble, sage, vaillant, et honnête ;
César était puissant, brave, royal, et aimant.
Dis que j'aime Brutus, et que je l'honore.
Dis que je craignais César, l'honorais, et l'aimais.
Si Brutus veut permettre qu'Antoine
Vienne en sûreté jusqu'à lui, et soit instruit
Des raisons qui ont valu à César de mourir terrassé,
Marc Antoine n'aimera jamais César mort
Autant que Brutus vivant, mais embrassera plutôt
La fortune et les affaires du noble Brutus,
À travers les hasards de cet état inconnu,
En toute vraie loyauté. » Ainsi parle mon maître Antoine.

Thus, Brutus, did my master bid me kneel;
Thus did Mark Antony bid me fall down,
And, being prostrate, thus he bade me say:
"Brutus is noble, wise, valiant, and honest;
Caesar was mighty, bold, royal, and loving.
Say I love Brutus, and I honour him.
Say I fear'd Caesar, honour'd him, and lov'd him.
If Brutus will vouchsafe that Antony
May safely come to him, and be resolv'd
How Caesar hath deserv'd to lie in death,
Mark Antony shall not love Caesar dead
So well as Brutus living; but will follow
The fortunes and affairs of noble Brutus,
Thorough the hazards of this untrod state,
With all true faith." So says my master Antony.

(III, 1, 122-136)

Son corps ne laisse transparaître aucun trait de personnalité, aucun signe qui lui serait propre, excepté ceux qui accompagnent sa fonction. Les mouvements ou gestes corporels qu'il décrit sont ceux commandés par Antoine, l'émetteur du message, et la seule individualité que son corps doit refléter est celle de son maître. Le corps du médiateur vient ici renforcer son anonymat et sa neutralité, ce qui lui permet d'être parfaitement conforme à la demande de l'émetteur du message. Il utilise même le discours direct de façon à faire penser qu'Antoine parle véritablement à travers lui, comme nous l'indiquent les guillemets et le fait que le discours n'est pas directement adressé à Brutus mais au Serviteur lui-même (on entend Antoine, à travers la voix du Serviteur, demander à son Serviteur de transmettre des paroles à Brutus : « Dis... »). Si le corps du Héraut incarne véritablement l'autorité supérieure qu'il représente et le corps du Messager le message qu'il doit transmettre, celui du Serviteur affiche une double identité qui montre la relation d'interdépendance entre maître et serviteur. Il est sa fonction sociale et son maître à la fois. La sitcom de la BBC, *Upstart Crow*, parodie d'ailleurs cette ambivalence de l'identité d'un serviteur qui tient un rôle de médiateur. Lorsque Bottom, le serviteur de William Shakespeare, est envoyé pour transmettre un message au neveu de Robert Greene, Florian, ce dernier assimile son identité à celle de l'émettrice du message, Kate, la jeune femme dont il est amoureux : « Why, sirrah, if you speak Kate's words, then you are her mouth ». D'après Florian, si le messager énonce les mots de l'émetteur du message, il incarne son identité, et la partie de son corps qui permet de faire advenir la parole, la bouche, appartient alors à Kate. Malgré la réponse négative du messager — « Not really » —, Florian décide de l'embrasser : « And so must I kiss thee ». Pourtant, Florian comprend son erreur lorsqu'il entre en contact avec la réalité matérielle du corps du messager, seul élément qui lui soit propre dans ce contexte. En effet, l'haleine du médiateur devient le signe que son identité ne peut être entièrement assimilée à celle de l'émettrice du message : « Oh God! Your breath doth stink like you dine on dung! », s'exclame Florian. Si la parole du médiateur est celle de l'émetteur, son corps lui appartient et présente les signes identificatoires péjoratifs associés à la figure de l'homme de basse condition sociale chez Shakespeare, une haleine puante (Coriolan fait notamment souvent référence à l'haleine des Citoyens pour les rabaisser). Ainsi, la série semble militer de façon humoristique pour rétablir l'indépendance de l'identité du médiateur, qu'elle nomme de surcroît Bottom, afin d'accentuer son individualisation²¹².

²¹² Matt Lipsey [réal.], *Upstart Crow*, Ben Elton [scénariste], Royaume-Uni, BBC Two, « Star-Crossed Lovers », saison 1, épisode 1, 9 mai 2016. (Rob Rouse : Bottom ; Kieran Hodgson : Florian Greene).

À la suite de Richard Madelaine, il faut toutefois considérer que, comme pour le Serviteur, l'allégeance du Messenger est également d'importance : « A messenger's allegiance is always an issue »²¹³. Richard Madelaine relève par exemple que lorsqu'il y a plusieurs personnages sur la scène de théâtre, les Messagers ne s'adressent parfois qu'à l'un d'entre eux en raison de son allégeance envers un maître en particulier : « Mahood points out that Caesar's messengers ignore Lepidus, but this is because Caesar, and not Lepidus, "owns" them »²¹⁴ (le Messenger et le Second Messenger, I, 4, 34-56). Ainsi, le dispositif de la parole est conditionné par l'allégeance des Messagers. Cependant, il est difficile de connaître la façon dont cette allégeance était représentée sur les corps des acteurs :

But if stage messengers did indeed wear or carry something distinctive, was there also an attempt to indicate their allegiance or origin? English messengers in the service of the crown were distinguished by royal insignia, and some stage directions seem to imply the badging of messengers — though the implications are far from clear²¹⁵.

Quoi qu'il en soit, les corps des Messagers anonymes, s'ils affichaient peut-être les signes de leur allégeance, ne sont pas autant assimilés à l'identité de leur maître que les Serviteurs, pour la grande majorité d'entre eux, en raison de leur statut intermédiaire. Par exemple, les Messagers qui exercent leur fonction dans le cadre du renseignement militaire sont tout autant au service des émetteurs que des récepteurs du message, comme ceux qui annoncent l'arrivée d'une armée et qui circulent donc entre la base d'observation, où se trouvent les militaires, et les nobles : « Pairs de France, les Anglais sont rangés en ordre de bataille » (« The English are embattl'd, you French peers », IV, 2, 13), annonce le Messenger, dans *Henry V*, montrant ainsi son rôle d'intermédiaire entre deux parties de la force militaire des Français. La question de l'allégeance d'un messenger est d'ailleurs davantage mise en valeur quand le personnage est nommé. D'abord, Richard Madelaine relève que quand le médiateur est nommé, les signes de reconnaissance de son allégeance ne semblent pas utiles : « Cleopatra makes it clear that she knows Alexas comes thence; but he is a named character and she has presumably sent him personally, so in this case Antonian insignia seems theatrically unnecessary »²¹⁶. De même que dans *Peines d'amour perdues*, entre la Princesse et Mercade, la relation entre le récepteur et le médiateur est davantage personnalisée ici. Il faut alors ensuite souligner que lorsque l'allégeance du messenger est connue et soulignée par un nom propre, son corps est soumis au

²¹³ Richard Madelaine, « "What Are You?": The Staging of Messenger-Function in *Antony and Cleopatra* », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 25, n°1, 2008, p. 152.

²¹⁴ *Ibid.* Il s'agit du Messenger (I, 4, 34-40) et du Second Messenger (I, 4, 48-56).

²¹⁵ *Ibid.*, p. 152-153.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 153.

danger de devenir en lui-même un message, et non plus seulement par le biais de ses expressions corporelles. Rappelons que Lloyd Davis considère que le message peut également être imprimé sur le corps du messenger par le récepteur de la parole, notamment par le biais de blessures physiques. Lloyd Davis et Richard Madelaine relèvent alors tous les deux les exemples de Thidias dans *Antoine et Cléopâtre* et de Kent dans *Le Roi Lear* :

Antony inscribes his response to Octavius with a whip on the messenger's back, "Urge it thou: / Hence with stripes be gone!" (Antony and Cleopatra 3.13.151-52). Despite protests, Cornwall and Regan use the stocks to impress their disdain of Lear's dispatch, "You shall do small respects, show too bold malice / Against the grace and person of my master, / Stocking his messenger" (*King Lear* 2.2.130-32). In each of these two examples the messenger's physical injury registers the master's social insult²¹⁷.

Lloyd Davis explique ici que le corps du messenger est torturé et utilisé afin d'envoyer un message d'insulte à son maître. Le corps du messenger est alors considéré tel un objet appartenant à son maître, pouvant être instrumentalisé dans le processus de médiation. Ainsi, Régane et Cornouille punissent Kent pour atteindre Lear, tandis qu'Antoine demande à ce qu'on fouette Thidias en réponse au message de César, comme le confirme Richard Madelaine :

in designating himself an instrument of Caesar's, Thidias aligns himself, as it were, with Kent in disguise acting as Lear's messenger; his whipping transgresses decorum in the same way that Kent's stocking does (in II.4, Lear, with typical hyperbole, calls that "worse than murder" (TLN 1298))²¹⁸.

L'identité de Thidias est effectivement associée à celle de César à deux reprises : une première fois, lorsque le Serviteur annonce son arrivée — « Un messenger de César » (« A messenger from Caesar », III, 13, 37) —, puis une seconde fois lorsque Cléopâtre s'adresse à lui quand il entre en scène — « La volonté de César ? » (« Caesar's will? », 46). Cette forme d'identification qui associe systématiquement la fonction du personnage au nom de son supérieur explique alors que le corps de Thidias puisse être transformé en message à l'adresse de son maître :

Antony adds that Caesar is welcome to retaliate by punishing "*Hiparchus*, my enfranchised Bondman, whom / He may at pleasure whip, or hang, or torture" (TLN 2329-30). While evoking the Roman status of bondman in the classical world, this also suggests that messengers, however gentlemanly and semi-ambassadorial, are the bondmen of the powerful, liable to suffer at the hands of their master's angry enemies, and thus be transformed into messages themselves. Indeed, Antony attempts to direct our reading of Thidias as a message when he says "Hence with thy stripes, be gone" (TLN 2332): even if his stripes are not literally visible, Antony re-inscribes their reality/significance in a way

²¹⁷ Lloyd Davis, « Messengers in Shakespeare's Plays », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 15, n°2, Janvier 1998, p. 111.

²¹⁸ Richard Madelaine, « "What Are You?": The Staging of Messenger-Function in *Antony and Cleopatra* », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 25, n°1, 2008, p. 159.

that ironically draws our attention to the anxieties that underlie his anger over unwelcome messages and messengers²¹⁹.

Nous pouvons alors observer que dans les deux exemples cités par ces deux critiques, les médiateurs maltraités sont nommés. Il semble en effet que l'impact sur le maître — et par conséquent sur les spectateurs — soit plus fort, si le messenger est individualisé.

Le corps morcelé

La mise en jeu des corps des médiateurs anonymes n'est pas non plus sans danger, mais il faut noter que les coups qu'ils reçoivent ne sont pas destinés à faire passer un message à leur maître, tels que les exemples de messagers nommés nous l'ont montré. Ils ne reçoivent d'ailleurs des coups que de la part de leur propre supérieur, comme c'est le cas pour le Messenger de Cléopâtre, qui tente de lui annoncer le mariage entre Antoine et Octavie. Lorsque le médiateur anonyme est soumis à l'épreuve de la souffrance corporelle, c'est en raison de l'assimilation, de la part du récepteur, de son corps à la nouvelle, qui ne correspond pas à ses attentes. Bien qu'elle prétende voir dans la nouvelle une « marchandise » — un objet matériel ayant une forme indépendante du corps du Messenger —, Cléopâtre focalise sa colère sur le corps du médiateur plutôt que sur la nouvelle en elle-même. Le morcellement du corps du Messenger va alors faire ressortir son individualité. En effet, le châtiment corporel va obliger le Messenger à sortir de sa neutralité habituelle, normalement garantie par son anonymat, et il finit par demander à Cléopâtre : « Dois-je mentir, madame ? » (« Should I lie, madam? », II, 5, 93). Cette réplique nous confirme donc qu'il était neutre et qu'il ne mentait pas jusqu'ici. Cléopâtre ne souhaitant pas entendre la nouvelle inquiétante du Messenger, elle se concentre sur son corps, ce qui semble en soi anormal dans la mesure où, dans le processus de médiation, c'est normalement la parole qui doit canaliser le plus l'attention du récepteur. À nouveau, nous pouvons donc constater que les corps des Messagers sont très impliqués dans leur fonction de médiation, telle qu'elle est représentée par Shakespeare sur la scène de théâtre. Cléopâtre commence par scruter son visage (qui nous l'avons vu était un élément absent chez les Hérauts) : « ta figure n'annonce rien de bon » (« there's no goodness in thy face », 37), lui dit-elle. Puis, elle déforme son image par sa parole, en lui inventant un corps qui n'est visuellement pas présent : « Et s'il ne va pas bien, / C'est en Furie hérissée de serpents qu'il te fallait venir, / Non sous l'aspect d'un homme » (« If not well, / Thou shouldst come like a Fury crown'd with

²¹⁹ *Ibid.*, p. 160. Dans notre édition, les citations sont respectivement en III, 13, 149-150 et 152.

snakes, / Not like a formal man », 39-41). Nous distinguons une vision dédoublée du corps du médiateur, corps hybride ou polymorphe, entre l'homme et le monstre. Ce dédoublement virtuel du corps du Messenger intervient à nouveau lorsque Cléopâtre affirme : « Aurais-tu le visage de Narcisse, à moi / Tu paraîtrais hideux » (« Hadst thou Narcissus in thy face, to me / Thou wouldst appear most ugly », 96-97). Le visage même du Messenger reflète un dédoublement entre la beauté et la laideur. Puis, le dédoublement se transforme en morcellement du corps, lorsque Cléopâtre menace physiquement ce médiateur anonyme :

Elle le frappe.

Hors d'ici,
Abominable traître, ou j'enverrai tes yeux rouler comme des billes
Sous mes pieds. Je t'arracherai les cheveux jusqu'au dernier.

Elle le traîne par les cheveux.

Je te ferai fouetter avec des verges de fer, mijoter dans la saumure,
Mariner sans fin dans le vinaigre.

Strikes him.

Hence,
Horrible villain, or I'll spurn thine eyes
Like balls before me. I'll unhair thy head,

She hales him up and down.

Thou shalt be whipp'd with wire and stew'd in brine,
Smarting in ling'ring pickle.

(II, 5, 62-66)

Cléopâtre bat le Messenger, comme l'indiquent les didascalies, tout en le menaçant simultanément de lui arracher des parties de son corps, les yeux et les cheveux, et d'opérer une réduction de son corps par un processus culinaire, afin de l'anéantir. Cette menace du morcellement de son corps affecte la neutralité du Messenger, bien qu'il maintienne face à Cléopâtre le mariage entre Antoine et Octavie. Cependant, lorsqu'il doit revenir lui faire face, quelques scènes plus tard, afin de lui décrire sa rivale, sa neutralité semble altérée. Richard Madelaine, dans son article sur la fonction de messenger dans *Antoine et Cléopâtre*, explique :

Whatever the general reputation of messengers for lying, this one shows no signs of doing so in the first scene, but in the second engages in truth-modification simply as a consequence of being beaten for telling the truth — and he is rewarded with gold for describing Octavia's features in a way that makes the Queen feel good about herself. The relationship between messenger and recipient is more interactive here: the recipient's intervention is more constructive and encourages interpretative construction on the messenger's part²²⁰.

Effectivement, le Messenger ne semble pas objectif dans sa description d'Octavie et semble énoncer des propos que la reine veut entendre : « On voit un corps plutôt qu'une vie / Une statue

²²⁰ Richard Madelaine, « "What Are You ?" : The Staging of Messenger-Function in Antony and Cleopatra », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 25, n°1, 2008, p. 156.

plus qu'un être animé » (« She shows a body, rather than a life, / A statue, than a breather », III, 3, 20-21). Richard Madelaine note d'ailleurs que son rôle de messenger devient celui d'un commentateur : « in that task, his agency is extended by his becoming a commentator »²²¹. Lloyd Davis, quant à lui, souligne la façon dont le récepteur peut réécrire le message par projection de ses propres désirs : « Sovereignty often seems able to rewrite the message, but the power of desire can disrupt its authority and authorship »²²². Plus encore que sa fonction royale, qui lui donne un pouvoir absolu, c'est le désir personnel de Cléopâtre qui réécrit le message. La capacité du Messenger à mentir, ou du moins à déformer la vérité (ce qui est extrêmement inhabituel pour un rôle anonyme), lui permet finalement de s'individualiser, par le biais de l'intérêt personnel : ne plus se faire battre et, mieux encore, être récompensé par de l'or. On peut également noter que dans cette scène le corps qui attire l'attention de Cléopâtre n'est plus celui du Messenger. En effet, le Messenger défléchit le regard de la reine en direction d'un autre corps, celui du corps fantasmé d'Octavie. Grâce à son discours flatteur, la reine ne porte plus d'attention à son corps, mais uniquement à ses qualités d'observateur et à son jugement moral : « Cet homme a un bon jugement » (« The fellow has good judgement », 25). Ainsi, seule la parole du Messenger canalise l'intérêt de la reine égyptienne dans cette deuxième scène.

Théâtralité et métathéâtralité du rôle de messenger

L'anonymat est très souvent un vecteur de neutralité chez les personnages de Shakespeare. Leur absence de nom est synonyme d'absence d'individualité et la représentation scénique peut encore accentuer leur désindividualisation à travers la représentation corporelle. Ce n'est que dans les cas d'anomalies que l'individualité du médiateur anonyme peut se révéler, comme lorsqu'il est obligé de sortir de son discours informatif pour se justifier. Mais là encore, rares sont les personnages anonymes qui mentent, car ils n'ont généralement aucun intérêt personnel. Seuls la menace de mort et le châtement corporel font dévier le médiateur anonyme de son discours objectif. L'affirmation de Molly Mahood semble alors très juste : le messenger *est* le message. Ce lien, entre messenger et message, peut devenir si étroit, que son corps à lui seul peut représenter la nouvelle, comme c'est le cas lorsque le récepteur devine la teneur du message, avant même qu'il ne prononce un mot. La désindividualisation du médiateur lui permet alors d'incarner littéralement son message. Le visage du Messenger est d'ailleurs scruté

²²¹ *Ibid.*, p. 155.

²²² Lloyd Davis, « Messengers in Shakespeare's Plays », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 15, n°2, Janvier 1998, p. 112.

de telle façon qu'il ne peut appartenir à cette catégorie des « faceless men » dont parle Molly Mahood. Mais son visage est le reflet de son message, il *est* son message dans un sens encore plus marqué, car ce n'est pas seulement sa parole qui lui donne cette identité, mais également son corps. Le Messenger revêt sur son visage la nouvelle qu'il doit annoncer, tel un masque, et le pouvoir de polymorphie que Cléopâtre prête au Messenger prend alors tout son sens : le médiateur anonyme s'informe et informe dans un même mouvement. Cette focalisation sur le corps du médiateur, alors que son rôle est de transmettre une parole, montre son inscription dans les mécanismes de théâtralité, et même de métathéâtralité. Les messages, initialement de l'ordre de l'oralité, prennent une dimension visuelle par le biais des corps des acteurs, eux-mêmes médiateurs entre les mots d'un auteur et les spectateurs. Par ailleurs, les rôles de messagers sont si fréquents chez Shakespeare, et notamment dans *Antoine et Cléopâtre*, que les personnages finissent par faire l'aveu des mécanismes dramatiques qui sont en jeu. D'abord, Cléopâtre avoue envoyer avec excès des messagers pour prendre des nouvelles d'Antoine :

Cléopâtre :	As-tu rencontré mes courriers ?
Alexas :	Oui, madame, vingt messagers différents : Pourquoi pareille mitraille ?
Cléopâtre :	Celui qui naîtra le jour Où j'omettrai d'écrire à Antoine Mourra dans la misère. Du papier et de l'encre, Charmian !
Cleopatra :	Met'st thou my posts?
Alexas :	Ay, madam, twenty several messengers. Why do you send so thick?
Cleopatra :	Who's born that day, When I forget to send to Anthony, Shall die a beggar. Ink and paper, Charmian!

(I, 5, 64-68)

De même, Canidius remarque que les messagers circulent avec démesure, lorsque l'un d'entre eux lui annonce qu'Antoine le réclame, alors que ce dernier était présent sur scène quelques vers plus tôt : « Le temps est gros de nouvelles, et en enfante une / À chaque minute » (« With news the time's in labour, and throws forth / Each minute some », III, 7, 80-81). Ces deux épisodes s'inscrivent dans ce double mouvement, qui vise, d'une part, à donner une théâtralité au processus de médiation et à en révéler les mécanismes, d'autre part. D'abord, Cléopâtre parle des nombreux messagers qui circulent et investissent la scène de théâtre à sa demande et elle donne encore de l'épaisseur physique aux nouvelles en exigeant du papier et de l'encre, accessoires qui permettent de matérialiser les mots. Quant à la réplique de Canidius, les nouvelles y sont comparées à des êtres vivants, dont le temps accouche, donnant également une épaisseur visuelle et théâtrale aux messages. Puis, Cléopâtre et Canidius soulignent tous deux

la fréquence avec laquelle le dramaturge use de ce processus de médiation, ce qui révèle, dans un élan métathéâtral, les mécanismes de la dramaturgie shakespearienne. Le messenger, en tant qu'intermédiaire entre un émetteur et un récepteur, incarne le processus de communication entre les personnages nommés et les enjeux des relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres, dans un double mouvement théâtral et métathéâtral. Le messenger semble alors inviter les spectateurs à contempler les limites de l'illusion théâtrale : au moment même où il donne l'illusion d'un monde extérieur, par le biais de son corps, il fait l'aveu de l'impossibilité pratique de tout montrer sur la scène de théâtre. L'anonymat s'inscrit alors d'autant mieux dans cette esthétique métathéâtrale, le nom propre étant un élément favorisant l'illusion que le personnage existe au-delà des frontières de la scène. Le corps anonyme, comme porte-parole, met au contraire en valeur le travail de l'acteur, qui s'agite sur la scène, dans le présent du théâtre et au contact avec le public, pour donner vie au spectacle.

6.4. De l'émetteur au récepteur : neutralité et fiabilité du médiateur

La question de la neutralité du médiateur revient régulièrement lorsqu'on s'interroge sur le processus de médiation, étant donné son statut d'intermédiaire. Il faut pourtant rappeler que ce processus implique trois personnes : l'émetteur, le médiateur et le récepteur. Lloyd Davis considère ainsi que le contenu du message peut être déterminé par les trois entités en jeu : « Often content is determined by the sender, and sometimes the envoy may intervene, but in other instances the receiver of the message overpowers or distorts its meanings »²²³. Les défaillances et anomalies dans le processus de médiation peuvent donc se produire à trois niveaux différents et révéler des caractéristiques des trois identités impliquées. La fiabilité du message ne dépend donc pas seulement du médiateur. Par ailleurs, il faut s'interroger sur la façon dont le médiateur peut, par sa fonction, mettre en lumière les identités des deux autres partis.

L'émetteur

Tout d'abord, le processus de médiation commence par la présence d'un émetteur qui souhaite faire passer un message à un récepteur. Lloyd Davis explique que l'émetteur est *a priori* celui qui contrôle initialement la situation :

²²³ Lloyd Davis, « Messengers in Shakespeare's Plays », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 15, n°2, Janvier 1998, p. 111-112.

Sending a message seems to imply initiative on the person's part and hence a degree of control over how one's identity appears (though a dialogic conception of communication sees that any message is always in part a response to previous and anticipated utterances; hence the sender is necessarily subject to ongoing social and discursive considerations). It is the receiver who immediately has more to win or lose—having to learn what the news is, appreciate the way that is delivered, and respond to it in a fitting manner²²⁴.

Si l'émetteur doit également négocier différents facteurs et prendre en compte des considérations extérieures à sa volonté, il est tout de même celui qui est le plus actif dans le processus de médiation, au départ du moins, étant à son initiative. Le récepteur, en comparaison, subit le message, qu'il soit positif ou négatif, et doit faire face à une situation extrinsèque, parfois totalement imprévue. Si la fiabilité du message peut être contestée, c'est donc d'abord vers l'émetteur qu'il faut se tourner, étant donné qu'il peut transmettre de fausses informations à son médiateur. Par ailleurs, différentes situations dramatiques dans les pièces de Shakespeare nous montrent des émetteurs qui perdent le contrôle de leur message en raison d'une erreur de leur part.

Dans un premier temps, la façon dont l'émetteur utilise ses médiateurs peut être révélateur de sa personnalité et de ses intentions, comme l'explique Richard Madelaine à travers l'étude d'*Antoine et Cléopâtre*. D'abord, il constate une réciprocité dans l'excès de messagers envoyés par les deux héros éponymes : « the tie between Antony and Cleopatra via messengers is reciprocal »²²⁵. Cet excès est à la fois révélateur de leurs identités indépendamment l'une de l'autre, et de leur relation amoureuse qui se manifeste avec une passion et une démesure qu'ils entretiendront jusque dans la scène où Antoine, mortellement blessé, se fait hisser par ses Gardes pour faire ses adieux à Cléopâtre. Molly Mahood constate, en revanche, que Shakespeare crée un fort contraste entre Antoine et César dans leur utilisation des messagers : « While Antony has been ignoring messages from a world of affairs that for him has lost its reality, Octavius Caesar in Rome has remained as responsive as a spider at the centre of his network of intelligence »²²⁶. En effet, si Antoine accuse bonne réception des messages de Cléopâtre et lui rend la pareille, on le voit ignorer les messages d'ordre politique et militaire au début de la pièce, en opposition à César. Richard Madelaine se trouve alors en accord avec Molly Mahood dans son analyse : « Mahood is right to see their respective uses of

²²⁴ *Ibid.*, p. 108-109.

²²⁵ Richard Madelaine, « "What Are You ?" : The Staging of Messenger-Function in Antony and Cleopatra », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 25, n°1, 2008, p. 152.

²²⁶ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 183.

military/political intelligence as characterizing the crucial differences between Antony and Caesar »²²⁷. Ainsi, la façon dont l'émetteur utilise — ou n'utilise pas — ses médiateurs est révélatrice de certains aspects de sa personnalité et de son humeur et peut causer des défaillances dans le processus de médiation, telles qu'une absence de communication entre Antoine et Rome.

Dans un deuxième temps, le contrôle dont dispose l'émetteur sur le message peut l'amener à mentir intentionnellement. En effet, le mensonge est un discours qui montre que le personnage met en avant ses intérêts personnels et donne une dimension manipulatrice au processus de médiation, là où il devait avoir un caractère informatif. Dans *Antoine et Cléopâtre*, la reine égyptienne demande à Mardian de transmettre une fausse information à Antoine, suite à leur dispute : « Mardian, va lui dire que je me suis tuée [...] / Et reviens me dire au tombeau comment il prend ma mort ! » (« Mardian, go tell him I have slain myself [...] / And bring me how he takes my death to th'monument! », IV, 13, 7-10). Lloyd Davis rappelle alors que le mensonge est à l'initiative de l'émetteur : « but this is the message he has been sent to deliver »²²⁸. De même, lorsque l'Égyptien est envoyé par Cléopâtre pour connaître les intentions de César, ce dernier lui transmet un mensonge — « Dites-lui qu'elle se rassure » (« Bid her have good heart », V, 1, 56) —, avant de révéler ses véritables intentions à ses subordonnés :

Venez ici, Proculéius. Allez lui dire
 Qu'elle n'a aucune humiliation à craindre : donnez-lui les réconforts
 Que la nature de sa douleur peut souhaiter,
 De peur que, dans sa fierté, par quelque coup mortel,
 Elle ne nous échappe. Car sa présence vivante à Rome
 Immobiliserait notre triomphe.

Come hither, Proculeius. Go and say
 We purpose her no shame: give her what comforts
 The quality of her passion shall require,
 Lest in her greatness, by some mortal stroke,
 She do defeat us. For her life in Rome
 Would be eternal in our triumph.

(V, 1, 61-66)

Si le mensonge provient de l'émetteur, et non pas du médiateur, notons tout de même que lorsque le médiateur est nommé, il est complice du mensonge de l'émetteur (comme Mardian

²²⁷ Richard Madelaine, « “What Are You ?” : The Staging of Messenger-Function in Antony and Cleopatra », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 25, n°1, 2008, p. 156-157.

²²⁸ Lloyd Davis, « Messengers in Shakespeare's Plays », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 15, n°2, Janvier 1998, p. 111.

et Proculéius), tandis que le médiateur anonyme ignore ses intentions (L'Égyptien). Les médiateurs anonymes ne mentent non seulement pas de leur propre initiative, mais sont rarement mis dans la confiance lorsqu'ils transmettent, à leur insu, un mensonge.

Dans un troisième et dernier temps, l'émetteur d'un message peut commettre une erreur en choisissant son médiateur. Lloyd Davis relève par exemple, dans *Tout est bien qui finit bien*, le choix inconsidéré, de la part de Bertrand, de faire confiance à Parolles pour transmettre ses messages : « In *All's Well that Ends Well*, two French lords warn Bertram not to place any store in Parolles : "It were fit you knew him, lest reposing too far in his virtue, which he hath not, he might at some great and trusty business in a main danger fail you" (3.6.13-16) »²²⁹. Ayant été averti du manque de fiabilité du médiateur choisi, la défaillance du processus de médiation provient de l'émetteur du message, qui n'a pas su gérer ses moyens de communication. Ainsi, le type de médiateur choisi peut dévoiler une faiblesse chez l'émetteur, comme nous l'avons constaté dans *Antoine et Cléopâtre* à travers le rôle de l'Ambassadeur du héros éponyme. En effet, rappelons qu'Antoine choisit d'envoyer son précepteur en guise d'Ambassadeur, « Lui qui pour messagers avait des rois à foison » (« Which had superfluous kings for messengers », III, 12, 5), explique Dolabella. L'Ambassadeur lui-même se présente auprès de César en soulignant le décalage entre sa fonction initiale et le rôle qu'il est amené à exercer ici : « J'étais naguère aussi insignifiant pour ses desseins / Que la rosée du matin sur la feuille du myrte / En regard de la vaste mer » (« I was of late as petty to his ends / As in the morn-dew on the myrtle leaf / To his grand sea », 8-10). Le médiateur peut donc agir tel un rôle de présentateur, qui reflète une caractéristique de l'identité de son supérieur, telle que le manque de jugement de Bertrand et le déclin d'Antoine.

Le médiateur

Puis, il faut s'intéresser à présent au rôle du médiateur, qui intervient en tant qu'intermédiaire entre l'émetteur et le récepteur du message. Nous avons observé que l'anonymat agissait comme un garant de la neutralité du médiateur, qui, en l'absence d'intérêt personnel, ne cherche pas à modifier ou déformer le message qu'on lui confie. Gary J. Scrimgeour constate également leur grande neutralité et leur distance par rapport à l'action : « In fact, the messengers are an ideal dramatic device. Utterly, passive and neutral in their own

²²⁹ *Ibid.*, p. 109.

natures, they offer no resistance to the audience's perceptions or the dramatist's desires »²³⁰. Toutefois, nous verrons que le processus de médiation ne se déroule pas toujours dans les normes, y compris lorsque le messenger est anonyme. De plus, la fiabilité des messagers anonymes est souvent remise en cause, qu'ils aient effectué correctement leur travail ou non. Richard Madelaine explique que ce problème de confiance, s'il est en grande partie issue de la tradition théâtrale, est sans doute également un reflet des pratiques élisabéthaines en matière de poste :

There is a broad sense in which this is a matter of theatrical convention, ultimately traceable to classical sources (including Plautus), where messenger-function is often degraded by association with slave or bondman status. But the frequency with which Shakespeare, in his earlier plays, dramatizes messenger abuse was presumably partly a function of the bad reputation of contemporary post-boys, which finds its most explicit, if ironic, theatrical expression in Barnes's devil's disguise as a "Poast"²³¹.

La réputation des postiers à l'époque élisabéthaine pourrait alors expliquer que Shakespeare mette en scène régulièrement cette remise en cause de la fiabilité des messagers. Lloyd Davis évoque également des pratiques qui pouvaient poser problème pour les utilisateurs, tel qu'un système postal généralisé et impersonnel :

For example, many aristocratic users of the system were appalled by the innovation of merely paid postboys. Committing private correspondence to a sequence of unknown carriers was viewed as indecent and indecorous; a personal emissary was crucial in conveying the relations of respect or authority enveloping the message²³².

Ces exemples nous montrent une certaine méfiance de la part des aristocrates vis-à-vis d'un système de communication qui serait impersonnel. Le processus de médiation était encadré par un certain nombre de principes, qui peut expliquer qu'on retrouve parfois dans les pièces de Shakespeare un manque de confiance envers les messagers. Toutefois, chez Shakespeare, il semble que le rapport entre fiabilité du message et individualité du messenger est inversement proportionné par comparaison avec les habitudes des élisabéthains. Si les nobles utilisent effectivement des émissaires personnels chez Shakespeare, reflet d'une réalité élisabéthaine, le dramaturge maintient leur identité dans le cadre très impersonnel de leur fonction sociale. Ainsi, dans la dramaturgie shakespearienne, le messenger nommé et individualisé est plus souvent biaisé que le messenger anonyme et désindividualisé. Par exemple, Lloyd Davis relève que des

²³⁰ Gary J. Scrimgeour, « The Messenger as a Dramatic Device in Shakespeare », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 19.1, Winter 1968, p. 54.

²³¹ Richard Madelaine, « "What Are You ?" : The Staging of Messenger-Function in Antony and Cleopatra », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 25, n°1, 2008, p. 166.

²³² Lloyd Davis, « Messengers in Shakespeare's Plays », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 15, n°2, Janvier 1998, p. 107-108.

personnages tels que Puck dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Julia dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, ou encore Viola dans *La Nuit des rois*, jouent tous des rôles de médiateurs très imparfaits en raison d'un rapport conflictuel entre leurs intérêts personnels et la mission qu'ils doivent accomplir :

Oberon upbraids Puck for misapprehending his mission: "Of thy misprision must perforce ensue / Some true love turn'd, and not a false turn'd true" (*Midsummer Night's Dream* 3.2.90-91). Confusion between truth and falsity intensifies when the messenger's desire entangles with messages of others' love: "And now am I (unhappy messenger) / To plead for that which I would not obtain, / To carry that which I would have refus'd... / I am my master's true confirmed love; / But cannot be true servant to my master, / Unless I prove false traitor to myself", muses Julia (*Two Gentlemen of Verona* 4.4.99-105). The identities and relations of all participants are jeopardized by her message's destined course. In *Twelfth Night*, Viola laments to similar effect, "My master loves her dearly, / And I (poor monster) fond as much on him; / And she (mistaken) seems to dote on me" (2.2.33-35). Such letter of desire are constantly detoured, never finally arriving at the other nor leaving the self, borne through a maze of interpersonal exchange "That lies like truth" (*Macbeth* 5.5.43)²³³.

Lloyd Davis souligne bien l'impact du désir personnel sur le processus de médiation. Ainsi, nous pouvons constater, dans ces trois cas, qu'il s'agit de personnages nommés très impliqués dans l'action principale. Les identités personnelles de ce type de personnages influent sur l'action de telle façon qu'ils ne peuvent être de bons médiateurs. Ils peuvent même mentir, tel que Hubert dans *Le Roi Jean*, lorsqu'il annonce au héros éponyme la prétendue mort d'Arthur, en chuchotant à son oreille (IV, 2, 68). Si Lloyd Davis constate que les messagers peuvent mentir pour différentes raisons — « Messengers in Shakespeare lie and tell truth in complex compounds »²³⁴ —, il est pourtant rare de trouver un personnage anonyme qui mente consciemment et pour son propre profit. Toutefois, la situation dramatique peut complexifier leur tâche et les faire mentir à leur insu. Par exemple, dans au moins deux cas, le Messenger doit annoncer une nouvelle tellement incroyable qu'il est accusé de mentir. Dans *Macbeth*, le Messenger qui annonce à Macbeth l'avancée du bois de Birnam est traité de « menteur » et d'« esclave » par le tyran (« Liar and slave! », V, 5, 34), confirmant ainsi les propos de Richard Madelaine qui expliquait que la fonction de messenger avait mauvaise réputation en raison de son association à un bas statut social. Mais le Messenger insiste, malgré la fureur de Macbeth : « Que j'endure votre courroux si ce n'est pas vrai » (« Let me endure your wrath if't be not so », 35). Si le Messenger ne détient pas la clef de ce mystère — à savoir que ce n'est pas le bois qui bouge mais des soldats masqués par des feuillages —, il ne peut être accusé de mensonge pour autant, car l'image qu'il a vue donnait effectivement l'impression que le bois était en

²³³ *Ibid.*, p. 112-113.

²³⁴ *Ibid.*, p. 111.

mouvement. Le même problème se pose pour le Messenger, dans *La Comédie des erreurs*, qui annonce à Adriana qu'Antipholus et Dromio se sont échappés de chez le Docteur, alors qu'elle vient de les voir entrer chez l'Abbesse. L'erreur ici est engendrée par la double gémellité des Antipholus et des Dromio :

Adriana : Tais-toi, sot que tu es, ton maître et son valet sont ici,
Et tout est faux dans ce que tu nous contes.

Le Messenger : Maîtresse, sur ma vie, je vous dis la vérité,
J'ai à peine respiré depuis que j'ai vu cela.
Il crie après vous et jure, s'il vous attrape,
De vous griller le visage et de vous défigurer.

Adriana : Peace, fool, thy master and his man are here,
And that is false thou dost report to us.

Messenger : Mistress, upon my life, I tell you true,
I have not breath'd almost since I did see it.
He cries for you, and vows, if he can take you,
To scorch your face and to disfigure you.

(V, 1, 178-184)

Pourtant, c'est bien le Messenger qui est dans le vrai ici, car ce sont bien les Antipholus et Dromio d'Éphèse qui se sont libérés de chez le Docteur Pinch, tandis qu'Adriana a vu entrer les Antipholus et Dromio de Syracuse chez l'Abbesse, qui ne sont pas son mari et son serviteur tel qu'elle le croit. La nouvelle paraît parfois si incroyable que plusieurs messagers sont sollicités afin de confirmer que le message est bien vrai, comme dans *Coriolan*. Alors que les tribuns se félicitent du départ du héros éponyme, un Édile leur annonce qu'« Un esclave [...] / Rapporte que les Volsques, en deux corps d'armée distincts, / Ont envahi les territoires romains » (« a slave [...] / Reports the Volsces, with two several powers, / Are enter'd in the Roman territories », IV, 6, 39-41). Les tribuns considèrent alors ces nouvelles comme étant des « rumeurs » et exigent qu'on fouette « ce colporteur » (« Go see this rumourer whipp'd », 49). Pourtant, un Messenger vient ensuite confirmer « Le rapport de l'esclave » (« The slave's report is seconded », 64) et indique que « Les nobles en grand émoi se rendent / Tous au Sénat » (« The nobles in great earnestness are going / All to the senate-house », 59-60). Le Messenger ajoute à cela qu'une autre rumeur circule, qui n'est pas encore confirmée :

Le Messenger : Plusieurs bouches disent ouvertement,
Jusqu'à quel point c'est crédible, je l'ignore, que Martius,
Ligué avec Aufidius, conduit une armée contre Rome
Et jure une vengeance qui s'étendra
Des enfants aux vieillards.

Sicinius : Comme c'est vraisemblable !

Messenger : It is spoke freely out of many mouths,
How probable I do not know, that Martius,
Join'd with Aufidius, leads a power 'gainst Rome,

And vows revenge as spacious as between
The young'st and oldest thing.

Sicinius : This is most likely!

(IV, 6, 66-70)

Le Messenger, en énonçant son message, désengage sa propre responsabilité quant au degré de probabilité de la nouvelle et les termes « probable » et « likely » (ou son contraire « unlikely ») reviennent à plusieurs reprises au cours de la discussion. Ménénus va alors dans le sens de Sicinius en confirmant la faible probabilité de cette nouvelle : « La chose n'est pas vraisemblable : / Lui et Aufidius ne peuvent pas plus s'accorder / Que les contraires les plus violents » (« This is unlikely: / He and Aufidius can no more atone / Than violent'st contrariety », 73-75). Toutefois, un Second Messenger entre en scène et répète cette même nouvelle, sans utiliser cette fois de précautions oratoires :

On vous demande au Sénat.
Une armée redoutable, conduite par Caius Martius
Associé à Aufidius, fait rage
Sur nos territoires ; elle a déjà
Forcé sa voie, consumant par le feu, et pillant
Tout ce qui était sur son passage.

You are sent for to the senate.
A fearful army, led by Caius Martius
Associated with Aufidius, rages
Upon our territories, and have already
O'erborne their way, consum'd with fire, and took
What lay before them.

(IV, 6, 76-81)

Les tribuns n'ont alors pas le temps de contester cette confirmation que Cominius entre en scène à son tour pour asseoir définitivement la crédibilité de la nouvelle : « Vous en doutez ? » (« If? », 92). La réputation de Cominius sur les sujets militaires ayant déjà été construite tout au long de la pièce, il apporte un haut degré de fiabilité au message, bien que Brutus redemande une dernière fois confirmation quelques vers plus tard : « Mais est-ce vrai, monsieur ? » (« But is this true, sir? », 103). Nous avons déjà perçu que Shakespeare utilisait souvent l'accumulation de Messagers afin de concentrer les événements ou créer des retournements de situation. Toutefois, l'accumulation ici vient simplement préciser et confirmer une même information et Shakespeare met donc en scène le problème de la fiabilité des messages, en même temps qu'il crée une tension dramatique d'une forte intensité. Notons que la parole du personnage nommé est considérée comme plus crédible que celles des anonymes, toujours remises en cause malgré la vérité de leurs informations. À nouveau, l'association de la fonction de messenger à un bas statut social a tendance à décrédibiliser la parole du personnage, non pas

du point de vue des spectateurs, mais du point de vue des autres personnages en scène. Le spectateur voit donc des personnages se débattre avec des nouvelles qu'il sait vraies. La situation dramatique peut engendrer d'autres formes d'anomalies dans le processus de médiation, qui ne se situent pas nécessairement sur un problème de fiabilité du message. Par exemple, dans *Hamlet*, l'Ambassadeur arrive, à la fin de la pièce, sur une scène de crimes, où toute la famille royale a été décimée. Ainsi, il ne peut plus effectuer son ambassade, ne trouvant plus aucune oreille pour l'écouter :

Le spectacle est lugubre,
Et nos nouvelles d'Angleterre arrivent trop tard.
Les oreilles sont sourdes qui devaient nous entendre
Lui dire que son commandement est exécuté,
Que Rosencrantz et Guildenstern sont morts.
Par qui serons-nous remerciés ?

The sight is dismal,
And our affairs from England come too late.
The ears are senseless that should give us hearing,
To tell him his commandment is fulfill'd,
That Rosencrantz and Guildenstern are dead.
Where should we have our thanks?

(V, 2, 341-346)

L'identité du personnage anonyme s'en trouve alors modifiée. En effet, si le rôle dramatique détermine l'identité d'un personnage anonyme, le terme « Ambassadeur » ne semble donc plus adapté pour le caractériser. Les actions associées à sa mission — « dire » et « entendre » — et les organes utilisés pour l'accomplir — « les oreilles » et la bouche — sont remplacés par l'action de voir et l'organe de la vue — les yeux (« sight »). Le personnage perd alors sa fonction médiatrice pour devenir spectateur de la tragédie.

Dans certains cas, cependant, il arrive que la nouvelle apportée par un Messenger soit effectivement fausse, sans qu'il mente pour autant. À nouveau c'est la situation dramatique qui est en cause, et le message, s'il a été vrai, arrive trop tard :

Le Messenger : Les citoyens de Corioles ont fait une sortie,
Et livré bataille à Lartius et Martius.
J'ai vu nos troupes refoulées dans leurs retranchements,
C'est à ce moment que je suis parti.

Cominius : Même si tu dis vrai,
La nouvelle que tu apportes n'est pas bonne. Depuis quand es-tu parti ?

Le Messenger : Plus d'une heure, mon seigneur.

Cominius : Il n'y a même pas un mille ; tout à l'heure nous entendions leurs
tambours
Comment se fait-il que tu aies perdu une heure à parcourir un mille,
Et que tu apportes tes nouvelles si tard ?

Le Messenger : Des espions volsques

M'ont pris en chasse, et forcé de faire un détour
De trois ou quatre milles ; sinon, général,
Depuis une demi-heure j'aurais délivré mon message.

Messenger : The citizens of Corioles have issued,
And given to Lartius and to Martius battle.
I saw our party to their trenches driven,
And then I came away.

Cominius : Though thou speak'st truth,
Methinks thou speak'st not well. How long is't since?

Messenger : Above an hour, my lord.

Cominius : 'Tis not a mile: briefly we heard their drums.
How couldst thou in a mile confound an hour,
And bring they news so late?

Messenger : Spies of the Volsces
Held me in chase, that I was forc'd to wheel
Three or four miles about; else had I, sir,
Half an hour since brought my report.

(I, 6, 10-21)

Le Messenger ayant pris trop de temps pour parvenir jusqu'à Cominius, la situation dramatique a changé et sa nouvelle est devenue fautive. Ce sont donc les compétences du Messenger qui sont remises en cause ici, et non pas sa neutralité. En effet, le manque de fiabilité de son message est dû à un problème de vitesse, sans que le Messenger puisse être accusé de mentir volontairement ou pour son propre profit. Ainsi lorsque Caius Martius entre en scène victorieux, Cominius veut réprimander le Messenger, mais Martius prend sa défense : « Laissez-le. / Il a dit la vérité » (« Let him alone. / He did inform the truth », 41-42). Même lorsque le Messenger commet des erreurs et que le processus de médiation ne se déroule pas dans les normes, c'est une parole de vérité qui est finalement associée à l'anonyme.

La compétence du médiateur est également un problème dans *Timon d'Athènes*, lorsqu'on confie la tâche au Page de distribuer du courrier alors qu'il ne sait pas lire :

Le Page : Je t'en prie, Apémantus, lis-moi l'adresse de ces lettres : je m'y perds.

Apémantus : Tu ne sais pas lire ?

Le Page : Non.

Apémantus : Alors il ne mourra pas un grand savoir le jour où tu seras pendu. Celle-ci est pour le seigneur Timon, celle-ci pour Alcibiade. Va, tu es né bâtard, et tu mourras maquereau.

Page : Prithee, Apemantus, read me the superscription of these letters: I know not which is which.

Apemantus : Canst not read?

Page : No.

Apemantus : There will little learning die then that day thou art hang'd. This is to Lord Timon, this to Alcibiades. Go, thou wast born a bastard, and thou'lt die a bawd.

Le problème du médiateur est ici son analphabétisme, qui, par ailleurs, n'est pas une spécificité du personnage anonyme, mais du personnage de bas statut social, étant donné que la même scène se produit, dans *Roméo et Juliette*, avec le rôle du *Clown*, Peter (I, 2). Il faut alors souligner le fait que l'incompétence des médiateurs anonymes n'engendre pas de conséquences tragiques. En effet, l'incompétence d'un messager est nettement plus fatale lorsqu'il est nommé, tel que Pindarus dans *Jules César*, qui se trompe dans un premier temps en pensant que Titinius a été pris par l'ennemi, ce qui engendre le suicide de Cassius. En revanche, les difficultés que rencontrent le Messager dans *Coriolan* et le Page dans *Timon d'Athènes* sont des moyens dramatiques qui permettent de développer la conduite émotionnelle du spectacle, sans qu'il y ait de véritable impact sur l'action. L'arrivée victorieuse de Caius Martius semble d'autant plus spectaculaire si on pense dans un premier temps qu'il a été défait, et le Page permet d'ajouter du comique et une raison de plus pour Apémantus, figure de la misanthropie, de déverser sa haine de l'humanité. De même, dans *Jules César*, le processus de médiation qui se déroule entre Octave et Marc Antoine a finalement davantage une fonction éthique et pathétique, qu'une fonction purement logique. En effet, un autre type d'anomalie se produit quand le Serviteur d'Octave tente d'informer Marc Antoine au sujet de l'arrivée de son maître. Alors qu'il s'apprête à énoncer son message, le Serviteur est submergé par l'émotion à la vue du cadavre de César et s'exclame : « Oh ! César ! » (« O Caesar! », III, 1, 280). Par le biais de l'anacoluthie, c'est l'expression individuelle de l'émotion qui vient remplacer le discours informatif attendu, « Il couche ce soir à sept lieues de Rome » (« He lies tonight within seven leagues of Rome », III, 1, 285). Ce qui est intéressant dans cet épisode, c'est qu'au lieu de refléter l'identité de son maître Octave, le Serviteur met en avant l'identité de César et accentue la force pathétique de l'image de son corps meurtri. Il amorce ainsi la seconde partie de la pièce qui mettra en scène la vengeance contre les conspirateurs et l'impossible anéantissement de l'identité de Jules César, même au-delà de la mort. Shakespeare détourne alors la fonction médiatrice de ces personnages anonymes, qui ont finalement davantage un rôle de présentateur, ayant pour mission de refléter l'identité des héros.

Les situations d'incertitude font sortir le Messager de son discours formel pour se justifier et dans tous les exemples cités précédemment — le Messager dans *Coriolan*, le Page dans *Timon d'Athènes* et le Serviteur dans *Jules César* — les personnages anonymes utilisent la *sui-référence* pour s'exprimer. De manière générale, les Messagers qui sont de l'ordre du

renseignement militaire donne souvent des estimations personnelles du nombre de soldats ennemis et n'exposent pas nécessairement des faits entièrement avérés. Ainsi, leurs discours sont moins impersonnels que les Messagers qui annoncent simplement l'arrivée d'une armée, sans que leur neutralité en soit affectée. Dans *Timon d'Athènes*, un Messager s'explique face aux Sénateurs : « J'ai donné l'estimation la plus basse. / Du reste, sa rapidité promet une attaque imminente. » (« I have spoke the least. / Besides, his expedition promises present approach. », V, 2, 2-3). Il développe ensuite une parole encore plus personnelle, en évoquant sa « vieille amitié » (« old love », 7) avec un membre du camp adverse, qui lui a confié qu'il « se rendait / De la part d'Alcibiade à la grotte de Timon » (« This man was riding / From Alcibiades to Timon's cave », 8-9). Le Messager, tout en gardant la neutralité que lui confère son anonymat, s'exprime de façon très personnelle sur son approche de l'attaque imminente et montre sa capacité à séparer le général et le particulier — « les conflits publics » (« general part », 6) et la sphère « privé[e] » (« particular force », 7) —, sa patrie et son amitié. De même, dans *2 Henry IV*, le Messager annonce à Hastings, Mowbray et l'Archevêque l'arrivée de l'armée ennemie : « à en juger par le terrain qu'ils cachent à la vue, j'estime leur nombre / À environ trente mille » (« by the ground they hide, I judge their number / Upon or near the rate of thirty thousand », IV, 1, 21-22). À nouveau, le médiateur fait appel à la *sui*-référence et un verbe de jugement personnel pour s'exprimer et donner son estimation. Contrairement aux Messagers de *Coriolan*, qui n'avaient généralement pas la confiance de leurs récepteurs, ces Messagers sont au contraire considérés comme très fiables. En effet, Mowbray confirme l'estimation du Messager : « Exactement le chiffre que nous avons prévu » (« The just proportion that we gave them out », 23). L'approche personnalisée de la transmission du message semble alors moins problématique pour le récepteur, et l'identité du Messager garde pourtant les qualités du médiateur anonyme. Les bonnes performances des Messagers anonymes se vérifient le plus souvent et on fait parfois appel à eux pour confirmer une nouvelle, comme dans *Le Roi Jean*, lorsque le Dauphin Louis s'informe au sujet de la fuite du roi Jean : « Quiconque l'a dit a dit vrai, mon seigneur » (« Whoever spoke it, it is true, my lord », V, 5, 19), dit le Messager. L'identité du Messager anonyme est alors associée à une parole de vérité. Toutefois, la meilleure façon de vérifier la neutralité et la fiabilité d'un médiateur anonyme est de l'analyser lorsque Shakespeare nous le montre à la fois en situation de recevoir et de transmettre le message. Dans *3 Henry VI*, l'Estafette est envoyée pour transmettre du courrier à Warwick, au Roi Louis, et à la Reine Marguerite. Chacun ouvre son courrier, tandis qu'Oxford et le Prince Édouard commentent leurs réactions : Marguerite « Sourit aux nouvelles qu'elle apprend, tandis que Warwick « se renfrogne » (« Smiles at her news while Warwick frowns at his », III,

3, 168) ; quant à Louis, il « frappe du pied, comme irrité » (« Lewis stamps as he were nettled », 169). En effet, toutes ces lettres annoncent le mariage d'Édouard et de Lady Grey alors que le roi anglais avait promis au roi français d'épouser sa fille Bonne. En conséquence, cet affront réjouit Marguerite, déshonore Warwick et insulte Louis et Bonne. Les quatre personnages somment alors l'Estafette de transmettre leurs paroles à Édouard, avant qu'on ne le retrouve effectivement face à Édouard énonçant ces mêmes paroles. D'abord, le roi Louis lui dit : « dis au fourbe Édouard, ton prétendu roi, / Que Louis de France lui envoie des masques / Pour le faire danser, lui et sa nouvelle épouse. » (« tell false Edward, thy supposed king, / That Lewis of France is sending over masquers / To revel it with him and his new bride. », III, 3, 223-225). Face à Édouard, l'Estafette retranscrit alors parfaitement les paroles de Louis : « “Va dire au fourbe Édouard, le prétendu roi, / Que Louis de France lui envoie des masques, / Pour le faire danser, lui et sa nouvelle épouse”. » (« “Go tell false Edward, the supposed king, / That Lewis of France is sending over masquers, / To revel it with him and his new bride”. », IV, 1, 92-94). À quelques lettres près, nous pouvons constater la précision avec laquelle l'Estafette transmet les paroles de l'émetteur à son récepteur. La même exactitude peut être ensuite constatée pour les paroles de Bonne, de Marguerite et de Warwick. Si l'Estafette ajoute des commentaires personnels sur l'attitude des émetteurs lors de l'énonciation de leurs messages, ils demeurent d'une grande objectivité. Par exemple, il souligne le fait que Warwick était « Plus enflammé [...] encore / Que tous les autres » (« more incens'd [...] / Than all the rest », IV, 1, 107-108). Le spectateur a effectivement pu constater la colère de Warwick dans la scène précédente. L'Estafette utilise, de plus, le discours direct, qui — nous l'avions déjà constaté à travers l'exemple du Serviteur d'Antoine dans *Jules César* — permet d'accroître l'impression de fiabilité et de précision dans la transmission des messages.

Le messenger anonyme peut toutefois effectuer des performances imparfaites, telle que la Nourrice dans *Roméo et Juliette*. Nous avons d'emblée remarqué que la lourdeur de son corps ralentissait le processus de médiation²³⁵. Marjorie Garber explique alors que ses caractéristiques corporelles et individuelles agissent d'abord de façon comique sur le processus de médiation, inscrivant ainsi son rôle dans une fonction pathétique. Toutefois, ce qui faisait rire le spectateur dans la première partie de la pièce devient tragique après les morts de Mercutio et de Tybalt :

When we first meet the Nurse we are delighted by her bawdy language and frank sexuality, especially in contrast to the tedious and stilted conversation of Lady Capulet. Our delight

²³⁵ Voir « 3.3. Les signes corporels individuels », p. 155.

continues, virtually unabated, through Act II scene v, in which Juliet waits impatiently for a message from Romeo. When she returns, inevitably late, the Nurse is elaborately out of breath, and some fifty lines intervene before Juliet can pry from her the happy news that her wedding will take place that very day. A few scenes later, however, when the play has been transformed from comedy to tragedy by the duel, the deaths of Mercutio and Tybalt, and the banishment of Romeo, the same behavior leads to a quite different result. Again the Nurse has been abroad, and again she returns, rambles and replies confusedly. Someone is dead — is it Tybalt or Romeo? Are they both dead? What has the prince decreed? The delay in the delivery of this second message is painful, not amusing. Similarly the Nurse's earthly pragmatism is attractive in the early scenes, much less so when she urges Juliet to commit bigamy and marry Paris. Her failure to change serves as an index or foil, against which we can measure the growth — and the consequent isolation — of Juliet²³⁶.

L'individualisation de la Nourrice entrave alors le processus de médiation, malgré son anonymat, mais ce ne sont pas ses intérêts personnels qui altèrent sa capacité à transmettre des messages de façon conforme. En effet, c'est la façon dont le dramaturge a construit son identité qui l'empêche d'être une bonne médiatrice. D'abord, elle est désignée en tant que « Nourrice », et non en tant que « Messagère », ce qui ne lui donne pas les qualités d'un rôle spécifiquement créé pour assurer la transmission de parole. Puis, sa corporalité est inadaptée à la nécessité de se déplacer rapidement pour effectuer une fonction de messenger. Et enfin, son anonymat ancre le personnage dans une construction archétypale, ce qui ne lui permet pas d'évoluer en fonction de la situation dramatique. La Nourrice, contrairement à Juliette, est figée dans un type de personnage qui, malgré son haut degré d'individualisation, est incapable de changer selon la progression de l'action dramatique. Elle n'est d'ailleurs plus mise dans la confiance par la suite, notamment lorsque Juliette planifie sa fuite avec Roméo. Ainsi, l'anonymat ne suffit pas à faire d'un personnage un médiateur neutre et fiable ; la fonction sociale et dramatique que le dramaturge leur attribue est également un facteur majeur. Nous pouvons également le constater si l'on compare deux types de témoignage, provenant de la bouche de deux anonymes dont les fonctions sont radicalement opposées : la Courtisane dans *La Comédie des erreurs* et le Prêtre dans *La Nuit des rois*. Tous deux sont mis à contribution pour délivrer un témoignage, alors que la situation dramatique est devenue extrêmement confuse en raison de la gémellité des Antipholus et des Dromio dans le premier cas, et celle de Viola et Sébastien dans le deuxième cas. La Courtisane, malgré son anonymat, est alors capable de mensonge, comme elle l'explique elle-même dans un monologue. Elle raconte qu'elle avait conclu un marché avec Antipholus d'Éphèse, sa bague contre une chaîne. Mais la chaîne ayant été donnée par erreur à l'Antipholus de Syracuse, elle n'a jamais pu récupérer ce qui lui était dû :

Pour le coup, sans nul doute, Antipholus est fou,
Sinon il ne se conduirait pas ainsi.

²³⁶ Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 22.

Il a de moi une bague qui vaut quarante ducats,
 En échange de laquelle il m'a promis une chaîne ;
 Maintenant le voilà qui me refuse l'une et l'autre.
 [...]
 Quant à moi il m'importe d'aller tout droit chez lui,
 Et de dire à sa femme que, dans sa démence,
 Il s'est engouffré chez moi et m'a violemment arraché
 Ma bague. Il n'y a rien pour moi de mieux à faire,
 Car quarante ducats sont une grosse affaire.

Now, out of doubt Antipholus is mad,
 Else would he never so demean himself.
 A ring he hath of mine worth forty ducats,
 And for the same he promis'd me a chain:
 Both one and other he denies me now.
 [...]
 My way is now to hie home to his house,
 And tell his wife that, being lunatic,
 He rush'd into my house and took perforce
 My ring away. This course I fittest choose,
 For forty ducats is too much to lose.

(IV, 3, 76-91)

Ainsi, la Courtisane déforme la vérité auprès de la femme d'Antipholus — en affirmant que la bague a été volée alors qu'elle la lui avait donnée volontairement — pour son gain personnel, ce qui est inhabituel pour un personnage anonyme. Puis, face au Duc, qui tente de reconstituer les faits à la fin de la pièce, elle témoigne à nouveau du vol de sa bague, dans les mêmes termes mensongers : « C'est vrai, et de mon doigt il a arraché cette bague » (« He did, and from my finger snatch'd that ring », V, 1, 276). À l'inverse, dans *La Nuit des rois*, lorsque le Prêtre est sollicité pour son témoignage, il déclare avec la neutralité que lui confère son anonymat qu'il a effectivement marié Olivia et Césario. Toutefois, tout le monde ignore qu'il s'agissait en vérité de Sébastien, le frère jumeau de Viola, alias Césario :

Olivia : Oh ! bienvenue, mon père !
 Mon père, je t'enjoins au nom de ton saint ministère
 De dévoiler ici — même si récemment nous avons l'intention
 De tenir secret ce que les circonstances présentes
 Obligent à révéler avant l'heure — ce qui, à ta connaissance,
 A été conclu entre ce jeune homme et moi.

Le Prêtre : Un contrat qui vous lie d'un éternel amour,
 Confirmé par la mutuelle étreinte de vos mains,
 Attesté par le saint rapprochement des lèvres,
 Renforcé par l'échange de vos anneaux,
 Et toutes les cérémonies de cet engagement
 Furent scellées par mon témoignage dans l'exercice de ma fonction ;
 Et depuis, ma montre me dit que vers ma tombe
 Je n'ai voyagé que deux heures.

Olivia : O welcome, father.
 Father, I charge thee by thy reverence

Here to unfold — though lately we intended
 To keep in darkness what occasion now
 Reveals before 'tis ripe — what thou dost know
 Hath newly passed between this youth and me.

Priest : A contract of eternal bond of love,
 Confirmed by mutual joinder of your hands,
 Attested by the holy close of lips,
 Strengthened by interchangement of your rings,
 And all the ceremony of this compact
 Sealed in my function, by my testimony;
 Since when, my watch hath told me, toward my grave
 I have travelled but two hours.

(V, 1, 146-159)

Ce témoignage est alors accablant pour Viola/Césario, car le Prêtre est convoqué ici pour accorder une crédibilité, quasiment indéniable, à la parole d'Olivia. Stephen Greenblatt explique que la cérémonie est déterminée en termes légaux, avec notamment l'évocation d'un « contrat » : « the issue is defined not in psychological but in legal terms. A priest is brought in to testify to the procedural impeccability of the ceremony he has performed »²³⁷. Par ailleurs, l'accent est également mis sur l'aspect sacré de sa fonction : Olivia évoque la sainteté associée au rôle de prêtre, puis le Prêtre lui-même insiste sur le caractère sacré de la cérémonie qu'il a officiee. Ainsi, la fonction du personnage anonyme détermine les caractéristiques de sa parole : mensongère pour le rôle de la Courtisane, qui vit de la luxure, un péché capital, honnête et fiable pour le rôle du Prêtre, qui vit de sa sainteté et de son lien étroit avec le divin. Notons tout de même que le mensonge de la Courtisane est lié à la situation dramatique, qui la pousse à déformer la vérité pour obtenir réparation. Comme tous les personnages anonymes, elle n'est pas à l'initiative de l'action dramatique et ne fait que réagir à la situation. Si sa fiabilité peut être remise en cause, son individualité n'agit pas véritablement sur le processus de médiation, qui avait de toute façon d'emblée été perturbé par la gémellité.

À l'inverse, nous pouvons constater que des messagers nommés peuvent exercer un rôle de médiation sans nécessairement interférer personnellement sur le processus de médiation. Toutefois, dans ces cas-là, le nom intervient souvent pour d'autres raisons. D'abord, certains personnages nommés sont probablement utilisés comme messagers pour des raisons d'économie, comme le suggère Gary J. Scrimgeour, ou bien en raison du fait que l'intervention d'un messenger extérieur n'est pas adaptée à la situation dramatique :

In some cases, their station and name are given, and they develop a degree of character: for example, Montjoy in *Henry V*, or Sir John Fastolfe and Sir William Lucy in *1 Henry VI*. In

²³⁷ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 67.

other cases, a minor character will serve for a space as a newsbearer, usually in a situation where an outside messenger would be unlikely: for example, Catesby in *Richard III* or Launcelot in *The Merchant of Venice*. The fact that such characters may remain on stage after delivering their messages and resume their roles as full-fledged characters makes it necessary to distinguish when such a character is being used for reasons of economy and when his own character plays an important part in the delivery of the news²³⁸.

Des personnages nommés peuvent donc être utilisés pour exercer une fonction occasionnelle de messager pour des raisons purement pratiques, sans que leur personnalité agisse sur le processus de médiation. Cependant, des personnages de messagers, créés spécifiquement pour effectuer une fonction de messager, sont parfois également nommés. Nous avons déjà observé que Montjoie faisait figure d'exception parmi les hérauts et que sa nomination pouvait être expliquée en raison de la relation personnalisée qu'il entretient avec le roi Henry V. Shakespeare peut donc attribuer un nom à ses messagers afin de créer un effet particulier :

If he wishes them to be more active, he can very quickly give them some character either in their own speeches or in the responses made to them. Thus he can produce a Sir William Lucy or a Montjoy at will, allowing them exactly that small amount of character that they need to perform their function²³⁹.

Le messager Sir William Lucy, dans *1 Henry VI*, est alors davantage individualisé pour accroître le *pathos* de la situation dramatique et notamment la vanité de son discours. En effet, ils tentent de convaincre plusieurs nobles anglais d'envoyer des soldats pour aider Talbot, mais les querelles au sein de l'aristocratie entraînent son abandon. Nous avons déjà remarqué, lors de l'analyse de certains serviteurs, que les noms propres étaient souvent utilisés afin de créer un impact émotionnel plus fort sur les spectateurs. Les vains allers et retours de Sir William Lucy auprès de York, puis de Somerset, semblent alors d'autant plus tragiques si le messager est nommé. Gary J. Scrimgeour explique également que ce personnage représente l'émotion du spectateur :

The meaning of the sequence of events is made clear by the comments of Sir William Lucy, who acts as a commenting chorus while he vainly tries to prevent the overthrow of England's courage by the rivalries of England's nobles. His views are the views of the audience, and he has no characteristics or preoccupations that would distract our attention to him as an individual. Thus we have a messenger who at the simplest level keeps order in a time-table of events and at the more complex level acts as a spokesman for the audience's emotions²⁴⁰.

²³⁸ Gary J. Scrimgeour, « The Messenger as a Dramatic Device in Shakespeare », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 19.1, Winter 1968, p. 42.

²³⁹ *Ibid.*, p. 54.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

Ce type de personnage dispose donc d'un degré supérieur d'individualisation, par rapport à un messenger anonyme, mais son individualité se construit à partir de sa fonction de messenger et n'influence le processus de médiation que pour le mettre d'autant plus en valeur. Sir William Lucy possède donc les mêmes qualités que le messenger anonyme, n'ayant aucun intérêt personnel, mais il crée un lien de complicité plus personnalisé avec les spectateurs par le biais de son nom propre. Son individualisation se met donc paradoxalement au service de l'intérêt général et d'un *pathos* universel, qui touchera davantage les spectateurs²⁴¹. Puis, des messagers mineurs sont parfois nommés, comme le constate Molly Mahood, afin de clarifier l'identification du personnage. Elle émet en effet l'hypothèse qu'un nom propre peut surgir pour distinguer les différents rôles d'un même acteur : « When a very minor figure identifies himself (“Stephano is my name, and I bring word...”), the audience is being told “You’ve seen this player before, but now he is someone else” »²⁴². L'exemple de Stephano, dans *Le Marchand de Venise* (V, 1, 26-34), montre effectivement un messenger qui, plutôt que de donner son message directement, se présente d'abord face à Lorenzo et Jessica. Si l'explication de Mahood est probable, le surgissement du nom propre peut également trouver sa source dans la dramaturgie. En effet, Lorenzo et Jessica viennent de répéter à de nombreuses reprises — pendant une joute verbale qui rappelle que l'amour peut être tragique, en évoquant Troïlus et Cressida ou encore Pyrame et Thisbé — qu'il fait nuit : « Par une nuit pareille » (« In such a night », V, 1, 1 ; 6 ; 9 ; 12 ; 14 ; 17 ; 20). Le spectateur est alors averti que la scène se situe en pleine nuit, et il semble que Shakespeare cherche à recréer l'atmosphère nocturne en ne permettant pas aux personnages de s'appuyer sur les signes visuels pour identifier l'homme qui les approche. De même, lorsque Portia arrive, Lorenzo ne la reconnaît pas visuellement, mais vocalement : « C'est la voix / De Portia » (« That is the voice, / [...] of Portia », 110-111). Ainsi, l'identification de Stephano par un nom propre n'est pas destinée à donner de l'épaisseur à ce personnage mineur, mais s'inscrit dans cette ambiance nocturne dans laquelle les amants se retrouvent tous les uns après les autres.

La façon dont le personnage de médiateur est identifié est importante par rapport à l'impact qu'il aura sur les autres personnages et sur les spectateurs. Un nom propre peut venir souligner une émotion et un certain type de fonction donne plus ou moins de crédibilité à sa

²⁴¹ Il faut préciser qu'un Messenger anonyme avait déjà alerté York dans la scène précédente que Talbot se faisait attaquer, mais n'ayant pas reçu le renfort promis par Somerset, il n'avait pas envoyé ses troupes (IV, 3, 3-8). On aurait pu penser en voyant un messenger nommé arriver qu'il serait plus convaincant, mais le nom propre vient finalement ajouter à la vanité de ces messages.

²⁴² Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 13.

parole, mais Richard Madelaine constate qu'un personnage désigné comme étant un « Serviteur » ou un « Messenger » peut également modifier l'effet produit par la scène. Il explique, en effet, que le Messenger qui entre en scène à l'ouverture d'*Antoine et Cléopâtre*, et qu'Antoine refuse d'écouter, est désigné différemment dans l'*in-folio* et dans l'édition de Capell :

The Folio text has “*Enter a Messenger*” (TLN 26) (who says “Newes (my good Lord) from Rome”, TLN 27), but “*Messenger*” was emended by Capell to “*Attendant*” and many later editors have followed suit. The editorial decision reflects and affects interpretation: an attendant would be one who has not brought the message himself, and the point of using an attendant rather than a messenger would be to present the antithesis of the theatrical point of messenger entrance. An attendant, if at all observant of Antony’s mood, will not be expecting the gratification of the lord’s full attention, and so the scene will slip quietly into the anti-climax of the speaker’s not being permitted to deliver his message to an Antony who wants to forget about Rome. But Folio’s direction seems to make a very different point: that the urgency invoked on behalf of Caesar and duty is unexpectedly (even transgressively) ignored by an Antony gone native in Egypt. Indeed, the Folio direction seems to be dramatizing Antony’s *resistance* to a message and its urgency, and is thus the first of a series of thematically important instances of message-resistance in the play²⁴³.

L'identité du personnage anonyme, bien que définie exclusivement par sa fonction, a donc son importance dans le processus de médiation et Richard Madelaine constate par exemple que les rôles de serviteurs et de messagers ne sont pas interchangeables. Nous avons d'ailleurs observé que le rôle du serviteur était avant tout de représenter l'identité de son maître, tandis que le messager *est* son message. L'impact sur le médiateur anonyme est alors nécessairement plus fort si Antoine refuse d'écouter une personne qui se définit exclusivement à travers son message : le refus d'écouter devient une négation de son existence même.

Le récepteur

La thématique de la résistance au message — « message-resistance », ainsi que Richard Madelaine la nomme — nous amène à présent à nous interroger sur le dernier maillon de la chaîne de la médiation, le récepteur. Rappelons d'abord que Lloyd Davis considère le récepteur comme ayant le plus à perdre ou à gagner dans le processus de médiation : « It is the receiver who immediately has more to win or lose—having to learn what the news is, appreciate the way that is delivered, and respond to it in a fitting manner »²⁴⁴. Le récepteur doit savoir interpréter

²⁴³ Richard Madelaine, « “What Are You ?” : The Staging of Messenger-Function in Antony and Cleopatra », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 25, n°1, 2008, p. 151.

²⁴⁴ Lloyd Davis, « Messengers in Shakespeare’s Plays », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 15, n°2, Janvier 1998, p. 108-109.

le message et gérer une situation souvent imprévue, ou du moins difficile à appréhender. Lloyd Davis explique, par exemple, que la difficulté à interpréter les messages peut devenir la problématique même de l'action d'une pièce, comme dans *Macbeth* : « *Macbeth* remains deeply concerned with the uncertainty of messages, the way one meaning changes into another »²⁴⁵. Ce problème d'interprétation peut par exemple être à l'origine d'une modification du sens du message, mais d'autres facteurs peuvent agir sur la neutralité et la fiabilité du message. Le statut social du récepteur est un autre élément à prendre en compte : « Rank effects verbal truth. Leontes rejects his courtiers' guidance and, driven by jealousy and insecurity, decrees his understanding »²⁴⁶. Toutefois, nous avons relevé, lors de l'analyse des rôles d'ordonnateurs, qu'un personnage anonyme de haut rang social pouvait garder sa neutralité en comparaison aux personnages nommés. Si le rang social, dans le cas de Léontès, lui donne tout pouvoir, ce sont ses désirs personnels qui entravent véritablement le processus de médiation. La forte individualité de Léontès et son implication directe dans l'action dramatique est à l'origine de la déformation de la vérité, plus encore que son rang social, qui n'est qu'un moyen efficace de parvenir à ses fins. Le problème soulevé par Richard Madelaine, de la résistance au message — « messages may be resisted by their recipients »²⁴⁷ —, est alors souvent causé par un conflit d'intérêts entre le sens du message et les désirs personnels des récepteurs. Ce problème est connu des personnages de médiateurs étant donné qu'ils prennent parfois des précautions oratoires lors de l'énonciation de leur message. Ainsi, le Messenger dans *Richard III* annonce d'abord la teneur du message, avant son contenu exact, afin de préparer son auditoire : « Une nouvelle, mon seigneur, qu'il me coûte de vous rapporter » (« Such news, my lord, as grieves me to report », II, 4, 39). Dans *3 Henry VI*, l'Estafette demande même pardon au roi Édouard, avant d'annoncer sa nouvelle, afin de ne pas subir de châtement pour son message :

L'Estafette :	Mon souverain seigneur, pas de lettres, juste quelques paroles, Mais qui sont de telle nature que, sans votre pardon spécial, Je n'ose les répéter.
Le Roi Édouard :	Va, nous te pardonnons.
Post :	My sovereign liege, no letters and few words, But such as I without your special pardon Dare not relate.
King Edward :	Go to, we pardon thee.

(IV, 1, 85-88)

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 110.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 112.

²⁴⁷ Richard Madelaine, « "What Are You ?" : The Staging of Messenger-Function in Antony and Cleopatra », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 25, n°1, 2008, p. 150.

Ce type d'amorces montre que la résistance au message est fréquente de la part des récepteurs et que les médiateurs sont habitués à devoir gérer leurs réactions. Nous avons même remarqué, lors de l'analyse du corps des médiateurs anonymes, que la réception pouvait se dérouler de façon extrêmement violente : le Messenger de Cléopâtre se fait frapper et il est obligé de mentir au gré des désirs personnels de la réceptrice du message. De même, des médiateurs nommés, tel que Thidias ou Kent, peuvent être frappés pour devenir en eux-mêmes des messages à l'adresse de leur maître. La résistance au message, dans sa forme la plus extrême peut même entraîner la mort, soit du médiateur, comme le Paysan dans *Titus Andronicus*, condamné à mort par Saturninus, soit du récepteur, comme le propose Richard Madelaine au sujet de Cléopâtre, qui se suicide pour éviter les humiliations de la part de César : « Dignified suicide, in this case, is the ultimate sign of resistance to the message, and the means of freedom from its truth »²⁴⁸. Tous ces exemples montrent d'emblée la difficulté de recevoir une information, processus qui nécessite de comprendre, dans le sens très littéral de faire entrer en soi, des éléments de nature extérieure.

Richard Madelaine constate, par ailleurs, que les récepteurs peuvent agir sur la neutralité du médiateur de deux façons, en donnant des coups ou de l'or, deux méthodes que pratique Cléopâtre : « beating the messenger and giving him gold are both forms of recipient resistance »²⁴⁹. Ce type de scènes n'est pas alors seulement destiné à montrer le problème de fiabilité du processus de médiation. En effet, le médiateur agit dans ces cas-là, par le biais de son message, comme un révélateur de la personnalité des récepteurs. Si la façon dont les personnages principaux utilisent leurs messagers dévoile des caractéristiques de leur identité, la façon dont ils réceptionnent les messages est également très révélatrice, notamment dans *Antoine et Cléopâtre*. D'abord, Antoine refuse d'écouter le Messenger de César, ce qui est une forme extrême de résistance au message : « Toi, pas un mot » (« Speak not to us », I, 1, 55). Antoine ne veut écouter que les messagers de Cléopâtre et non ceux qui proviennent de Rome : « Nul autre messenger que les tiens » (« No messenger but thine », 52). En enlevant au Messenger sa fonction médiatrice, il nie son existence même et celle de l'émetteur du message, César, qui le lui reprochera dans l'acte suivant : « à coups de sarcasmes / Vous avez éconduit mon messenger » (« with taunts / Did gibe my missive out of audience », II, 2, 78-79). Le Messenger voit alors sa fonction dramatique modifiée pour devenir un faire-valoir des identités des héros éponymes, et de leur relation conflictuelle, car ils réagissent de façon opposée face au message :

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 158.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 156.

alors qu'Antoine refuse d'écouter, Cléopâtre insiste : « Faites entrer les messagers » (« Call in the messengers », I, 1, 29). Le Messenger agit alors comme un catalyseur, qui permet à la fois de montrer des caractéristiques des identités des personnages principaux et de donner des éléments sur leur relation entre eux et leur relation à César et Rome. Puis, dans la scène suivante, Antoine est à nouveau montré en situation de recevoir un message, ayant finalement décidé d'écouter les nouvelles de Rome. Il se montre alors sous un autre jour, affirmant que seul « un sot ou un lâche » (« the fool or coward », I, 2, 94) reçoit les messages de façon inappropriée. Richard Madelaine souligne alors l'ironie de cette réplique, qui annonce la réaction démesurée de Cléopâtre face au Messenger qui lui annonce le mariage entre Antoine et Octavie, et la réaction d'Antoine lui-même face à Thidias :

Antony's reassurance of the messenger — his claim that he will behave well because he is not a "Foole or Coward" (TLN 183) — has ironic bearing both upon Cleopatra's treatment of her messenger, which is a kind of sequel in so far as it concerns Antony's second spouse, and his own brutal treatment of Thidias, in relation to Thidias's function, on that occasion, as "A Messenger from *Caesar*" (TLN 2195)²⁵⁰.

Shakespeare attribue souvent cette perte de sang-froid à des récepteurs, pour montrer leur aspect tyrannique. Richard III frappe le Troisième Messenger, qui allait pourtant lui annoncer une bonne nouvelle (IV, 4, 505) et Macbeth insulte violemment son Serviteur, qui tente de lui annoncer l'arrivée de soldats ennemis :

Macbeth : Que le diable te noircisse, canaille à face de crème !
Où as-tu pris cette figure d'oie ?

Le Serviteur : Il y a dix mille...

Macbeth : Oies, crapule ?

Le Serviteur : Soldats, Sire.

Macbeth : Va te griffer la face et fais rougir ta peur,
Petit homme au foie couleur de lys. Quels soldats, pitre ?
Mort de ton âme, ces joues blanches comme linge
Sont conseillères de peur. Quels soldats, face de lait caillé ?

Le Serviteur : L'armée anglaise, ne vous déplaie.

Macbeth : Sors-moi ta face d'ici !

Macbeth : The devil damn thee black, thou cream-fac'd loon!
Where gott'st thou that goose look?

Servant : There is ten thousand —

Macbeth : Geese, villain?

Servant : Soldiers, sir.

Macbeth : Go prick thy face and over-red thy fear,
Thou lily-liver'd boy. What soldiers, patch?
Death of thy soul, those linen cheeks of thine
Are counsellors to fear. What soldiers, whey-face?

Servant : The English force, so please you.

Macbeth : Take thy face hence!

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 154-155.

Le corps du médiateur est à nouveau le point de focalisation dans cette scène et Richard Madelaine explique que la résistance au message est ici anticipée par Macbeth, qui identifie une mauvaise nouvelle avant même que le Serviteur n'ait pu énoncer son message :

What is more significant here is the way in which the messenger is identified non-verbally with the unwelcome nature of the message: Macbeth curses him before he has a chance to deliver the bad news because his fearful countenance tells all: presumably the actor acquired his “cream-fac’d” look cosmetically, with the usual white-lead base²⁵¹.

Ainsi, le Serviteur reflète ici la tyrannie de son maître, en affichant un visage blême. À nouveau, un rôle de serviteur et un rôle de messenger peuvent être distingués. En effet, le corps du Serviteur annonce certes une mauvaise nouvelle, à travers son teint livide, mais il est avant tout le reflet de l'identité de Macbeth, qui, au contraire, a « presque oublié le goût des peurs » (« I have almost forgot the taste of fears », V, 5, 9). Le Serviteur se constitue alors tel un contrepoint éthique, par le biais corporel, en affichant sur son visage les signes identificatoires associés à la peur. Le Serviteur tend donc un miroir dans lequel son maître ne peut plus se reconnaître, ayant dépassé toute forme de peur.

Les réactions opposées de différents récepteurs, dans une même pièce, peuvent également mettre en lumière à la fois leurs identités et la thématique de la résistance au message de manière générale. Richard Madelaine note alors que César réagit de façon beaucoup plus froide qu'Antoine et Cléopâtre quand il reçoit la nouvelle, par courrier, qu'Antoine a torturé son messenger Thidias :

Caesar's temperament is otherwise, and we cannot imagine him expending energy in tearing letters. Rather, his response, he says, is to “Laugh at his Challenge” (TLN 2396), and Maecenas sees the letter as proof that Antony “begins to rage” (TLN 2398) and is therefore in terminal decline. Though apparently detached, Caesar is clearly needled by the message. He expresses his resistance to it coolly; displacement for him takes the form of thinking of the number of Antony's deserters. Despite the marked differences, we see in Caesar's response in IV.1 some similarities to the protagonists' resistance to adverse messages. As in their cases, he is upset by the message, and the audience both sees some “truth” in it and understands the reasons for, and the means of, the recipient's denial²⁵².

Ainsi, malgré les différences, Richard Madelaine explique que les messages sont toujours difficiles à recevoir pour les destinataires et qu'ils sont révélateurs de leur intimité. En encourageant les médiateurs à infléchir la nouvelle dans un sens qui les arrange ou en les punissant pour leurs messages, les récepteurs montrent leurs angoisses personnelles — ou leur

²⁵¹ *Ibid.*, p. 167.

²⁵² *Ibid.*, p. 157.

absence d'angoisse dans le cas de Macbeth, qui révèle sa déshumanisation. Le Messenger, dans *Henry VIII*, qui vient annoncer à la reine Catherine qu'un gentilhomme a été envoyé par le roi, incarne typiquement les angoisses de la réceptrice :

Le Messenger : S'il plaît à Votre Grâce...
Catherine : Insolent !
Est-ce là tout le respect que nous méritons ?
Griffith : Vous êtes fautif,
Sachant qu'elle se refuse à céder sa grandeur habituelle,
De vous montrer aussi grossier. Allons, à genoux !
Le Messenger : J'implore humblement le pardon de Votre Altesse ;
Ma hâte m'a fait oublier mes manières. Il y a là
Un gentilhomme, envoyé par le roi, qui attend de vous voir.
Catherine : Fais-le entrer, Griffith. Mais lui,
Je ne veux plus jamais le revoir.

Messenger : An't like your grace —
Katharine : You are a saucy fellow,
Deserve we no more reverence?
Griffith : You are to blame,
Knowing she will not lose her wonted greatness,
To use so rude behaviour. Go to, kneel.
Messenger : I humbly do entreat your highness' pardon;
My haste made me unmannerly. There is staying
A gentleman sent from the king, to see you.
Katharine : Admit him entrance, Griffith. But this fellow
Let me ne'er see again.

(IV, 2, 100-108)

Catherine, déchue, malade, et même mourante, refuse de renoncer à son statut de reine et le Messenger permet ici de montrer l'angoisse d'un récepteur qui est en perte d'identité. Toutefois, il provoque une réaction très vive chez un personnage qui était déjà annoncé comme mourant dans le vers précédent son arrivée : « Elle s'en va, ma fille » (« She is going, wench », 99), dit Griffith à Patience, la dame de compagnie de Catherine. Cet élan de colère permet alors à la Catherine de montrer les derniers signes de sa grandeur, avant de mourir, et de prétendre à l'enterrement d'une reine : « bien que reine défaite, / En reine et fille de roi enterrez-moi » (« although unqueen'd, yet like / A queen, and daughter to a king inter me », 171-172). En ne respectant pas les conventions de l'adresse envers une reine, le Messenger permet paradoxalement à Catherine de retrouver sa grandeur et de réaffirmer son statut. Le médiateur anonyme peut également révéler le tempérament du récepteur de façon plus légère dans les comédies, comme le Messenger dans *Beaucoup de bruit pour rien*. Gary J. Scrimgeour analyse en effet la façon dont il dévoile la personnalité piquante et pleine d'esprit de Béatrice : « In *Much Ado About Nothing*, the messenger's role is more subtle; he tells us about the military prowess that makes Claudio and Benedick more manly than the romantic leads in other

comedies, and he also acts as the butt of Beatrice's first and typical jesting »²⁵³. Dans ce cas, la neutralité du Messenger anonyme permet de faire ressortir l'identité très individualisée de Béatrice, et, au contraire de l'anonyme, son absence totale de neutralité, notamment par rapport à ses sentiments envers Bénédicte. Un autre type de médiateur joue d'ailleurs un rôle similaire auprès de Bénédicte, qui montre également son sens de l'humour :

Bénédict : Sur la fenêtre de ma chambre se trouve un livre ; apporte-le-moi ici au jardin.

Le Page : J'y suis déjà, monsieur.

Bénédict : Je sais, mais je voudrais que tu en sortes et que tu y reviennes.

Benedick : In my chamber window lies a book. Bring it hither to me in the orchard.

Boy : I am here already, sir.

Benedick : I know that, but I would have thee hence and here again.

(II, 3, 3-7)

Le Page, comme le Messenger précédemment, est un médiateur très zélé, qui veut faire la démonstration de son efficacité en insistant sur sa rapidité à effectuer les tâches qu'on lui confie. Le Messenger, dans la scène d'ouverture, en fait de même, en complimentant excessivement les seigneurs qui reviennent de la guerre, avec des formulations relativement pompeuses, telles que « il a plus excellemment excellé à combler nos attentes que vous ne sauriez attendre de moi que je vous dise comment » (« He hath indeed better bettered expectation than you must expect of me to tell you how », I, 1, 13-14). Dans ces deux scènes, les médiateurs dévoilent non seulement les identités des récepteurs, mais, comparées l'une à l'autre, montrent de plus que ces deux personnages sont identiques dans leur façon d'appréhender le monde et qu'ils sont donc faits l'un pour l'autre.

Par leur anonymat, les médiateurs ne sont jamais soupçonnés de mentir et lorsqu'ils le font, tel que le Messenger de Cléopâtre, le mensonge est explicitement exposé comme tel aux yeux du spectateur. Ce mensonge sera alors davantage révélateur de la personnalité du récepteur que de celle du médiateur. Ainsi, Richard Madelaine voit les messagers comme des catalyseurs de la vérité, permettant de dévoiler les identités des personnages nommés, autant que les enjeux de leurs relations. C'est le processus même de connaissance et de reconnaissance de la vérité que Shakespeare met en scène à travers les rôles de médiateurs :

The "truth" of messengers may be corrupted by the needs of the powerful, but the powerful also reveal their anxieties in attempting to exert authority over an unwelcome reality. While truth and knowledge are thus problematized, the recipient's resistance to messenger and

²⁵³ Gary J. Scrimgeour, « The Messenger as a Dramatic Device in Shakespeare », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 19.1, Winter 1968, p. 43.

message dramatizes the issue of agency at a personal (even intimate) level, as well as metatheatrically. In the continuing struggle for identity and control in the process of human power-play, the messenger plays a vital, and often painful, part²⁵⁴.

Le messenger anonyme représente le plus souvent le pôle le plus objectif de cette relation triangulaire qu'implique le processus de médiation. Ainsi, il peut véritablement incarner la vérité, malgré toutes les anomalies qui peuvent intervenir pendant la transmission d'un message, la vérité objective d'une information ou la vérité subjective de l'autre, qu'il s'agisse de l'émetteur ou du récepteur.

6.5. Le prophète : une parole divine dans un corps humain

Il existe dans les pièces de Shakespeare des types de médiateurs dont le statut diffère des habituels messagers, en raison des caractéristiques exceptionnelles de l'émetteur du message. En effet, les prophètes ont la particularité de transmettre des messages d'origine divine, au-delà du champ de l'humanité. J'utilise le terme « prophète »²⁵⁵, dans un sens très général, de celui qui « parle avant » (en grec « Προφητής », composé de « pro », « en avant »²⁵⁶, et de « phêmê », « parole »²⁵⁷). Néanmoins, il faudra distinguer les différents types de prophètes, qui prennent des désignations différentes selon les traditions religieuses que Shakespeare met en avant, et ainsi souligner les spécificités de chacun des personnages qui ont cette capacité à annoncer des événements du futur. Toutefois, l'étymologie du terme « prophète » recouvre d'emblée plusieurs sens : « pro » peut signifier à la fois « en avant, devant » et « en faveur de », « à la place de », « pour »²⁵⁸. Le prophète est donc à la fois une personne qui parle avant que les événements ne se produisent et une personne qui parle pour quelqu'un d'autre ou à la place de quelqu'un d'autre. Nous pourrions aussi comprendre le fait de « parler devant » comme une prise de parole publique, le prophète se plaçant devant un auditoire pour prendre la parole et révéler des événements à venir. Malgré la polysémie du terme « prophète », toutes ses définitions s'inscrivent dans un processus de médiation de la parole, qui semble d'emblée très théâtral, par son oralité et son dispositif triangulaire. Yan Brailowsky explique d'ailleurs que « les prophéties et les oracles relèvent d'abord, comme

²⁵⁴ Richard Madelaine, « “What Are You ?” : The Staging of Messenger-Function in Antony and Cleopatra », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 25, n°1, 2008, p. 169-170.

²⁵⁵ Shakespeare utilise régulièrement les termes « prophet », « prophecy », « prophesy », « prophesying ».

²⁵⁶ Article « Premier », in *Dictionnaire d'étymologie du français*, Paris, Le Robert, 2015.

²⁵⁷ Article « Fable », in *Dictionnaire d'étymologie du français*, Paris, Le Robert, 2015.

²⁵⁸ Article « Premier », in *Dictionnaire d'étymologie du français*, Paris, Le Robert, 2015.

l'origine des termes eux-mêmes semble l'indiquer, d'une question de langue, et, plus précisément, de *langue parlée* — un détail d'autant plus important qu'il s'agit ici d'étudier des œuvres dramatiques »²⁵⁹. Ainsi, comme le messager et comme l'acteur, le prophète est un intermédiaire qui, par le biais de son propre corps, transmet une parole allogène. S'ils n'ont pas de parole personnelle, la même question se pose alors, sur la possibilité pour ce type de personnages de disposer de leur propre individualité par le biais corporel. Dans un premier temps, nous étudierons les caractéristiques des prophètes anonymes — *speech headings*, parole, costumes et accessoires, corps, espace —, afin de comprendre comment se construisent leurs identités. Puis, dans un deuxième temps, nous étudierons le rapport des personnages nommés à la prophétie. Si certains s'octroient le statut de prêtre d'Apollon, l'interprète des avertissements prophétiques, d'autres s'autoproclament prophètes et affirment recevoir la parole divine. Nous pourrions alors constater que seuls les personnages anonymes sont en mesure de transmettre des paroles prophétiques de façon neutre, à moins que le personnage nommé ne présente des caractéristiques qui soulèvent des problèmes d'identité similaires aux anonymes, même de façon temporaire. Le statut de prophète entraîne des questions sur l'identité de ce type de personnages, déconcertante pour les autres personnages en scène, et notamment pour le destinataire du message prophétique. Le caractère exceptionnel de l'émetteur du message et du message en lui-même, fait d'emblée du prophète un personnage d'exception, qui ne pose donc pas tant le problème de son individualisation, tel que le Messager, mais véritablement un problème d'unité de son être, en raison de l'intervention du surnaturel. Nous verrons alors que l'anonymat des prophètes n'est pas seulement destiné à mettre en valeur leurs fonctions sociale et dramatique, mais qu'il révèle également des disjonctions identitaires propres à ce type de personnages. En raison du caractère exceptionnel et plus particulièrement spectaculaire des figures de prophètes, j'analyserai également un certain nombre de mises en scène et d'adaptations filmiques pour étayer mon propos.

Les prophètes anonymes

Les prophètes anonymes interviennent dans trois pièces de Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, *Jules César* et *Macbeth*, et ne sont jamais désignés dans les didascalies en tant que « prophètes ». Dans les deux premières, Shakespeare fait intervenir un « Devin » (« Soothsayer ») qui annonce à un ou plusieurs personnages leur avenir. Si, en français, le terme

²⁵⁹ Yan Brailowsky, *Divinations et prophéties dans le théâtre de Shakespeare : herméneutique et poétique*, thèse sous la direction de Ann Lecercle, Paris X Nanterre Université, 2007, p. 15.

« Devin » relie le personnage à l'émetteur du message, un dieu, le terme anglais caractérise d'abord la parole du personnage. D'après l'*Oxford Dictionary*, le terme « soothsayer » — qui veut dire dans son sens courant « a person supposed to be able to foresee the future », c'est-à-dire « une personne censée être capable de prédire l'avenir », comme le prophète — est composé de « sooth », mot archaïque désignant la « vérité » (« truth »), et de « sayer » (« diseur ») : « person who speaks the truth », à savoir « une personne qui dit la vérité »²⁶⁰. Le terme « Soothsayer » invite donc d'emblée le spectateur à situer la parole de ces personnages du côté de la vérité, caractéristique qui rejoint celle du messenger anonyme, ainsi que nous l'avons analysé précédemment. Dans *Jules César*, un autre type de personnage anonyme avertit les protagonistes d'un danger à venir, le Poète. Étymologiquement, le terme « poète », du grec *poiein*, « faire », met l'accent sur l'activité créatrice du personnage²⁶¹ et ne renvoie *a priori* pas à la définition du prophète. Toutefois, d'après Platon, le poète reçoit également une inspiration divine qui le rapproche du prophète :

Et la meilleure preuve de ce que j'avance est Tynnichos de Chalcis, qui n'a jamais fait d'autre poème digne d'être retenu que le péan que tout le monde chante, le plus beau peut-être de tous les chants lyriques, une vraie trouvaille des Muses, comme il l'appelle lui-même. Il me semble en effet que, précisément en la personne de ce poète, le dieu a voulu nous prouver, de manière à ne laisser aucun doute, que ces beaux poèmes ne sont ni humains ni faits par des hommes, mais divins et faits par des dieux, et que les poètes ne sont que les interprètes des dieux, puisqu'ils sont possédés, quel que soit le dieu particulier qui les possède²⁶².

Le poète, tel que Shakespeare le met en scène dans *Jules César*, semble alors disposer des mêmes caractéristiques que le prophète : son *enthousiasme*, littéralement, lui permet de recevoir l'inspiration divine, telle la Pythie dans la tradition oraculaire de la Grèce antique. En effet, François Lefèvre explique que la cité de Delphes « se distingue [...] par son oracle »²⁶³, qui est mentionné par Shakespeare dans *Le Conte d'hiver* : « Apollon s'y exprime, en avis parfois ambigus, d'où son surnom de *Loxias* (l'Oblique), par la bouche de la Pythie qui siège sur un trépied au fond du temple (*adyton*) »²⁶⁴. Yan Brailowsky rapporte de plus que « les sons inarticulés de la Pythie étaient retranscrits, puis mis en vers, par les prêtres d'Apollon. Ce processus de transcription d'un son *qui n'est pas encore sens* constituait un défi herméneutique permanent »²⁶⁵. Le poète peut alors procéder lui-même à la mise en vers de son message

²⁶⁰ Articles « Sooth », « Soothsayer », in *The Concise Oxford Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

²⁶¹ Article « Poète », in *Dictionnaire d'étymologie du français*, Paris, Le Robert, 2015.

²⁶² Platon, « Ion », in *Premiers Dialogues*, Émile Chambry [trad.], Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 417.

²⁶³ François Lefèvre, *Histoire du monde grec antique*, Paris, Librairie Générale Française, 2007, p. 220.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Yan Brailowsky, *Divinations et prophéties dans le théâtre de Shakespeare : herméneutique et poétique*, thèse sous la direction de Ann Lecercle, Paris X Nanterre Université, 2007, p. 18. Pour approfondir ce sujet, voir

prophétique après avoir été saisi par l'*enthousiasme* — sa fonction lui octroyant l'art de la rime — et se situe donc également en tant qu'un interprète des dieux, ainsi que Platon le définit²⁶⁶. Dans *Macbeth*, en revanche, ce sont des Sorcières qui jouent le rôle de prophètes. Si l'étymologie du terme français est claire — « du latin *sors, sortis*, “petite tablette de bois servant à tirer au sort”, d'où “décision du sort”, “lot”, “destinée” »²⁶⁷, ce qui invite à regarder le personnage comme étant capable de déterminer le sort, la destinée d'un autre personnage —, l'étymologie du terme anglais « Witch » est plus obscure, du vieil anglais « *wicca* », dans sa forme féminine, et « *wicca* » dans sa forme masculine²⁶⁸. Toutefois, la façon dont elles sont désignées dans les dialogues — « The Weird Sisters » (expression que la traduction française clarifie déjà : « Les Sœurs qui font le Destin », I, 3, 32) — définit également ces personnages en tant que maîtresses du sort, ainsi que l'explique Yves Peyré : « *Weird* dérive du moyen anglais *werd*, signifiant le “destin” »²⁶⁹. Les traditions qui sont associées à la figure de la sorcière sont multiples et déploient un réseau culturel extrêmement riche, comme le constate Jean Richer, qui en cite un certain nombre :

On a beaucoup écrit sur les Sorcières, proposant de voir en elles des Nornes, des Parques ou Moires, des Furies — nous avons vu qu'elles sont, dans la pièce, les homologues des Grées et des Gorgones. Ces grandes figures existent à l'origine de toutes les religions, associées à l'archétype de la Mère. On a souvent, et à juste titre, rappelé à leur propos l'épisode biblique de Saül et de la sorcière d'Endor ; on peut y joindre la référence au récit de livre VI de *La Pharsale* de Lucain. [...] Les trois sorcières principales empruntent à Médée le chaudron où elles font leur sinistre cuisine²⁷⁰.

l'ouvrage auquel il fait référence : Pierre Amandry, *La mantique apollinienne à Delphes, essai sur le fonctionnement de l'oracle*, Paris, E. de Boccard, 1950.

²⁶⁶ Nous pourrions également citer d'autres exemples qui font le lien entre le poète et le prophète. Yan Brailowsky cite Philip Sidney qui donne l'étymologie du mot « poète » : « Among the Romans a Poet was called *Vates*, which is as much as a Diviner, Fore-seer, or Prophet ». *Ibid.*, p. 269. Puis, le poète anglais du début du XVI^e siècle, John Milton, se considérait également comme un « prophète-poète », inspiré par Dieu : « It is almost a commonplace to say that John Milton considered himself a prophet of his nation and that he devised the figure of the poet of *Paradise Lost* on a prophetic pattern. From the beginning of his literary career to 1674, that is both the date of the publication of the second revised edition of *Paradise Lost* and the date of his death, Milton kept claiming he was inspired by God and that his mission consisted in mediating and manifesting Truth and the ways of God to men ». Laïla Ghermani, « “The Upright Heart and Pure”: the Prophet-Poet and the Work of Divine Grace in the Invocations of *Paradise Lost* », in *Les Voix de Dieu : littérature et prophétie en Angleterre et en France à l'âge baroque*, Line Cottagnies, Claire Gheeraert-Graffeulle, Tony Gheeraert, Anne-Marie Miller-Blaise, Gisèle Venet [dir.], Paris, Presse Sorbonne-Nouvelle, 2008, p. 125-126.

²⁶⁷ Article « Sort », in *Dictionnaire d'étymologie du français*, Paris, Le Robert, 2015.

²⁶⁸ Article « Witch », in *The Concise Oxford Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

²⁶⁹ Yves Peyré, « *Macbeth*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte I, note n°19, p. 1447. Par ailleurs, Alexander Leggatt précise qu'elles ne sont désignées qu'une seule fois dans les dialogues par le terme « witch » : « Elsewhere they are (with variations) weird sisters ; that is what they call themselves ». (*Shakespeare's Tragedies, Violation and Identity*, Cambridge University Press, 2005, p. 181).

²⁷⁰ Jean Richer, *Prestiges de la lune et damnation par les étoiles dans le théâtre de Shakespeare*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 76.

Les Sorcières sont généralement associées aux Grées et aux Gorgones en raison de leurs caractéristiques physiques et du fait qu'elles sont au nombre de trois : les Grées sont trois « vieilles femmes », comme l'indique leur nom en grec, et les Gorgones sont trois monstres aux corps hybrides, qui, nous le verrons, rejoignent en ce sens la description physique des Sorcières de *Macbeth*. L'association aux Nornes, aux Parques et aux Moires — toutes au nombre de trois également — montrent la capacité des Sorcières à contrôler le destin, et la comparaison aux Furies propose de les inscrire dans un cycle de vengeance et de malédiction. La sorcière d'Endor (dans la Bible) et Érichtho (dans le récit de Lucain) utilisent toutes les deux la nécromancie pour prédire l'avenir, comme les Sorcières qui font appel à des Apparitions à l'acte IV, scène 1. Quant à la comparaison à Médée, elle met en avant l'accessoire fétiche des Sorcières, le chaudron, avec lequel elles concoctent leurs potions magiques. Ainsi, Shakespeare puise dans des traditions culturelles et religieuses multiples, chrétiennes et païennes, afin de construire les figures de prophètes dans ses pièces, et nous pouvons d'ores et déjà constater que le terme utilisé pour les désigner modifie la façon dont on perçoit ces personnages, bien qu'ils aient tous la même capacité à prédire l'avenir : le *Soothsayer* dit la vérité, le Poète est inspiré par les dieux, et les Sorcières maîtrisent le destin.

Nous avons observé que la prophétie était ancrée dans l'oralité, par définition, étant donné que le prophète est une sorte d'orateur qui prend la parole pour annoncer un événement. Il faut alors souligner que sa sonorité se distingue des autres types de paroles dans l'espace du théâtre. Nous constaterons alors que deux éléments constitutifs de la parole prophétique découlent de cette sonorité particulière : le problème de son interprétation et sa performativité. D'abord, Paul Bacquet explique que Shakespeare utilise la rime pour donner une résonance énigmatique au message prophétique. En effet, lorsque que le Poète anonyme, dans *Jules César*, tente d'avertir Brutus et Cassius du danger de leur dispute, Shakespeare fait rimer les deux derniers vers :

Honte à vous, généraux, perdez-vous le sens ?
 Seul l'amour convient à deux amis pareils,
 Et j'en ai vu passer des hommes dans mon soleil.

For shame, you generals, what do you mean?
 Love, and be friends, as two such men should be,
 For I have seen more years, I'm sure, than ye.

(IV, 2, 179-181)

Pour Paul Bacquet, « Shakespeare fait rimer lui-même les deux vers 130-131 comme ceci lui arrive fréquemment, pour souligner l'importance d'un message [...], la rime ayant, dans sa

sonorité ésotérique, une tonalité prophétique »²⁷¹. De même, la prophétie qui ouvre la pièce *Richard III* dispose d'un caractère ésotérique par le biais de la rime : « About a prophecy, which says that “G”, / Of Edward’s heirs the murderer shall be » (une rime que le traducteur Jean-Michel Déprats prend également soin de conserver en français : « D’après une prophétie, qui dit que « G » / Des héritiers d’Édouard sera le meurtrier », *Richard*, I, 1, 39-40). Si cette prophétie n’est pas énoncée par un personnage anonyme, elle offre un exemple canonique de parole qui résonne de façon particulière sur la scène de théâtre, comme le montre Yan Brailowsky, et dont découleront le problème de son interprétation et sa force performative. En effet, il effectue « un travail d’herméneute comparable à celui des devins d’antan »²⁷², comme il l’explique lui-même. Il fait d’abord la liste de tous les noms, propres et communs, auxquels la lettre « G » peut se rapporter : George, le duc de Clarence, comme le propose Richard dans son monologue d’ouverture ; Richard lui-même, duc de Gloucester ; un fantôme (*ghost*) ou l’Esprit Saint (*Holy Ghost*) ; ou encore Dieu (*God*)²⁷³, qui est, de plus, l’anagramme de « dog » (« chien »), nom dont on affuble régulièrement Richard : « *D-o-g* serait l’inverse de *g-o-d*. C’est pourquoi l’on peut dire que Richard incarne, littéralement, l’Antéchrist, c’est-à-dire l’inverse, ou le contraire du Christ »²⁷⁴. Il envisage même la possibilité que « G » désigne le patron de l’Angleterre, Saint George²⁷⁵. Par ailleurs, il propose d’autres interprétations basées plus exclusivement sur l’oralité de la prophétie, étant donné que la lettre « G » n’apparaît pas nécessairement à l’écrit, mais que d’autres lettres peuvent produire le même son : « Quelques instants avant que Richard ne se réveille en sursaut [...], il s’écrie : “Have mercy, Jesu!” (179), une exclamation peu usitée dans le canon shakespearien, qui nous fournit un autre nom avec un son en “G”, ou /dʒɪ/, *Jesu* »²⁷⁶. Puis, le nom de Jules César, évoqué par le Prince, fait à la fois appel à la lettre G et au son produit par la lettre G en anglais : « un homme dont deux noms commencent avec un “G”, soit avec la lettre G, soit avec le phonème anglais /dʒɪ/ : *Gaius Julius Caesar* »²⁷⁷. Enfin, il montre que, « non sans une certaine confusion des langues », les noms de Richmond et du château de Rougemont sont associés par Richard, lorsqu’il rapporte la prophétie d’un barde irlandais : « D’un point de vue phonétique, la différence entre les deux noms, c’est-à-dire entre *Rich-* et *Rouge-*, tient à la distinction qui existe entre les deux seules

²⁷¹ Paul Bacquet, *Le Jules César de Shakespeare*, Paris, SEDES, 1974, p. 99. (Vers 180-181 dans notre édition).

²⁷² Yan Brailowsky, *Divinations et prophéties dans le théâtre de Shakespeare : herméneutique et poétique*, thèse sous la direction de Ann Lecercle, Paris X Nanterre Université, 2007, p. 18.

²⁷³ *Ibid.*, p. 339-340.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 353.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 358.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 349.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 345-346.

affriquées dans la langue anglaise : /tʃ/ et /dʒ/, ce qui fait de Richmond un *autre* nom en “G”, par paronomase »²⁷⁸. Cette analyse minutieuse des différentes interprétations possibles de cette prophétie n’est pas ici l’objet de ma recherche, mais elle permet de comprendre que Shakespeare joue de l’équivocité de la prophétie, l’ambiguïté sonore renforçant encore la polysémie du message prophétique. La recherche de Yan Brailowsky montre ainsi la façon dont le dramaturge fait ressortir ce type de parole, à la sonorité exceptionnelle, énigmatique et contagieuse, le son produit par la lettre « G » se propageant tout au long de la pièce. La parole prophétique contamine alors l’action, devenant en quelque sorte performative lorsque les personnages la reconnaissent en tant que telle, malgré un certain délai, qui retarde son accomplissement. Si l’on peut dire que toute parole est action au théâtre, la parole prophétique possède cette particularité de la créer et de la structurer sur la longueur, donnant ainsi au personnage qui la proclame un caractère singulier et une importance qui dépasse le nombre de ses apparitions sur la scène. Il faut donc à présent s’intéresser plus spécifiquement à la parole de ces personnages anonymes et son rapport à l’action.

D’abord, les prophéties des Devins dans *Antoine et Cléopâtre* et dans *Jules César*, et des Sorcières dans *Macbeth*, sont effectivement toutes énoncées au début des pièces, à l’acte I, pour ensuite hanter l’action et les personnages concernés jusqu’à la fin. Il est vrai que d’autres prédictions interviennent parfois vers la fin de la pièce, mais sans effacer pour autant les prophéties initiales. Par exemple, le message du Poète dans *Jules César*, à l’acte IV, se situe dans la continuité de l’avertissement du Devin énoncé à l’acte I, puisque le danger qu’il annonce relève des conséquences de l’assassinat de Jules César. De même, les Sorcières livrent une deuxième série de prédictions à l’acte IV, mais qui découlent toutes de la première prophétie qui annonçait que Macbeth deviendrait roi. Par ailleurs, pour donner aux messages prophétiques leur aspect énigmatique, Shakespeare leur donne souvent un rythme ternaire, qui semble aussi contagieux que le son de la lettre « G » dans *Richard III*. Les paroles des Devins, du Poète et des Sorcières suivent en effet ce rythme qui ajoute de la musicalité et du mystère au sens de leurs messages. D’abord, bien que le rythme ternaire soit moins présent dans *Antoine et Cléopâtre*, le Devin annonce tout de même leur avenir à trois personnages : Charmian, Iras et Antoine²⁷⁹. Ensuite, dans *Jules César*, l’avertissement prophétique du Poète, cité précédemment, est composé de trois vers, tandis que César nous rapporte que Calpurnia a crié « Trois fois dans son sommeil », alors qu’elle fait un rêve prophétique : « À l’aide ! On tue

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 354-355.

²⁷⁹ La prophétie est de toute façon plus anecdotique dans *Antoine et Cléopâtre* que dans les deux autres pièces.

César ! » (« Thrice hath Calpurnia in her sleep cried out / “Help, ho! They murder Caesar!” », II, 2, 2-3). Cette information semble venir compléter le message du devin, répété trois fois également, « Crains les ides de mars » (« Beware the ides of March », I, 2, 17 ; 18 ; 22), deux fois par le Devin lui-même, et une fois par Brutus. César répond alors à ces annonces prophétiques en annonçant à trois reprises qu’il sortira de chez lui, en usant de la troisième personne du singulier pour s’exprimer : « César sortira » (« Caesar shall [go] forth », II, 2, 10 ; 28 ; 48). Trois fois à nouveau, César refuse la couronne que lui offre Antoine lors des jeux de Rome :

Brutus : La couronne lui fut offerte trois fois ?
 Casca : Ma foi, oui, et trois fois il l’a repoussée, chaque fois plus mollement.

Brutus : Was the crown offer’d him thrice?
 Casca : Ay, marry, was’t, and he put it by thrice, every time gentler than other.
 (I, 2, 223-225)

Enfin, lorsque les conspirateurs se préparent, la nuit qui précède le meurtre, « Une horloge sonne » (« Clock strikes »), et Cassius constate que « Trois coups ont sonné » (« The clock hath stricken three », II, 1, 191). Le rythme ternaire, d’ordre exclusivement auditif dans *Jules César*, est doublé d’une représentation visuelle dans *Macbeth*, trois corps venant incarner la figure du prophète. Les trois Sorcières, qui sont à l’image de la déesse tricéphale Hécate — voire tricorporelle selon les représentations —, énoncent donc leur prophétie à travers trois voix :

La Première Sorcière : Salut, Macbeth ! Salut à toi, thane de Glamis !
 La Deuxième Sorcière : Salut, Macbeth ! Salut à toi, thane de Cawdor !
 La Troisième Sorcière : Salut, Macbeth, qui plus tard seras roi !

First Witch : All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Glamis!
 Second Witch : All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Cawdor!
 Third Witch : All hail, Macbeth, that shalt be king hereafter!
 (I, 3, 48-50)

Les trois voix se répètent avec des variations, qui mettent d’autant plus en valeur le caractère prophétique du message. La prophétie est également énoncée sur un rythme ternaire lors de la cérémonie de nécromancie, étant donné que trois Apparitions surgissent pour annoncer la suite des événements à Macbeth. Par ailleurs, les Sorcières chantent et dansent sur un rythme ternaire énoncé explicitement dans leurs paroles : « Trois tours pour toi, trois pour moi, / Trois de plus qui font neuf fois » (« Thrice to thine, and thrice to mine, / And thrice again to make up nine », I, 3, 35-36). Les prophéties de tous ces personnages étant, de plus, très concises, elles résonnent d’autant plus comme des formules magiques, dont la principale caractéristique est la performativité (« Abracadabra », « Hocus Pocus », ou encore « Sésame, ouvre-toi ») sont des

mots censés entraîner automatiquement une action, l'apparition d'un objet ou l'ouverture d'une porte), et elles s'apparentent même à l'ultime parole performative, le *Fiat lux* divin (« Que la lumière soit et la lumière fut »), bien que la prophétie soit davantage diluée dans le temps dramatique.

Ainsi, la sonorité exceptionnelle de la parole prophétique lui donne une force performative et ajoute au problème de l'interprétation du message divin. Rappelons d'abord que pour consulter l'oracle de Delphes, le message est d'abord reçu par la Pythie, qui émet des sons inarticulés, puis les prêtres d'Apollon retranscrivent les sons pour leur donner un sens, « un défi herméneutique permanent » selon les termes de Yan Brailowsky²⁸⁰. Cet exemple de parcours, que le message prophétique doit suivre avant d'atteindre le destinataire de la parole, nous montre le problème d'interprétation que suscite l'énonciation orale de la prophétie. La prophétie, dans *Richard III*, se construit également à partir d'un son, « G », qui prend une multiplicité de sens en raison de son caractère lacunaire, le nom qu'il désigne étant tronqué, réduit à son initiale. Au demeurant, lorsque Yan Brailowsky reprend l'expression de Gilles Deleuze pour caractériser la parole prophétique, il parle de « bégaiement de la langue »²⁸¹ : les personnages butent, tout au long de la pièce, sur le son « G ». Les prophéties des personnages anonymes présentent également cet aspect lacunaire et leurs phrases s'apparentent à des énigmes qu'il faut résoudre. Dans *Antoine et Cléopâtre*, le Devin prédit à Charmian plusieurs choses : « Vous serez encore plus florissante qu'aujourd'hui. » (« You shall be yet far fairer than you are. », I, 2, 16) ; « Vous serez plus aimante qu'aimée. » (« You shall be more loving than beloved. », 22) ; « Vous survivrez à la dame que vous servez. » (« You shall outlive the lady whom you serve. », 30) ; « Vous avez vu et connu à ce jour une bien meilleure fortune que celle qui vous attend. » (« You have seen and proved a fairer former fortune than that which is to approach. », 32-33). Et lorsque Charmian lui demande combien elle aura d'enfants, le Devin lui répond : « Si chacun de vos désirs avait un ventre et chacun d'eux fécond, un million. » (« If every of your wishes had a womb, and fertile every wish, a million. », 36-37). Toutes les répliques du Devin se construisent de façon similaire et il ne prononce jamais plus d'une phrase à la fois, marquant ainsi un temps après chaque annonce pour accentuer l'importance du message. De plus, les phrases se succèdent sans qu'elles soient reliées à l'aide de connecteurs logiques, et la répétition, à trois reprises, de « You shall », semble correspondre au

²⁸⁰ Voir ci-dessus, p. 461.

²⁸¹ Yan Brailowsky, *Divinations et prophéties dans le théâtre de Shakespeare : herméneutique et poétique*, thèse sous la direction de Ann Lecercle, Paris X Nanterre Université, 2007, p. 408.

« bégaiement » langagier du prophète, dont parle Yan Brailowsky, de même que la répétition de « every » dans la dernière prédiction. En plus d'être extrêmement concise, la prédiction du Devin, dans *Jules César*, dispose quant à elle de la même polysémie que la prophétie de *Richard III*, comme l'explique Yan Brailowsky :

[...] l'avertissement du Soothsayer, « beware the ides of March », fonctionne ainsi, « par bégaiement », au moyen de paronomases ou de prothèses. *Ides* évoque alors *sides* (les côtes des chiens ou cours de *bear-baiting*, le corps déchiqueté de César ou de ses meurtriers) mais aussi *tides* (les prémonitions) ; *March* évoque le dieu *Mars* (dieu tutélaire de César et honoré/trahi pendant les Lupercales, prenant sa vengeance au cours du mois qui lui est consacré) ; et l'avertissement générique, *beware*, annonce, en réalité, l'imminence d'une guerre (*be war*)²⁸².

La parole des prophètes se distingue alors par ce rapport inversement proportionné entre quantité de mots prononcés et quantité de sens qui peut leur être associé. Contrairement à un Messager ordinaire, l'importance d'un rôle de prophète ne peut donc être évaluée au nombre de mots qu'il prononce dans la pièce²⁸³, l'impact de sa parole étant d'autant plus fort qu'elle est exprimée brièvement. Enfin, les Sorcières semblent posséder leur propre langage et leurs répliques s'apparentent véritablement à des énigmes. Marie-Thérèse Jones-Davies qualifie d'ailleurs, à juste titre, leur langage de « cryptique »²⁸⁴ et Yan Brailowsky explique qu'elles s'expriment « en distiques de tetramètres [*sic*] trochaïques »²⁸⁵, ajoutant encore à la sonorité ésotérique et exogène de leurs paroles. Chaque réponse à chaque question doit effectivement être décryptée, car elles s'expriment de façon poétique et musicale, plutôt que de façon précise et rationnelle. Lorsqu'elles se donnent rendez-vous, l'heure n'est pas fixe et dépend de la suite des événements : « Au bout du tohu-bohu, / La bataille gagnée-perdue » (« When the hurly-burly's done / When the battle's lost and won », I, 1, 3-4). Le lieu où elles doivent se retrouver est également imprécis : « Dans les genêts » (« Upon the heath », 6), « en quelque endroit indéterminé, entre le champ de bataille et le château de Forres, entre l'épopée guerrière et les tourments de la conscience criminelle », comme le note Yves Peyré²⁸⁶. Il semble alors que ce sont les rimes qui permettent de provoquer le rendez-vous, telles des formules magiques, donnant à leur parole une force performative, plutôt qu'une simple fonction logique, comme

²⁸² *Ibid.*, p. 409.

²⁸³ 210 mots (0,93% de la parole l'ensemble de la pièce) pour le Devin d'*Antoine et Cléopâtre* et il intervient dans deux scènes. 86 mots (0,49%, 3 scènes) pour le Devin de *Jules César* et 55 mots pour le Poète (0,31%, 1 scène). Les Sorcières de *Macbeth* interviennent dans quatre scènes : 409 mots pour la Première Sorcière (2,43%), 230 mots pour la Deuxième Sorcière (1,37%), et 234 mots pour la Troisième Sorcière (1,39%).

²⁸⁴ Marie-Thérèse Jones-Davies, *Shakespeare, le théâtre du monde*, Paris, Balland, 1987, p. 156.

²⁸⁵ Yan Brailowsky, *Divinations et prophéties dans le théâtre de Shakespeare : herméneutique et poétique*, thèse sous la direction de Ann Lecercle, Paris X Nanterre Université, 2007, p. 226.

²⁸⁶ Yves Peyré, « *Macbeth*, Notice », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1411-1412.

c'est le cas pour les Messagers anonymes. Catherine Treilhou-Balaudé explique, de plus, que leur parole joue également d'une multiplicité sémantique :

Au constat inaugural d'un monde renversé correspondent dans le langage des énoncés paradoxaux (*adunata*). « *Fair is foul, and foul is fair* » : le noir est clair, le clair est noir [traduction de Jean-Michel Déprats]. L'antonymie est polysémique, touchant au champ du sensible (sombre et clair, obscurité et lumière), au champ esthétique (beau et laid), mais aussi au champ éthique (juste et injuste)²⁸⁷.

La polysémie est alors doublée d'une antonymie, créant une « confusion des contraires »²⁸⁸, qui rend leur parole d'autant plus absconse. Macbeth, lors de sa première apparition sur scène, fait ensuite résonner le bégaiement prophétique, en répétant la formule des Sorcières : « Jamais je n'ai vu jour si noir et si clair » (« *So foul and fair a day I have not seen* », I, 3, 38). Puis, elles lui annoncent son avenir par des « salutations prophétiques » répétitives (« *prophetic greeting* », 78) : le mot « Hail » est répété dix fois en l'espace de vingt-deux vers. Le réseau sonore et sémantique de la parole des prophètes, ainsi que son impact sur l'action dramatique, leur donnent alors d'emblée une identité hors du commun, malgré leur désignation générique. La parole des Sorcières présente toutefois des caractéristiques différentes des autres prophètes anonymes, en raison de leur lien avec la sphère diabolique. En effet, la « parole tronquée »²⁸⁹ des Sorcières, telle que Léone Teyssandier la qualifie, ainsi que son équivocité, montrent selon elle que leurs messages proviennent du diable : « l'équivoque, véhiculée par le futur et l'indétermination de ses modalités, était le langage du démon »²⁹⁰. Si les paroles des Sorcières s'apparentent au *Fiat Lux* divin, comme suggéré précédemment, c'est alors par tromperie du diable, comme le montre Élisabeth Soubrenie :

Avant toute chose, il faut être sûr d'identifier la voix de Dieu. Le plus grand danger demeure cette imposture par laquelle le démon imitera la voix de Dieu pour créer la confusion. Ainsi serait mis en échec le discernement indispensable entre deux caractères essentiellement antithétiques que l'homme risque d'entendre à travers le timbre d'une même voix, celle de Dieu contrefaite par l'avocat du diable²⁹¹.

« Cette parole duplice, négatif du verbe créateur »²⁹², pour reprendre les termes de Léone Teyssandier, crée donc d'autant plus la confusion qu'elle contrefait la voix de Dieu. Léone

²⁸⁷ Catherine Treilhou-Balaudé, « *Othello et Macbeth* : personnage tragique et théâtre du mal », in *Arzanà, Le Personnage tragique, littérature, théâtre et opéra italiens*, Myriam Tanant [dir.], vol. 14, 2012, p. 164.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Léone Teyssandier, « La parole tronquée : mise en scène de l'équivoque dans *Macbeth* », in *Théâtre et Destin. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Jean Bessière [dir.], Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997, p. 65-90.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 66.

²⁹¹ Élisabeth Soubrenie, « Échos poétiques des voix de Dieu en Angleterre au XVII^e siècle », in *Les Voix de Dieu : littérature et prophétie en Angleterre et en France à l'âge baroque*, Line Cottagnies, Claire Gheeraert-Graffeuille, Tony Gheeraert, Anne-Marie Miller-Blaise, Gisèle Venet [dir.], Paris, Presse Sorbonne-Nouvelle, 2008, p. 93-94.

²⁹² Léone Teyssandier, « La parole tronquée : mise en scène de l'équivoque dans *Macbeth* », in *Théâtre et Destin. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Jean Bessière [dir.], Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997, p. 67.

Teyssandier remarque alors que si Banquo identifie rapidement le diable derrière l'apparence des Sorcières — « le diable peut-il dire la vérité ? » (« can the devil speak true ? », I, 3, 107), s'interroge-t-il —, Macbeth, en revanche, « aboutit à la conclusion monstrueuse qui inverse le rapport entre l'être et le non-être: “and nothing is/But what is not” (“Et rien n'est que ce qui n'est pas”, I,3,140-141) »²⁹³. L'indifférenciation entre le noir et le clair, installée par les Sorcières, puis constatée par Macbeth, aboutit à la double indifférenciation entre la voix de Dieu et la voix du Diable et entre l'être et le non-être. L'anonymat des Sorcières, dans cette perspective, représente à la fois cette impossibilité pour Macbeth de les reconnaître pleinement en tant que médiatrices de la parole du diable et cette dissolution de l'être dans le non-être. Il ne s'agit alors pas d'un anonymat qui donne une identité générique aux personnages, mais d'un anonymat qui relève d'un problème existentiel, qui va ensuite contaminer le héros éponyme. En effet, Léone Teyssandier rappelle que « le diable étymologiquement est celui qui désunit, éloigne l'homme de son créateur et affirme son être par la négation du divin »²⁹⁴. Par conséquent, cette désunion va s'exercer dans l'être même du héros, qui va voir son identité se disloquer : « Macbeth sent l'unicité de son être se défaire dans l'ébranlement de ses facultés: “My thought, whose murder yet is but fantastical,/Shakes so my single state of man that function/Is smothered in surmise” (I, 3, 138-140) »²⁹⁵. Son « état singulier d'homme », à savoir son identité, perd son unité dès qu'il entend les paroles des Sorcières, et va continuer de se désunir jusqu'à ce qu'il soit lui-même anonymisé par ses adversaires, qui lui attribuent systématiquement des noms génériques dans la dernière scène : « le tyran » (« the tyrant », V, 7, 56), « l'usurpateur » (« Th'usurper's », 84), « ce boucher » (« this [...] butcher », 98). Son être devient alors véritablement et définitivement non-être sous les coups d'épée fatals de Macduff.

Si la parole prophétique résonne tel un bégaiement, elle peut donc provoquer également le bégaiement chez les autres personnages en scène, par contamination, souvent jusqu'à dislocation totale de leurs êtres. César bégaié, lorsqu'il annonce à trois reprises qu'il sortira, en réponse au rythme ternaire avec lequel la prophétie du Devin avait été annoncée, avant d'être tué. Et Macbeth bégaié les paroles des Sorcières, « Fair is foul, and foul and is fair », avant d'être défait lui aussi, par cette indifférenciation entre le bien et le mal. La représentation

²⁹³ *Ibid.*, p. 69.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 69. (Traduction de la citation de Macbeth, par Jean-Michel Déprats : « Ma pensée, où le meurtre encore n'est qu'une vision, / Ébranle mon être au point que toutes mes fonctions / Sont paralysées par une conjecture », I, 3, 140-142).

corporelle des prophètes agit également et parallèlement en ce sens, ajoutant encore de la confusion chez les récepteurs de leurs paroles. En effet, lorsqu'un rôle de prophète apparaît pour la première fois, son identification est toujours problématique. « C'est lui ? C'est vous, monsieur, qui savez des choses ? » (« Is this the man? Is't you, sir, that know things? », I, 2, 8), demande Charmian, alors que le Devin entre en scène, dans *Antoine et Cléopâtre*. Cette hésitation montre que l'apparence physique du Devin n'affiche pas de signes ostensibles permettant d'identifier sa profession, telle que la lettre pour le Messager ou le costume pour l'Officier de police. Toutefois, le mystère qui entoure le personnage du prophète pourrait être considéré comme un signe de son statut social. En effet, l'arrivée du Devin sur la scène de théâtre crée une rupture par rapport à l'atmosphère de frivolité qui règne chez les serviteurs et les suivantes de Cléopâtre, comme le montre Molly Mahood :

But the chatter dies away as the Soothsayer steps forward, and Charmian and Iras, who hoped for a party entertainer, find themselves facing a pale-eyed prophet. Already we hear a tremor of apprehension in Charmian's "Is this the man? Is't you, sir, that know things?" (1.2.8-9) and as one mysterious pronouncement follows another she attempts to smother in flippancy her realisation that, for all the seeming promise of some of them, the ominous tones in which they are delivered threaten her will to live and pass life on²⁹⁶.

Bien que Richard Madelaine trouve cette scène plus comique que la description qu'en fait ici Molly Mahood²⁹⁷, la présence du Devin crée effectivement le doute chez Charmian et le temps se suspend au moment de son identification. Cette disjonction temporelle engendrée par la vue du corps du prophète est alors peut-être en elle-même un signe identificatoire de ce type de personnage, car elle rejoint la disjonction verbale observée par Yan Brailowsky. En effet, il montre que la prophétie ne fait pas seulement bégayer la parole, mais tous les axes dramaturgiques :

Deleuze parle de *disjonctions inclusives*. J'aimerais arguer que ce sont de telles disjonctions qui caractérisent les prophéties et, plus généralement, toute pratique divinatoire. Ces disjonctions sont temporelles, d'abord, puisqu'une prophétie s'accomplit après une période de latence ; elles sont spatiales aussi, comme on l'a vu au sujet du territoire prophétique, aux contours instables ; les disjonctions touchent, enfin, au langage²⁹⁸.

Charmian s'y reprend alors à deux fois lorsqu'elle interroge le Devin sur son identité, par un effet de contamination du bégaiement prophétique. L'inflexion tragique qu'identifie Mahood,

²⁹⁶ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 183.

²⁹⁷ « The soothsaying-scene in *Antony and Cleopatra*, I.2 is more comic than Mahood finds it », Richard Madelaine, « "What Are You ?" : The Staging of Messenger-Function in Antony and Cleopatra », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 25, n°1, 2008, note n°20, p. 154.

²⁹⁸ Yan Brailowsky, *Divinations et prophéties dans le théâtre de Shakespeare : herméneutique et poétique*, thèse sous la direction de Ann Lecercle, Paris X Nanterre Université, 2007, p. 408.

alors que Madelaine y voit une scène comique, est finalement une anticipation de la fin de la pièce, cette fois indéniablement tragique, lorsque Charmian, qui a effectivement survécu à sa maîtresse, choisit de la rejoindre en se suicidant à son tour. Comme l'explique Yan Brailowsky, la prophétie s'accomplit « après une période de latence », sorte de performativité à retardement, qui disjoint le temps dramatique et qui mélange des émotions comique et tragique par confusion chronologique. L'identité du Devin se définit alors à travers ces disjonctions multiples et son anonymat traduit ici l'impossibilité pour ce type de personnages de présenter une unité de leur être, qu'un nom pourrait au contraire venir figer et unifier. Ses courtes répliques cryptiques, qui nécessitent une interprétation, disjointes les unes des autres en raison de l'absence de connecteurs logiques entre chaque phrase, ainsi que son apparence troublante et non-identifiable, entraînent alors un rejet de son identité de la part de la destinataire du message : « Tais-toi, sot, je te pardonne car tu n'es pas prophète » (« Out, fool, I forgive thee for a witch », Charmian, I, 2, 38). En effet, la réaction des autres personnages, après chaque phrase prononcée par le prophète, est systématiquement de tenter d'interpréter ses paroles d'une part, et de donner un caractère comique à la prédiction d'autre part, niant ainsi la portée sérieuse de sa prophétie et, par là, son être même. Par exemple, suite à la prédiction, « Vous serez encore plus florissante qu'aujourd'hui », Charmian pense qu'« Il veut dire plus en chair » (« He means in flesh », 17), tandis qu'Iras affirme qu'il parle de ses vieux jours : « Non, plus fardée quand vous serez vieille » (« No, you shall paint when you are old », 18). La parole du Devin, dont la première caractéristique est d'être vraie, si l'on en croit l'étymologie du terme anglais *Soothsayer*, est confondue avec celle d'un bouffon (Charmian le nomme « fool »), qui peut être présentée également sous forme d'énigmes, comme l'expliquait Robert Ellrodt au sujet du Fou dans *Le Roi Lear*²⁹⁹. Les deux types de personnages subissent alors le même traitement : les vérités qu'ils énoncent, celle du présent dans le cas du Fou et celle du futur dans le cas du Devin, sont rejetées et reçues comme des billets humoristiques. Si l'identité du Devin est hors du commun, contrairement à la majorité des Messagers, son anonymat pose davantage un problème de reconnaissance. La thématique de la résistance au message, soulevée par Richard Madelaine au sujet des rôles de messagers dans *Antoine et Cléopâtre*, se trouve à son point culminant avec le rôle du Devin. Il analysait en effet le processus de médiation comme s'inscrivant dans un problème plus général de connaissance et de reconnaissance de la vérité³⁰⁰. Ici, le problème de la connaissance se pose à tous les niveaux. D'abord Charmian ne reconnaît pas le médiateur (le

²⁹⁹ « Son discours est oblique, émaillé d'images et d'énigmes pour mieux exprimer les vérités déplaisantes », voir « 4.6. "Le « je » des autres" : parole individualisée et parole groupée », p. 255.

³⁰⁰ Voir « 6.4. De l'émetteur au récepteur : neutralité et fiabilité du médiateur », p. 458.

Devin), qui ne porte aucun signe ostensible qui permettrait son identification. Ensuite, elle ne reconnaît pas l'émetteur du message, un dieu, auquel elle ne peut avoir accès qu'à travers ce médiateur inconnu. Elle préfère d'ailleurs finalement la prière à l'adresse d'Isis, cherchant un contact direct avec une divinité, plutôt que de faire confiance à ce médiateur qu'elle ne reconnaît pas : « Ma bonne Isis, écoute ma prière » (« Good Isis, hear me this prayer », I, 2, 63). Enfin elle ne comprend pas le média, le langage utilisé par le prophète, qu'elle tente d'interpréter sur le mode de la frivolité, mais qui reste pour elle abscons et inaudible. L'identité méconnue du prophète disloque alors le système triangulaire de la médiation : les destinataires de la parole prophétique n'arrivent pas à relier les différents pôles qui permettent la transmission du message, et choisissent donc d'ignorer l'avertissement et de nier l'identité du prophète. Il est vrai qu'Antoine refusait également d'écouter le Messenger de César dans la scène d'ouverture d'*Antoine et Cléopâtre*. Si nous avons également constaté une négation de l'identité du Messenger et une insulte envers l'émetteur du message, Antoine finit tout de même par entendre les nouvelles de Rome dans la scène suivante. De plus, la plupart des Messagers anonymes sont généralement écoutés, malgré certains doutes sur la fiabilité des messages, comme nous l'avons étudié précédemment. Le prophète, en revanche, n'est jamais écouté, ou du moins jamais compris, et il n'est reconnu en tant que prophète que lorsqu'il est trop tard, lors de l'accomplissement de la prophétie.

Dans *Jules César*, le Devin pose un problème d'identification similaire, mais son corps présente des disjonctions encore plus déroutantes pour son auditoire. Alors que César s'apprête à assister aux jeux de Rome, une voix provenant de la foule l'interpelle : le Devin est entendu avant d'être vu et Shakespeare met ainsi l'accent sur sa parole. De plus, sa voix est singulière, particulièrement aiguë, et se détache du bruit de la masse qui l'entoure. Cassius demande à ce que le bruit de la foule cesse, ce qui permet d'enclencher un processus d'individualisation du Devin, et César peut alors s'adresser personnellement à la voix :

Qui dans la cohue appelle mon nom ?
 J'entends une voix plus aiguë que toute la musique
 Crier : "César !" Parle, César est tourné pour t'entendre.

Who is it in the press that calls on me?
 I hear a tongue shriller than all the music
 Cry "Caesar!" Speak, Caesar is turn'd to hear.

(I, 2, 14-16)

Contrairement au Devin dans *Antoine et Cléopâtre*, le Devin dans *Jules César* se singularise d'abord par l'étrangeté de sa voix, puis par le caractère énigmatique de son message, « Crains

les ides de mars » (I, 2, 17 ; 22), qui, nous l'avons vu avec Yan Brailowsky, évoque un réseau sémantique complexe « par bégaiement ». Bien que le Devin ne semble pas non plus porter de signes indiquant sa profession, il est immédiatement identifié par Brutus, en tant que devin, par le fait même que sa parole laisse transparaître sa fonction : « Un devin vous dit de craindre les ides de mars. » (« A soothsayer bids you beware the ides of March. », 18), répète-t-il à César, en désignant l'individu par le même terme que dans les didascalies. Cependant, César exprime tout de même le besoin de voir l'homme qui se cache dans la foule, un besoin de distinction encore plus marquée : il ne veut plus seulement pouvoir distinguer la voix, mais également le corps, du reste de la foule. Il lui demande alors de répéter son message face à lui : « Mettez-le devant moi, que je voie son visage. » (« Set him before me; let me see his face. », 19). Comme nous l'avions observé pour les cas de Messagers précédemment, le visage du médiateur est plus particulièrement scruté par le récepteur, alors que seule sa parole devrait focaliser son attention. Ainsi, le Devin, une fois visible, perd la force de captation de sa parole et César le congédie en le qualifiant de « rêveur » (« He is a dreamer », 23). La voix, qui possédait un caractère mystérieux et surnaturel lorsqu'elle semblait être détachée d'un corps, est qualifiée d'onirique et de délirante à la vue de l'homme qui la profère. L'identification visuelle, ou corporelle, nuit à la bonne réception du message en raison de la disjonction identitaire entre l'énoncé et l'énonciateur — l'un étant d'origine divine et l'autre humain — et doublée d'une disjonction entre le corps et la voix de l'énonciateur — une voix aiguë dans un corps d'homme. Le Devin pose donc davantage le problème de son unité que de son unicité, cette dernière étant mise en évidence par la singularité de sa parole, ainsi que par le dispositif scénique. L'apparence du Devin ne correspond pas à l'image que renvoyait sa parole, et c'est pourquoi César rejette l'avertissement. La disjonction corporelle s'ajoute alors aux disjonctions de son langage et à la disjonction temporelle propre à la parole prophétique, qui annonce dans le présent un événement du futur.

Dans *Jules César*, le Poète connaît le même sort que les Devins précédemment, sa parole n'étant pas non plus prise au sérieux par son auditoire, mais la disjonction qu'il opère, par le biais de son intervention, si elle engage également son corps, ne se situe pas sur le même plan. D'abord, la scène se déroule avec beaucoup plus de véhémence que les précédentes. En effet, le Poète vient brutalement interrompre une dispute entre Brutus et Cassius, avant d'être traîné hors de la tente par des gardes. À nouveau, la parole précède l'image du prophète, mais contrairement au Devin de *Jules César*, le Poète est d'une grande véhémence dans ses gestes comme dans sa parole, prêt à mettre sa vie en péril pour délivrer son message : « La mort seule

m'arrêtera » (« Nothing but death shall stay me », IV, 2, 177), affirme-t-il. Alors que le Devin est prié de se présenter devant César, le Poète est obligé de forcer le passage : « Laissez-moi entrer voir les généraux » (« Let me go in to see the generals », 174), s'exclame-t-il, alors que Lucius lui bloque l'accès, « Vous n'entrerez pas » (« You shall not come to them », 176). Le Poète se singularise alors par son mouvement, rhétorique et gestuel, qui vient rompre la dynamique de la scène, créant ainsi une disjonction rythmique, en imposant sa présence corporelle et vocale à son auditoire. Comme le Devin, il est automatiquement identifié par sa fonction, comme Poète, en raison des rimes qui viennent ponctuer ses vers, mais les protagonistes ne décèlent pas le caractère annonciateur de son avertissement. Brutus et Cassius ne considèrent pas le fait que le Poète est traversé par l'inspiration divine, de la même façon que la figure du prophète, et qu'il est en cela apte à capter des messages oraculaires. Le Poète se retrouve alors amputé d'une partie de son identité, réduit à être identifié à des « rimeurs bouffons » (« jiggling fools », 186), tel que le Devin dans *Antoine et Cléopâtre*. Que le prophète soit identifié en tant que tel ou non, les récepteurs de la parole prophétique rejettent systématiquement leur identité en la requalifiant : de Devin, le prophète de *Jules César* devient « rêveur », tandis que celui d'*Antoine et Cléopâtre* devient un *fool* ; quant au Poète, sa parole est disjointe de sa portée prophétique et il est requalifié de « bouffon » à son tour. Ainsi, leur anonymat traduit cette disjonction identitaire, ainsi que l'impossibilité pour les récepteurs de la parole de reconnaître le prophète : l'anonyme est ici, de façon tout à fait exceptionnelle, inconnu ou méconnu.

Si l'identification et l'identité des Devins et du Poète présentent un certain nombre de problèmes, ils sont toutefois reconnus comme étant des hommes : « Is that the man? » dit Charmian ; « What man is that? », dit César. La représentation corporelle des Sorcières, en revanche, pose un problème d'identification encore plus complexe, étant en elles-mêmes des créatures surnaturelles, et non pas seulement les médiatrices d'une parole divine³⁰¹. De plus, elles sont trois, donnant l'impression que le corps lui-même bégaie en se démultipliant, et ne peuvent donc posséder la caractéristique d'unicité. Ainsi, la première question posée par leurs interlocuteurs devient « Qu'êtes-vous ? », avec utilisation du pronom interrogatif *quoi* : Banquo demande « What are these » (« Quelles sont ces créatures », I, 3, 39) et Macbeth à nouveau « What are you? » (« Qui êtes-vous ? », 47). Les disjonctions, qui caractérisaient les

³⁰¹ Elles sont en elles-mêmes des créatures surnaturelles, mais elles détiennent également leurs pouvoirs d'une divinité, Hécate, qui apparaît dans deux scènes (III, 5 et l'acte IV, 1) : « moi, la maîtresse de vos artifices, / Et le secret agent de tous vos maléfices » (« I, the mistress of your charms, / The close contriver of all harms », Hécate, III, 5, 6-7).

rôles des Devins et du Poète, sont alors encore plus troublantes dans le cas des Sorcières, qui ne peuvent même pas être identifiées avec certitude comme étant des personnes humaines. Banquo s'interroge donc à la vue de leurs corps : « Quelles sont ces créatures [...] / Qui ne ressemblent pas aux habitants de la terre, / Et cependant s'y trouvent ? » (« What are these [...] / That look not like th'inhabitants o'th'earth, / And yet are on't? », 39-42). Les paradoxes corporels se multiplient : elles n'ont pas l'air humaines, mais elles occupent l'espace terrestre ; elles sont des « choses » (« things », 83) et des êtres animés à la fois — « Chacune en même temps porte son doigt gercé / Sur ses lèvres décharnées » (« By each at once her choppy finger laying / Upon her skinny lips », 44-45) — ; elles portent des attributs masculins et féminins — « vous pourriez être femmes, / Et cependant vos barbes m'empêchent de penser / Que vous l'êtes. » (« you should be women, / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so. », 45-47)³⁰² ; et enfin, elles sont charnelles et immatérielles — « ce qui semblait corporel / A fondu comme un souffle dans le vent » (« what seem'd corporal / Melted as breath into the wind », 81-82). Cependant, à l'inverse du Devin, toutes ces contradictions ne diminuent pas l'attention de leur auditoire. Au contraire, Banquo et Macbeth les somment tous deux de parler et cherchent à en savoir plus. Banquo leur demande d'abord si elles sont douées de *logos* — « êtes-vous quelque chose / Que l'homme peut questionner ? » (« are you aught / That man may question? », 42-43) —, puis Macbeth leur ordonne de parler — « Parlez, si vous pouvez » (« Speak, if you can », 47) — ordre répété ensuite à plusieurs reprises par Banquo et Macbeth lui-même : « Parlez-moi donc » (« Speak then to me », Banquo, 60) ; « dites-m'en plus » (« tell me more », Macbeth, 70) ; « Parlez, je vous l'ordonne » (« Speak, I charge you », Macbeth, 78). Le mystère qui entoure leur être captive Macbeth et Banquo et crée une unité paradoxale de leur identité : leur forme corporelle est en effet aussi énigmatique que leurs paroles. Au demeurant, l'aspect insaisissable de leur parole cryptique se retrouve dans leur corporalité, qui ne semble jamais totalement se matérialiser. Dès la première scène, elles affirment voler dans les airs : « Planons dans la brume et le mauvais air » (« Hover through the fog and filthy air », I, 1, 11). Puis, après la rencontre avec Banquo et Macbeth, elles « disparaissent » (« *Witches vanish* », 78), ainsi que l'indique la didascalie, de façon aérienne, et Banquo s'interroge à nouveau sur leur corporalité : « La terre a des bulles, comme l'eau, / Et celles-ci en étaient. Où

³⁰² Rappelons que les Sorcières étaient jouées par des hommes à l'époque de Shakespeare. Cette réflexion sur le genre indéterminé des Sorcières s'inscrit donc dans une forme de métathéâtralité, qui révèle au spectateur qu'un homme est en train de jouer un rôle de femme. Si la plupart des metteurs en scène contemporains choisissent des actrices pour jouer les rôles des Sorcières, Laurent Pelly choisit des acteurs qui portent des attributs féminins, notamment une brassière avec des faux seins (*Macbeth*, texte de William Shakespeare, Jean-Michel Déprats [trad.], mise en scène de Laurent Pelly, Nanterre, Théâtre des Amandiers, 13 septembre 2013). Voir « Annexe 2 », « Figure 10 - Macbeth - Mise en scène de Laurent Pelly - Les Sorcières jouées par des acteurs masculins », p. 750.

ont-elles disparu ? » (« The earth hath bubbles, as the water has, / And these are of them. Whither are they vanish'd? », I, 3, 79-80). « Dans l'air », répond Macbeth (« Into the air », 81). Coleridge utilise d'ailleurs le terme « shadowy » pour décrire les Sorcières, comme le relève Arthur Rossiter : « they are the shadowy obscure and fearfully anomalous of physical nature, the lawless of human nature »³⁰³. « Shadowy » désigne une ombre, ainsi que l'acteur dans l'anglais élisabéthain, qui montre leur inconsistance matérielle et qui les inscrit dans l'illusion théâtrale. Dans l'adaptation d'Orson Welles au cinéma, les premières images du film ancrent ainsi les Sorcières dans cette immatérialité : on voit d'abord des nuages, puis des gros plans sur les bulles qui se forment dans leur chaudron, et la brume masque constamment leurs visages, de façon à ce qu'elles demeurent des formes aux contours imprécis. Leurs voix semblent alors détachées des corps qui se fondent dans la brume³⁰⁴. Dans une version plus récente, Rupert Goold utilise des effets spéciaux cinématographiques pour représenter l'aspect aérien des Sorcières : immobiles, elles disparaissent progressivement de l'écran tels des fantômes. Mais pour accentuer le paradoxe de leur être, il les représente également manipulant la chair et les organes humains, telles des infirmières dont elles portent l'uniforme³⁰⁵. Par ailleurs, Nathalie Vienne-Guerrin et Sarah Hatchuel observent une incorporalité encore plus marquée dans l'adaptation télévisuelle de Claude Barma : « les sorcières restent, elles aussi, invisibles, des voix sans corps, dont on peut imaginer qu'elles habitent des bougies ou des silhouettes d'arbres, mais ne sont jamais rendues tangibles »³⁰⁶. Dans cette perspective, Shakespeare pousse encore plus loin le questionnement sur l'identité des Sorcières, qui devient existentiel, au sens fort du terme :

Banquo : Étaient-elles ici, ces choses dont nous parlons,
Ou avons-nous mangé de la racine des fous,
Qui tient la raison prisonnière ?

Banquo : Were such things here as we do speak about,
Or have we eaten on the insane root,
That takes the reason prisoner?

(I, 3, 83-85)

³⁰³ Arthur Percival Rossiter, *Angel with horns, fifteen lectures on Shakespeare*, New York, Longman, 1961, p. 211.

³⁰⁴ Orson Welles, *Macbeth*, texte de William Shakespeare, Mercury Productions, 1948. Voir « Annexe 2 », « Figure 11 - Macbeth - Mise en scène d'Orson Welles - Les Sorcières dans la brume autour du chaudron », p. 751.

³⁰⁵ Rupert Goold, *Macbeth*, texte de William Shakespeare, Illuminations, 2010. Voir « Annexe 2 », « Figure 12 - Macbeth - Mise en scène de Rupert Goold – Disparition des Sorcières », p. 751, et « Figure 13- Macbeth - Mise en scène de Rupert Goold – Sorcières manipulant la chair humaine », p. 752.

³⁰⁶ Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, « Le *Macbeth* de Claude Barma (1959) : Shakespeare et l'expérience hybride de la "dramatique" », in *Shakespeare on Screen in Francophonie*, Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin [dir.], Université Montpellier III (France), Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Âge Classique et les Lumières (IRCL), 2013, http://shakscreen.org/analysis/analysis_macbeth_barma, p. 16.

Lorsque César et Charmian rejettent l'identité des Devins, ils les requalifient en leur attribuant une autre désignation générique : « dreamer » ou « fool », à la place de « Soothsayer ». Ici, l'existence même des Sorcières est problématique : la vision de ces créatures était-elle réelle ou onirique, « créations de l'imaginaire ou médiatrices du surnaturel »³⁰⁷ ? La situation est alors inversée : face au Devin de *Jules César*, César considère que c'est le prophète qui rêve, c'est-à-dire qu'il ne remet pas en cause son existence, mais son identité de prophète ; face aux Sorcières, Banquo et Macbeth pensent que c'est eux-mêmes qui rêvent, remettant en cause l'existence même des prophètes.

Les accessoires des Sorcières sont également en accord avec leur *ethos* d'êtres surnaturels : un chaudron pour créer des potions magiques et les ingrédients qui constituent un véritable bestiaire infernal. Elles jettent dans leur chaudron « tripe et poison » (« poison'd entrails », IV, 1, 5), un « Crapaud » (« Toad », 6), du « Duvet de chauve-souris » (« Wool of bat », 15), une « Tranche de serpent des mares » (« Fillet of a fenny snake », 12), « une patte de lézard » (« toe of frog », 14), une « Langue de chien » (« tongue of dog », 15), un « œil de triton » (« Eye of newt », 14), etc. Tous ces animaux, associés traditionnellement à l'enfer, viennent renforcer la caractéristique maléfique et magique des Sorcières. De plus, il s'agit de parties découpées de corps hétérogènes qui, rassemblées, forment un monstre, à l'image de leur propre hybridité, comme l'explique Yves Peyré : « Les ingrédients de leur chaudron répondent au double principe du morcellement et de l'hétérogène. Elles-mêmes réunissent en leur apparence des éléments de féminité et des signes de masculinité »³⁰⁸. Elles sont également capables de s'échanger l'air immatériel, comme s'il s'agissait d'un objet : « Je te donnerai un vent » (« I'll give thee a wind », I, 3, 11), dit la Deuxième ; « Et moi un autre » (« And I another », 13) dit la Troisième. Les corps des Sorcières sont en parfait accord avec les éléments qu'elles manipulent, qu'il s'agisse d'objets matériels, comme le chaudron, ou des éléments immatériels de la nature, comme l'air :

Pour le spectateur, d'après les indications que donne le texte, elles sont indissociables des forces élémentaires : le tonnerre, les éclairs et la pluie, les vents et la tempête, « la brume et le mauvais air ». La terre a des bulles, comme l'eau, et elles en sont. À l'image des bulles qui bouillonnent en leur chaudron, elles sont les bulles de l'univers, ou le souffle qui se fond dans le vent³⁰⁹.

³⁰⁷ Léone Teyssandier, « La parole tronquée : mise en scène de l'équivoque dans *Macbeth* », in *Théâtre et Destin. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Jean Bessière [dir.], Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997, p. 74.

³⁰⁸ Yves Peyré, « *Macbeth*, Notice », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1417.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 1411.

Au demeurant, si Orson Welles ne dévoile pas de façon distincte les visages des Sorcières dans son adaptation, des images représentant les quatre éléments — l'eau, la terre, l'air et le feu — apparaissent à l'écran, alors qu'on les entend faire des incantations. Les corps des Sorcières se construisent donc sur ce double paradoxe de leur matérialité immatérielle et de leur hétérogénéité homogène, qui donne à leur identité une cohérence par ses incohérences.

Ainsi, malgré les doutes qu'expriment Banquo et Macbeth sur l'existence des Sorcières, le problème n'est pas tellement d'identifier le caractère prophétique de leur parole, mais de comprendre qui est l'émetteur du message. Alors que Charmian et César voient un émetteur humain au lieu d'un l'émetteur divin, Macbeth, quant à lui, voit un émetteur divin, au lieu d'un émetteur diabolique. Les Sorcières ont réussi à persuader Macbeth qu'elles disaient vrai, là où les *Soothsayers*, dont c'est pourtant la fonction de dire la vérité, passent pour des menteurs. Lors de la suite des événements, la rencontre entre le médiateur et le récepteur de la parole prophétique est alors à nouveau provoquée de façon opposée dans *Jules César* et dans *Macbeth*. En effet, dans *Jules César*, le Devin tente d'avertir une dernière fois César, le jour même des ides de mars, en se plaçant sur son chemin. À sa vue, César l'interpelle : « Les ides de mars sont arrivées » (« The ides of March are come », III, 1, 1). « Oui, César, mais pas passées » (« Ay, Caesar, but not gone », 2), répond le Devin. En revanche, dans *Macbeth*, c'est le héros éponyme qui provoque la rencontre avec les prophètes : « J'irai demain, / Et de bonne heure, trouver les Sœurs du Destin » (« I will tomorrow, / And betimes I will, to the Weird Sisters », III, 4, 133-134). Nous avons observé, dès la première rencontre, que Macbeth ordonnait aux Sorcières de parler. Alors que le Devin se voit dérobé de son deuxième avertissement par César, qui s'adresse à lui avant même qu'il n'ait pu prendre la parole, Macbeth exige des Sorcières toujours plus d'informations lors de leur deuxième rencontre : « Il faudra qu'elles m'en disent plus » (« More shall they speak », 135). Puis, lorsqu'il se trouve face à elles, il réitère son ordre : « Je vous conjure [...] / de me répondre » (« I conjure you [...] / answer me », IV, 1, 49-50). Les prophètes provoquent donc des réactions différentes chez les récepteurs de leurs paroles, selon la façon dont leur identité est construite par le dramaturge. Les incohérences de l'identité des Sorcières provoquent un besoin d'en savoir plus, tandis que les incohérences des Devins provoquent un rejet. Toutefois, tous les prophètes se rejoignent dans ces disjonctions qui les caractérisent et qui engendrent un problème de reconnaissance, à tous les niveaux du processus de médiation : de leur être, des émetteurs de leurs messages, et de leurs messages en eux-mêmes. En effet, bien que Macbeth décide de croire aux paroles des Sorcières, contrairement à César face au Devin, il ne comprend finalement pas mieux leurs prophéties. La surdité de ces

deux héros est d'ailleurs mise en valeur par Shakespeare, pour montrer leur incapacité à écouter les prophètes. César doit tendre la bonne oreille pour écouter le Devin — « Parle, César est tourné pour t'entendre » (« Speak, Caesar is turn'd to hear », I, 2, 16) —, tandis que Macbeth réclame une troisième oreille — « Aurais-je trois oreilles, je t'entendrais » (« Had I three ears I'd hear thee », IV, 1, 77) —, affirmation à double sens, dans laquelle Macbeth semble faire l'aveu que sans une troisième oreille, il ne peut pas entendre les prophéties.

Lors de la deuxième série de prédictions, dans *Macbeth*, ce sont des Apparitions qui prennent le relais des Sorcières : « Dis si tu préfères l'entendre de notre bouche, / Ou de celle de nos maîtres » (« Say if th'hadst rather hear it from our mouths, / Or from our masters », IV, 1, 61-62), demande la Troisième Sorcière à Macbeth. « Évoque-les, je veux les voir » (« Call'em, let me see'em », 62), répond alors Macbeth. Le terme « Apparition » (identique en anglais) indique l'action de devenir visible, qui suppose une invisibilité préalable. En effet, c'est par le biais de la magie et le mélange d'ingrédients spécifiques dans le chaudron que les Sorcières parviennent à donner une corporalité momentanée à ces êtres fantomatiques. Ce sont donc à nouveau des personnages surnaturels et immatériels qui sont sollicités pour énoncer des prophéties. Chaque apparition possède des signes identificatoires précis, accessoires ou maquillage étant utilisés pour les distinguer. La Première Apparition dispose d'un casque : « une Tête casquée » (« an Armed Head », 67) ; la Deuxième Apparition est « un Enfant ensanglanté » (« a Bloody Child », 75) ; et la Troisième Apparition est « un Enfant couronné, portant un Arbre dans sa main » (« a Child Crowned, with a Tree in his hand », 85). Les signes portés par les Apparitions sont obscurs et nécessiteraient une interprétation, de la même façon que la parole prophétique. Au demeurant, Yan Brailowsky rappelle, à travers l'étude de Sharon L. Jansen, les différentes interprétations qu'ont donné les critiques pour tenter d'identifier les Apparitions³¹⁰. Toutefois, aucune de ces interprétations n'est explicitée dans la pièce et lorsque la Première Apparition se présente à Macbeth, il est incapable de l'identifier et l'appelle « pouvoir inconnu » (« thou unknown power », 68), inscrivant encore une fois l'anonymat des prophètes dans un problème de (mé)connaissance. S'il ne tente pas d'identifier la Deuxième Apparition, il s'interroge également sur la Troisième :

Qu'est-ce là ?
Qui s'élève pareil au descendant d'un roi,
Et qui porte sur son front d'enfant le cercle

³¹⁰ Pour connaître ces différentes interprétations, voir Yan Brailowsky, *Divinations et prophéties dans le théâtre de Shakespeare : herméneutique et poétique*, thèse sous la direction de Ann Lecercle, Paris X Nanterre Université, 2007, p. 259, et Sharon L. Jansen, « Political Prophecy and Macbeth's "Sweet Bodements" », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 34.3, Autumn 1983, p. 290.

Et la cime de la souveraineté ?

What is this,
That rises like the issue of a king,
And wears upon his baby-brow the round
And top of sovereignty?

(IV, 1, 85-88)

Macbeth reconnaît ici le signe de la royauté, une couronne, mais n'identifie pas pour autant la Troisième Apparition, montrant à nouveau son incapacité à interpréter les signes prophétiques. On notera qu'il s'interroge sur l'identité de la Troisième Apparition, avec utilisation du pronom interrogatif *quoi*, et que la traduction française ne le remplace pas ici par *qui*. En effet, comme l'explique Yan Brailowsky, l'Apparition n'est plus un être humain vivant : « Dans le cas du spiritisme ou de la nécromancie, des sorciers convoquent le Spirit d'un mort qui n'a plus de raison d'être sur terre »³¹¹. Cette raison d'être, que je recherche systématiquement chez les personnages anonymes, est donc ici nécessairement paradoxale, dans la mesure où la définition d'un esprit est justement de n'être plus. Ils ne sont donc plus « des habitants de la terre, / Et cependant s'y trouvent » (I, 3, 39-42), présentant ainsi une disjonction de leur être, ou de leur non-être, similaire aux Sorcières. Par ailleurs, Yan Brailowsky émet l'hypothèse que les Apparitions n'étaient peut-être pas incarnées par des acteurs sur la scène shakespearienne :

On peut ainsi imaginer une mise en scène où chaque sorcière fait « apparaître » un objet, peut-être même une marionnette, pour tenir lieu de *spirit*. Les sorcières pouvaient ensuite [...] pratiquer la ventriloquie pour faire parler leur apparition. Après tout, est-ce un hasard s'il y a *trois* sorcières et *trois* apparitions ? Chaque acteur pouvait aisément manipuler une marionnette, pendant qu'un autre détournait momentanément l'attention de Macbeth avec une interjection. On pourrait imaginer d'autres tours de passe-passe du même ordre, dignes des tours de magie d'un spectacle de foire³¹².

Les Apparitions présentent effectivement beaucoup de ressemblances avec les Sorcières, comme si elles étaient des doubles de leur identité. En plus d'être trois anonymes, immatérielles, et de présenter le même paradoxe entre l'être et le non-être, les Apparitions prophétisent également sur un rythme ternaire, de façon similaire aux Sorcières : « deux d'entre elles crient trois fois le nom de Macbeth, rappelant ainsi à qui elles s'adressent. Ce procédé est semblable à celui des *Weird Sisters* au début de la pièce, lorsqu'elles s'exclament, chacune à son tour, "All hail, Macbeth!" (1.3.48-40) »³¹³. Il est vrai que si les récepteurs sont incapables d'identifier les prophètes, les prophètes, en revanche, identifient les récepteurs de leurs paroles,

³¹¹ Yan Brailowsky, *Divinations et prophéties dans le théâtre de Shakespeare : herméneutique et poétique*, thèse sous la direction de Ann Lecercle, Paris X Nanterre Université, 2007, p. 218.

³¹² *Ibid.*, p. 230.

³¹³ *Ibid.*, p. 261.

de façon explicite, avant de prophétiser (le Devin appelle également César par son nom avant de lancer son avertissement). Ainsi, les points communs entre les Sorcières et les Apparitions posent la question de leur représentation scénique. Dans les mises en scène contemporaines ou au cinéma, les Apparitions sont finalement rarement représentées par des acteurs distincts des Sorcières. Dans le film d'Orson Welles, on entend seulement les voix des Sorcières, qui n'apparaissent même plus à l'écran lors de cette deuxième série de prédictions, tandis que dans l'adaptation d'Akira Kurosawa, *Le Château de l'araignée*, une vieille femme, qui assume seule le rôle des trois Sorcières de Shakespeare, se métamorphose et prend l'apparence d'autres personnages lors des prédictions³¹⁴. D'autres acteurs sont donc effectivement sollicités pour jouer les Apparitions, mais les effets spéciaux donnent davantage l'impression que la Sorcière est une sorte de « shapeshifter » (littéralement, un être capable de changer de forme), c'est-à-dire de prendre l'apparence de quelqu'un d'autre. Dans le film de Rupert Goold, des acteurs sont à nouveau sollicités pour incarner des cadavres qui ressuscitent le temps de la prédiction, mais ce sont les voix des Sorcières qui énoncent tout de même les messages en rentrant en contact physique avec les corps³¹⁵. Au théâtre, Ariane Mnouchkine, qui resitue le contexte de la pièce dans le monde contemporain, représente les Apparitions par le biais d'un ordinateur, qui semble faire office de boule de cristal : Macbeth regarde et commente ce qu'il voit à l'écran³¹⁶. Quant à la mise en scène de Stéphane Braunschweig, elle représente les Apparitions à travers des poupons dont les Sorcières accouchent. Ce sont alors à nouveau les voix des actrices jouant les Sorcières qui sont entendues sur la scène de théâtre³¹⁷. Dans cette dernière mise en scène, nous sommes d'ailleurs au plus proche de la proposition de Yan Brailowsky, les poupons étant comme des marionnettes que les Sorcières manipulent et font parler par le biais de leurs propres voix. Nous retrouvons alors, en quelque sorte, une disjonction entre corps et voix, telle que nous l'avons constatée chez le Devin dans *Jules César*. Ainsi, l'anonymat des Apparitions s'inscrit dans les mêmes modalités que les autres prophètes anonymes, ajoutant toutefois le problème de leur existence de façon encore plus explicite que les Sorcières. Les Apparitions n'existent plus, ce sont des fantômes qui ne reprennent forme ici que l'espace d'un instant, avant de retourner à l'état de non-être.

³¹⁴ Akira Kurosawa, *Le Château de l'araignée*, adaptation de *Macbeth* de William Shakespeare, Akira Kurosawa et Sōjirō Motoki [Prod.], 1957.

³¹⁵ Voir « Annexe 2 », « Figure 14 - Macbeth - Mise en scène de Rupert Goold – Sorcière et Apparition », p. 752.

³¹⁶ *Macbeth*, texte de William Shakespeare, Ariane Mnouchkine [trad.], mise en scène d'Ariane Mnouchkine, Paris, Théâtre du Soleil, 20 novembre 2014. Voir « Annexe 2 », « Figure 15 - Macbeth - Mise en scène d'Ariane Mnouchkine – Les Apparitions sur ordinateur », p. 753.

³¹⁷ *Macbeth*, texte de William Shakespeare, Daniel Loayza et Stéphane Braunschweig [trad.], mise en scène de Stéphane Braunschweig, Paris, Théâtre de l'Odéon, 24 février 2018. Voir « Annexe 2 », « Figure 16 - Macbeth - Mise en scène de Stéphane Braunschweig – Les Apparitions », p. 753.

Les prophètes, qu'ils soient humains ou extrahumains, n'évoluent pas dans les mêmes sphères que les autres personnages. Il faut d'ailleurs rappeler que la Pythie, dans la Grèce antique, prophétisait hors de la Cité. Les caractéristiques hors du commun des prophètes shakespeariens les isolent du reste des personnages, ce qui conduit Yan Brailowsky à parler de « territoire prophétique »³¹⁸. En effet, les disjonctions causées par la prophétie s'appliquent également à l'espace et participent de l'identité particulière des prophètes anonymes. Nous avons étudié la façon dont le personnage du Devin, dans *Jules César*, est singularisé dans le dispositif spatial. On fait d'abord taire la foule pour que seule sa voix résonne dans l'espace public, puis César demande à ce que son corps se détache de la masse en se plaçant face à lui. Dans son adaptation cinématographique, Joseph Mankiewicz construit un espace géométrique : une allée est délimitée par des soldats qui protègent l'espace dans lequel évolue César, sans possibilité pour la plèbe de pouvoir s'y introduire. Ainsi, lorsque César entend une voix l'appeler, Cassius écarte les soldats et fait pénétrer le Devin dans l'espace protégé. L'apparition du prophète apparaît alors comme une intrusion, et, ironie du sort, c'est Cassius, l'un des conspirateurs, qui fait entrer l'avertissement prophétique dans l'espace de jeu³¹⁹. L'entrée en scène des prophètes semble effectivement toujours relever de l'intrusion, voire de la transgression : nous avons vu que le Poète forçait le passage pour parler à Brutus et Cassius, prêt à risquer sa vie pour lancer son avertissement prophétique, tandis que l'arrivée du Devin dans *Antoine et Cléopâtre* était particulièrement remarquée, créant une rupture temporelle, mais singularisant dans un même mouvement la figure du prophète dans l'espace scénique. Dans *Jules César*, lors de la deuxième scène d'avertissement, le Devin est à nouveau isolé dans l'espace, de telle façon que César le repère dès son entrée en scène et l'interpelle, avant qu'il n'ait pu lui rappeler le danger lié aux ides de mars. Dans la scène qui précède, il a d'abord une conversation avec Portia, la femme de Brutus, qui prépare la spatialisation de ce rôle de prophète. Portia commence par lui demander d'où il vient : « De ma propre maison » (« At mine own house », II, 4, 22), répond-il. L'évocation de ce lieu qui lui est propre, bien que cela puisse paraître anodin, permet de construire un cadre spatial isolé à ce personnage. Contrairement au Messager, qu'on imagine toujours sur les routes, entre un émetteur et un récepteur, sans lieu qui lui soit propre, le Devin semble recevoir les messages divins dans sa « propre maison ». Puis, il explique à Portia qu'il va « prendre [s]on poste » (« I go to take my stand », 25) pour parler à César, avant de décrire plus précisément le dispositif spatial :

³¹⁸ Voir ci-dessus, p. 471.

³¹⁹ Joseph L. Mankiewicz, *Julius Caesar*, texte de William Shakespeare, Metro-Goldwyn-Mayer, 1953. Voir « Annexe 2 », « Figure 17 - Jules César - Mise en scène de Joseph L. Mankiewicz – Espace géométrique », p. 754.

Ici, la rue est étroite.
Pressé par la foule qui talonne César,
Sénateurs, préteurs, suppliants du commun,
Un homme affaibli risquerait la mort.
Je m'en vais trouver un lieu plus vide, et là
Je parlerai au grand César quand il passera.

Here the street is narrow.
The throng that follows Caesar at the heels,
Of senators, of praetors, common suitors,
Will crowd a feeble man almost to death.
I'll get me to a place more void, and there
Speak to great Caesar as he comes along.

(II, 4, 33-38)

Le Devin cherche à se distinguer à travers cette stratégie spatiale : il refuse d'être mêlé aux « suppliants du commun », car son message est précisément hors du commun, nous montrant à nouveau que l'anonymat qui caractérise le prophète ne s'inscrit pas dans la sphère de la généralité. Le Devin décrit alors ici le « territoire prophétique » évoqué par Yan Brailowsky, à l'écart de la foule, un lieu « vide », dans lequel le prophète peut évoluer seul.

La règle de l'isolement s'applique de façon encore plus marquée lorsque les prophètes sont des créatures surnaturelles, telles que les Sorcières et les Apparitions. Les Sorcières ne se mêlent jamais aux hommes et demeurent toujours hors du royaume. Elles n'apparaissent d'ailleurs jamais dans un lieu clos, car elles évoluent dans les airs, comme analysé précédemment. Lors de la première rencontre avec Macbeth, elles se placent sur son chemin « Dans les genêts » (« Upon the heath », I, 1, 6), à savoir dans la nature. Puis, lors de la deuxième rencontre, c'est Macbeth qui va les chercher : il sort de son royaume et de la sphère humaine pour pouvoir accéder à leurs magies. Les Sorcières, dans la scène d'ouverture, semblent être celles qui tracent les délimitations de l'espace, comme le constate Léone Teyssandier :

Cette dramaturgie de l'équivoque se lit dans l'agencement des structures spatiales du texte dont la mise en scène - qui est par définition une mise en espace - fournit la transcription matérielle. Le cercle tracé par les sorcières avant que paraissent les protagonistes, le trois fois triple tour du sortilège, délimite la lice tragique, espace neutre entre les lieux de l'action (le champ de bataille, le palais de Forres où réside Duncan, le château de Macbeth à Inverness) mais déjà marqué sur cette lande désolée (« this blasted heath », 1,3,75), du sceau de la dévastation et de la mort³²⁰.

³²⁰ Léone Teyssandier, « La parole tronquée : mise en scène de l'équivoque dans *Macbeth* », in *Théâtre et Destin. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Jean Bessière [dir.], Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997, p. 70-71.

Les Sorcières créent alors le cadre spatial de la rencontre, mais proviennent elles-mêmes d'un hors-scène indéfinissable : un « espace au-delà du visible d'où viennent les sorcières et où elles disparaissent, objet d'un questionnement sans réponse (“from whence?” “why?” “whither?”, d'où ? pourquoi ? pour aller où ? I, 3, 73 ; 74 ; 78). Elles ont le caractère insaisissable d'une réalité qui se dérobe et disparaît »³²¹. Les diverses représentations scéniques et cinématographiques soulignent en général l'isolement spatial des Sorcières, quoique certaines mises en scène transgressent cette règle en les faisant apparaître dans le royaume. Orson Welles et Akira Kurosawa insistent plus particulièrement sur l'impossibilité de s'approcher des Sorcières, bien que Macbeth et Washizu, dans *Le Château de l'araignée*, cherchent tous les deux à se rapprocher d'elles. Chez Orson Welles, les sorcières apparaissent perchées sur un rocher, ce qui instaure une distance entre elles et les hommes et ce qui permet également de délimiter les différents espaces de jeu. Elles fuient ensuite, à l'arrivée de soldats, et Macbeth tentent de leur courir après, dans la brume, mais elles demeurent insaisissables³²². Lors de la deuxième rencontre, Macbeth se perche à son tour sur le rocher pour essayer de les atteindre encore une fois, mais elles se sont surélevées encore plus haut, dans les nuages, pour marquer une distance avec lui. Chez Akira Kurosawa, la rencontre a lieu dans la forêt et la Sorcière est assise dans une sorte de cage en bois, au toit de chaume, qui permet de délimiter son espace, sans pour autant être complètement fermée. Washizu cherche à transgresser cet espace à plusieurs reprises, comme le Macbeth d'Orson Welles, d'abord, en ouvrant un pan de la cage, puis en menaçant d'une flèche la Sorcière, et enfin il pénètre dans la cage, mais la Sorcière a déjà disparu³²³. Au théâtre, Ariane Mnouchkine reprend l'idée du rocher, autour duquel les Sorcières tournent avant que trois d'entre elles viennent s'y percher, comme dans le film d'Orson Welles³²⁴, tandis que Laurent Pelly délimite leur espace à l'aide de bougies³²⁵. Dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig, les actrices qui jouent les rôles des Sorcières se mêlent parfois aux autres acteurs et elles entrent en contact physique avec Macbeth. Toutefois, elles demeurent invisibles aux yeux des autres personnages, en dehors de Banquo et Macbeth, et elles évoluent dans un seul espace, le cadre extérieur carrelé et blanc, qui rappelle les hôpitaux

³²¹ *Ibid.*, p. 71.

³²² Voir « Annexe 2 », « Figure 18 - Macbeth - Mise en scène d'Orson Welles – Délimitation des espaces », p. 754.

³²³ Voir « Annexe 2 », « Figure 19 - Le Château de l'araignée - Mise en scène d'Akira Kurosawa - Sorcière dans la cage fermée », p. 755, et « Figure 20 - Le Château de l'araignée - Mise en scène d'Akira Kurosawa - Sorcière dans la cage ouverte par Washizu », p. 755.

³²⁴ Voir « Annexe 2 », « Figure 21 - Macbeth - Mise en scène d'Ariane Mnouchkine – Les Sorcières sur le rocher », p. 756.

³²⁵ Voir « Annexe 2 », « Figure 22 - Macbeth - Mise en scène de Laurent Pelly – Espace délimité des Sorcières », p. 756.

psychiatriques. Les Sorcières n'entrent jamais dans l'espace encastré du château³²⁶. En revanche, si Ariane Mnouchkine présente d'abord les Sorcières dans un lieu délimité, la deuxième rencontre avec Macbeth se situe dans son royaume : elles pénètrent l'espace clos où évoluent les humains. On notera d'ailleurs que dans cette deuxième scène de prédictions, les Sorcières sont démystifiées, les Apparitions étant représentées à travers l'ordinateur et la séance de voyance devenant une relation commerciale : Macbeth les paie pour leurs prédictions.

Le dispositif spatial dans lequel les Sorcières viennent se présenter face aux spectateurs, à l'ouverture de *Macbeth*, conduit Catherine Treilhou-Balaudé à s'interroger sur l'utilité dramatique de cette scène :

Dans *Macbeth*, le choix dramaturgique d'ouvrir la pièce sur le colloque des sorcières dans la lande est capital : les sorcières ne disent rien d'autre que leur présence, l'inversion du noir et du clair, et leur intention de rencontrer Macbeth. Cette apparition première, non nécessaire à l'action, a pour fonction essentielle de placer ce qui suit sous le signe de la représentation : le théâtre des sorcières se déroulera sous les yeux du public. Le spectacle est d'emblée médiatisé. Signe de cette délégation de la représentation et de la fiction dramatique, les premiers mots que prononce Macbeth dans la pièce sont : « jamais je n'ai vu jour si noir et si clair » (*foul and fair*). L'effacement des distinctions opéré par les sorcières sur le monde est à l'œuvre dans *leur* personnage, Macbeth³²⁷.

Les contours de l'espace, que les Sorcières dessinent, correspondent alors à l'espace théâtral, dans lequel le spectacle du mal va se jouer, comme le confirme Léone Teyssandier, qui rappelle, de plus, que la structure du théâtre élisabéthain était également en forme de « O », comme Shakespeare le révèle lui-même dans le prologue d'*Henry V* (13) : « L'espace enfin est défini dès le départ comme espace théâtral. La ronde des sorcières (I,3) circonscrit le lieu magique de la représentation, espace circulaire à l'image du lieu théâtral élisabéthain »³²⁸. L'adaptation télévisuelle de la Royal Shakespeare Company s'ouvre d'ailleurs avec une vue en plongée sur un espace circulaire autour duquel les acteurs viennent tous se placer, projetant ainsi leurs ombres dans le cercle³²⁹. Ce plan — représentant à la fois le « O » du théâtre élisabéthain et le cercle des Sorcières, et dédoublant l'image des acteurs, des *shadows* qui s'apprêtent à investir la scène — inscrit le film dans cette théâtralité du mal que décrit Catherine Treilhou-Balaudé :

³²⁶ Voir « Annexe 2 », « Figure 23 - Macbeth - Mise en scène de Stéphane Braunschweig - Les Sorcières et Macbeth », p. 757, et « Figure 24 - Macbeth - Mise en scène de Stéphane Braunschweig – Dispositif spatial », p. 758.

³²⁷ Catherine Treilhou-Balaudé, « *Othello* et *Macbeth* : personnage tragique et théâtre du mal », in *Arzanà, Le Personnage tragique, littérature, théâtre et opéra italiens*, Myriam Tanant [dir.], vol. 14, 2012, p. 168-169.

³²⁸ Léone Teyssandier, « La parole tronquée : mise en scène de l'équivoque dans *Macbeth* », in *Théâtre et Destin. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Jean Bessière [dir.], Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997, p. 86.

³²⁹ Philip Casson, *Macbeth*, texte de William Shakespeare, Trevor Nunn [Prod.], Royal Shakespeare Company, 1979. Voir « Annexe 2 », « Figure 25 - Macbeth - Mise en scène Royal Shakespeare Company – Cercle des Sorcières », p. 758.

La théâtralité du mal dans *Macbeth* de Shakespeare s'exprime donc dans un dispositif dramaturgique : les sorcières (le destin ?) dévoilent leur théâtre. Sur ce théâtre, certains acteurs jouent mieux que d'autres le rôle de destruction qu'elles ont fixé à tous. Lady Macbeth le joue mieux que Macbeth, Banquo refuse de le jouer. Puis cela s'inverse : Macbeth continue à jouer, jusqu'au bout, tandis que Lady Macbeth ne parvient plus à jouer. Le théâtre du mal se referme³³⁰.

Les Sorcières ne sont donc pas seulement médiatrices d'une parole surnaturelle, mais également médiatrices de cette théâtralité du mal. Catherine Treilhou-Balaudé explique cette médiation par le fait que le personnage de Macbeth — à l'instar d'Othello et à l'opposé de Richard III — n'est pas d'emblée maléfique : « Ils [Macbeth et Othello] sont si éloignés du mal et du crime que la médiation de personnages tiers, purement mauvais, est nécessaire »³³¹. C'est donc à travers le point de vue des Sorcières que le spectateur a accès au spectacle du mal. Si Philip Casson choisit de représenter l'espace théâtral — et même typiquement élisabéthain par sa forme circulaire — sur un écran télévisuel rectangulaire, la médiation est transposée à l'art filmique dans l'adaptation de Claude Barma. Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin constatent en effet que c'est par le biais de la caméra que la médiation des Sorcières est mise en évidence :

Si elles restent invisibles, la caméra adopte pourtant leur point de vue. Tout le film peut alors être vu comme étant la vision des sorcières, la tragédie apparaissant alors comme inhérente à l'acte filmique lui-même. Sorcières et spectateurs se rejoignent dans un regard commun. Les spectateurs sont mis à la place des sorcières, tout comme les sorcières deviennent spectatrices de ce qui se déroule³³².

Alors qu'on distribue les rôles de bouffons aux prophètes — malgré eux — dans *Jules César* et dans *Antoine et Cléopâtre*, les Sorcières, qui maîtrisent le destin, choisissent le rôle que joueront les autres personnages, et distribuent plus particulièrement le rôle du roi à Macbeth. Puis, elles contemplent le spectacle qu'elles ont mis en scène, telles des spectatrices.

Ainsi, les rôles des Sorcières s'inscrivent dans une forme d'anonymat particulière, qui révèle plusieurs aspects de leur identité. D'abord, elles ne sont pas humaines, or, nous avons vu, à la suite de Laurie Maguire, que le nom propre identifiait nécessairement une personne humaine³³³. Ensuite, les autres personnages sont incapables de les identifier. Lors de la première

³³⁰ Catherine Treilhou-Balaudé, « *Othello et Macbeth* : personnage tragique et théâtre du mal », in *Arzanà, Le Personnage tragique, littérature, théâtre et opéra italiens*, Myriam Tanant [dir.], vol. 14, 2012, p. 171.

³³¹ *Ibid.*, p. 172.

³³² Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, « Le *Macbeth* de Claude Barma (1959) : Shakespeare et l'expérience hybride de la "dramatique" », in *Shakespeare on Screen in Francophonie*, Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin [dir.], Université Montpellier III (France), Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Âge Classique et les Lumières (IRCL), 2013, http://shakscreen.org/analysis/analysis_macbeth_barma, p. 17.

³³³ Voir « Introduction générale », p. 34.

rencontre, Macbeth et Banquo leur attribuent des caractéristiques par tâtonnements et par comparaisons, comme le constate Léone Teyssandier : « ce qu'ils ont vu, impossible à nommer et à décrire, ne peut s'appréhender et se dire que de manière oblique, par l'intermédiaire d'une métaphore renvoyant à une comparaison »³³⁴. Et, ne pouvant leur attribuer un nom — propre ou commun —, ils en sont parfois réduits à les désigner par le pronom « these » (I, 3, 39 ; 80). C'est alors uniquement à travers leurs paroles qu'elles peuvent être désignées : Macbeth les appelle d'abord « oracles incomplets » (« unperfect speakers », I, 3, 70), identifiant rapidement le caractère prophétique de leurs paroles. Mais, Banquo ne s'y trompe pas : il reconnaît, dans l'équivocité de leur parole, « le diable » (« the devil », 107). En effet, lorsqu'il se pose la question, « le diable peut-il dire la vérité ? », Banquo apporte lui-même la réponse :

Et bien souvent, pour nous conduire à notre perte,
 Les puissances des ténèbres nous disent des vérités,
 Elles nous séduisent par d'honnêtes bagatelles, pour nous trahir
 En des affaires plus graves.

And oftentimes, to win us to our harm,
 The instruments of darkness tell us truths,
 Win us with honest trifles, to betray's
 In deepest consequence.

(I, 3, 124-127)

Macbeth, en revanche, est incapable de faire ce constat et il ne leur donne un nom associé au diable qu'à la fin de la pièce, quand il est trop tard et que toutes les prophéties se sont déjà retournées contre lui : « démons tricheurs » (« juggling fiends », V, 7, 48). Étant incapable de nommer les Sorcières, Macbeth entre alors lui-même dans la sphère de l'innommable, comme l'explique Léone Teyssandier :

“Oser plus”, c'est se livrer certes au mal et, après le châtement terrestre, à la damnation, mais aussi à l'innommable, à l'horreur de ce qui ne peut se concevoir ni se dire : “O horror, horror, horror! / Tongue nor heart cannot conceive nor name thee”. (“O horreur, horreur, horreur! / Que le cœur ne peut concevoir, ni la langue nommer !”, II, 3, 55-56)³³⁵.

Les actes innommables de Macbeth sont à l'image des actes des Sorcières, qui disent elles-mêmes l'impossibilité de mettre un nom sur ce qu'elles font : « Un acte qui n'a pas de nom » (« A deed without a name », IV, 1, 48). Les Sorcières ne sont donc pas seulement anonymes, elles sont innommables, disant véritablement l'impossibilité de leur attribuer un nom.

³³⁴ Léone Teyssandier, « La parole tronquée : mise en scène de l'équivoque dans *Macbeth* », in *Théâtre et Destin. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Jean Bessière [dir.], Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997, p. 71.

³³⁵ *Ibid.*, p. 78.

Les rôles de prophètes, bien qu'ils aient chacun leur spécificité, se rejoignent tous dans une forme d'anonymat qui révèle l'impossibilité de reconnaître leur véritable identité. Si les autres personnages attribuent aux Devins et au Poète la fonction de divertir, au lieu d'avertir, Macbeth donne, au contraire, trop de crédit aux paroles des Sorcières. Yan Brailowsky parle alors, à juste titre, de « tardive *anagnorisis* »³³⁶ : la reconnaissance des prophètes a lieu lorsqu'il est déjà trop tard. Ce n'est que lorsque leur parole devient action — et nous pourrions également parler de tardive performativité —, que les prophètes sont identifiés. Mais l'anonymat des prophètes révèle également leur statut extérieur : ils avertissent les autres personnages de leur destin, mais ne sont pas eux-mêmes soumis au destin. Comme le rappelle Yan Brailowsky, le nom propre est en lui-même un facteur de prédétermination : « Les noms ont des attributs linguistiques et symboliques qui sous-tendent une certaine conception de l'identité et de la prédestination : le nom qui nous a été donné nous condamne à réaliser le destin qui lui est traditionnellement associé »³³⁷. Nous avons effectivement observé, à la suite de Marjorie Garber et de Marvin Spevack, que l'expression latine « *nomen-omen* » était particulièrement exploitée par Shakespeare dans ses pièces³³⁸. Dans cette perspective, le prophète anonyme dispose de la liberté de prédire le destin des autres personnages, en étant affranchi de l'enjeu herméneutique d'un nom propre.

Prophétie et nom propre

Le processus de médiation de la parole prophétique, s'il possède ses particularités, est souvent encadré par des personnages anonymes, au même titre que les autres formes de paroles. L'anonymat, comme facteur de neutralité, est d'ailleurs d'autant plus requis que la parole prophétique est difficile à interpréter et que les personnages nommés ont tendance à vouloir plier le sens de l'oracle en fonction de leurs désirs personnels. Comme nous l'avons étudié avec les cas de Messagers, les personnages nommés, notamment les récepteurs, transforment parfois le message pour qu'il corresponde à leurs intérêts personnels. C'est également ce qui se produit avec Macbeth : si les Sorcières demeurent ambiguës dans leurs paroles et dans leurs intentions, Macbeth saisit l'opportunité qu'elles lui offrent pour accomplir des désirs inavoués : « les sorcières sont la projection dans l'espace scénique des images horribles ('horrible

³³⁶ Yan Brailowsky, *Divinations et prophéties dans le théâtre de Shakespeare : herméneutique et poétique*, thèse sous la direction de Ann Lecercle, Paris X Nanterre Université, 2007, p. 218.

³³⁷ *Ibid.*, p. 341.

³³⁸ Voir « Introduction générale », p. 23.

imaginings”, I, 3, 137) engendrées dans l’esprit par le désir »³³⁹. En effet, Léone Teyssandier souligne cette « association paradoxale des notions de responsabilité/culpabilité et de destin »³⁴⁰ que Shakespeare met en scène : si les paroles des Sorcières semblent venir figer le destin de Macbeth dans un premier temps, c’est paradoxalement sa part de libre arbitre que Shakespeare met ensuite en valeur et « son ambition », motivée « par l’effet d’un désir démesuré de puissance »³⁴¹, comme l’explique Gisèle Venet. De plus, le message prophétique est d’autant plus malléable qu’il est abscons, laissant la possibilité aux récepteurs de le tordre comme ils l’entendent. Dans *Jules César*, le Devin et le Poète ne sont pas les seuls vecteurs des avertissements prophétiques. En effet, César demande également à ce qu’on consulte les augures et un Serviteur vient lui annoncer les conclusions des prêtres :

Ils vous engagent à ne pas sortir aujourd’hui.
En arrachant les entrailles d’une victime,
Ils n’ont pu trouver le cœur de la bête.

They would not have you to stir forth today.
Plucking the entrails of an offering forth,
They could not find a heart within the beats.

(II, 2, 38-40)

Contrairement au Devin, le Serviteur ne pose pas de problème d’identification en lui-même, et tous les éléments qui le caractérisent sont liés à son statut de serviteur. Son anonymat est ici celui d’un personnage générique, sans individualité, et le message est donc transmis de la façon la plus neutre possible. De plus, l’avertissement ne pose *a priori* aucun problème d’interprétation, puisque les prêtres se sont déjà prêtés à l’exercice et qu’ils ont rendu leur conclusion. Cependant, les personnages nommés ne peuvent s’empêcher de s’adonner à leur propre interprétation de l’avertissement prophétique, de façon à ce qu’il coïncide avec leur propre désir. César, qui occupe la charge de *Pontifex Maximus*, Grand Pontife, se croit alors peut-être autorisé à contester l’interprétation des augures, sans pourtant disposer de l’objectivité nécessaire (car dans ce cas, les augures le concernent personnellement), et il rend son verdict :

Les dieux veulent par là faire honte à la lâcheté :
César serait vraiment une bête sans cœur
S’il restait aujourd’hui chez lui parce qu’il a peur.

The gods do this in shame of cowardice:
Caesar should be a beast without a heart
If he should stay at home today for fear.

³³⁹ Léone Teyssandier, « La parole tronquée : mise en scène de l’équivoque dans *Macbeth* », in *Théâtre et Destin. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Jean Bessière [dir.], Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997, p. 75.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

³⁴¹ Gisèle Venet, *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 125.

Si le personnage anonyme délivre le message des prêtres en toute objectivité, César se lance dans sa propre interprétation, sans passer par les rituels religieux qui accompagnent la lecture des augures et en altérant leur compréhension par son regard subjectif. Les personnages nommés sont toujours tentés de soumettre les avertissements prophétiques à leurs désirs personnels : Décimus réinterprète le rêve de Calpurnia afin de pouvoir procéder au meurtre de César et Richard interprète la prophétie qui ouvre la pièce *Richard III* de façon à faire emprisonner son frère, Georges Clarence. Les personnages anonymes permettent donc de faire contrepoint dans ce processus de médiation, car ils maintiennent une neutralité nécessaire à la transmission des messages prophétiques, qu'ils aient le statut de prophète ou qu'ils soient des messagers ordinaires (en dehors du cas particulier des Sorcières, qui ne sont pas humaines). Un problème similaire se produit dans *Le Conte d'hiver*, bien que l'oracle intervienne dans cette pièce de façon opposée aux pièces étudiées précédemment. En effet, Léontès fait appel à l'oracle d'Apollon afin de faire la lumière sur l'affaire du supposé adultère entre Hermione et Polixénès, son épouse et son ami. L'oracle intervient alors d'abord pour rétablir une vérité du passé et non pas pour annoncer le futur. Lors du procès, Shakespeare utilise un personnage anonyme pour coordonner l'espace scénique et les tours de parole, l'Officier. Il annonce la comparution de la reine Hermione et demande à ce qu'on fasse silence dans la salle — « C'est le bon plaisir de Son Altesse que la reine / Compareisse en personne, ici devant la cour. Silence ! » (« It is his highness' pleasure that the queen / Appear in person here in court. Silence! », III, 2, 9-10) — puis, il lit « l'acte d'accusation » (« the indictment », 11) sous ordre de Léontès. Après que chaque partie s'est exprimée sur l'accusation, l'Officier demande à Cléoménès et Dion de lui remettre l'oracle et de « jurer sur [l']épée de justice » (« swear upon this sword of justice », 121) qu'ils n'ont pas « bris[é] le sceau sacré » (« break the holy seal », 126). Cette précaution montre que la médiation de la prophétie doit respecter un certain protocole et que les émissaires nommés, chargés d'aller consulter l'oracle, ne peuvent pas faire agir leur propre individualité dans ce processus. C'est alors l'Officier anonyme qui lit l'oracle dans la salle d'audience et le verdict tombe, Hermione est innocente du crime dont on l'accuse :

Hermione est chaste, Polixénès irréprochable, Camillo un loyal sujet, Léontès un tyran jaloux, son innocent bébé fut conçu légitimement, et le roi vivra sans héritier si ce qui a été perdu n'est pas retrouvé.

Hermione is chaste, Polixenes blameless, Camillo a true subject, Leontes a jealous tyrant, his innocent babe truly begotten, and the king shall live without an heir, if that which is lost be not found.

Cependant, malgré le respect du protocole et la lecture de l'oracle par un personnage anonyme, non impliqué dans l'affaire, Léontès ne veut toujours pas croire à l'innocence d'Hermione. Nous avons analysé, à la suite de Lloyd Davis, l'influence qu'exerçait Léontès sur toute forme de médiation, en raison de son rang hiérarchique et de ses traits de caractère individuels (notamment sa jalousie)³⁴². Il rejette ainsi tous les avertissements et les conseils de ses courtisans et impose sa tyrannie. Et, bien qu'il ait lui-même commandé l'oracle, Léontès rejette également la parole d'Apollon, pliant la vérité au gré de ses humeurs personnelles. Ce n'est que par le biais d'un signe divin, la colère d'Apollon, que Léontès admettra enfin son erreur : l'annonce, par un autre personnage anonyme, le Serviteur, de la mort de Mamillius : « Oh ! sire, vous allez me haïr de vous l'apprendre ! / Le prince votre fils [...] s'en est allé » (« O sir, I shall be hated to report it! The prince your son [...] is gone », 138-140). Seule la mort du prince aura réussi à convaincre Léontès, montrant que même un oracle aussi clair dans sa formulation (au présent) que celui du *Conte d'hiver* (en dehors de la dernière phrase qui concerne le futur) n'est pas écouté par le récepteur nommé et individualisé.

Si les personnages nommés sont parfois tentés de réinterpréter les prophéties, d'autres, en revanche, s'autoproclament prophètes, et il faut alors s'interroger sur les types de personnages nommés qui peuvent véritablement prophétiser. Nous pourrions alors constater, d'une part, que si un prophète peut effectivement porter un nom propre, c'est que sa vie est en danger, contrairement au prophète anonyme ; et d'autre part, que la plupart des prophètes nommés disposent de caractéristiques similaires aux prophètes anonymes lorsqu'ils sont en mesure de prophétiser. De très nombreux personnages prétendent prophétiser, notamment dans les pièces historiques de Shakespeare, mais nous n'étudierons que quelques cas à titre comparatif.

D'abord, la plupart des personnages nommés qui prophétisent sont dans un état particulier, qui engendre une séparation entre l'âme et le corps. Ce n'est alors que dans une division de leur identité que les personnages nommés peuvent prophétiser, ce qui rappelle les disjonctions identitaires observées chez les prophètes anonymes. Yan Brailowsky explique, en effet, que les personnages sont plus aptes à recevoir des messages divins dans un état de sommeil ou proche de la mort :

³⁴² Voir « 6.4. De l'émetteur au récepteur : neutralité et fiabilité du médiateur », p. 453.

C'est la part divine de l'âme ou de l'esprit humain qui explique la nature prophétique des expériences oniriques : dans le sommeil, nous sommes libérés de la chair et ainsi plus aptes à laisser l'esprit (souffle) divin en nous s'exprimer par-delà le temps, ou les limitations de la nature. Ceci explique la tradition des mourants-prophètes : parce que les mourants quittent peu à peu leur enveloppe (ou prison) charnelle, ils sont particulièrement aptes à être « inspirés » et à prophétiser³⁴³.

Ainsi, deux catégories de prophètes nommés peuvent être identifiés : ceux qui dorment, comme Calpurnia qui rêve de l'assassinat de César, ou ceux qui sont mourants, comme Jean de Gand dans *Richard II*, deux états qui sont similaires si l'on en croit la définition du sommeil que Shakespeare nous donne dans *Macbeth* : « simulacre de mort » (« death's counterfeit », II, 3, 75). Notons que les deux catégories peuvent se rejoindre également lorsque le personnage endormi rêve de sa propre mort, faisant de lui un personnage mourant, sans qu'il en ait conscience à l'état d'éveil. Clarence dans *Richard III* et Cinna le Poète dans *Jules César* rêvent tous deux de leur mort, sans comprendre précisément le rêve prophétique. En effet, lorsque le personnage est à la fois médiateur et récepteur du message prophétique, il lui est impossible de l'interpréter, alors que Calpurnia, qui rêve de la mort d'un proche, comprend parfaitement son rêve. De même, un Messenger de Stanley vient avertir Hastings d'un rêve prophétique que son maître a fait : « Et puis il assure Votre Seigneurie que cette nuit / Il a rêvé que le sanglier lui arrachait son casque » (« Then certifies your lordship that this night / He dreamt the boar had razed off his helm », III, 2, 10-11). Si Stanley pense peut-être rêver de sa propre mort, il est pris de l'élan d'en avertir Hastings et le spectateur peut déjà reconnaître dans cette décapitation les mots de Richard, prononcés à l'encontre de Hastings dans la scène précédente : « Chop off his head! » (« Lui trancher la tête ! », III, 1, 194). Stanley, le médiateur, prend ce rêve très au sérieux et identifie une mort prochaine, tandis que le récepteur Hastings estime qu'il s'agit de « simulacres d'un sommeil troublé » (« the mock'ry of unquiet slumbers », III, 2, 27). Gary J. Scrimgeour constate d'ailleurs que cet épisode permet à Shakespeare de créer de l'ironie tragique : « by use of a messenger he creates dramatic irony directly [...] Hastings ignores a warning messenger from Stanley »³⁴⁴. Que le prophète soit anonyme ou nommé, la règle reste donc la même : le récepteur rejette systématiquement l'avertissement du médiateur prophétique, puisque le médiateur nommé présente une disjonction identitaire similaire à l'anonyme, lorsqu'il est saisi par un émetteur divin, une disjonction entre l'âme et le corps.

³⁴³ Yan Brailowsky, *Divinations et prophéties dans le théâtre de Shakespeare : herméneutique et poétique*, thèse sous la direction de Ann Lecercle, Paris X Nanterre Université, 2007, p. 30-31.

³⁴⁴ Gary J. Scrimgeour, « The Messenger as a Dramatic Device in Shakespeare », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 19.1, Winter 1968, p. 44.

En ce qui concerne la catégorie des « mourants-prophètes », Jean de Gand est un exemple canonique de personnage inspiré par Dieu, car, comme il l'explique lui-même, « c'est la vérité qu'exhalent ceux qui exhalent leurs mots en souffrant » (« For they breathe truth that breathe their words in pain », II, 1, 8), s'octroyant ainsi la parole d'un *sooth-sayer*, un « diseur de vérité ». Au demeurant, Jean de Gand cumule inspiration poétique et prophétique. D'abord, il prophétise à York l'avenir de Richard II : « Je me sens un prophète nouvellement inspiré, / Et voici ce qu'en expirant je prédis de lui [...] » (« Me thinks I am a prophet new inspir'd / And thus expiring do foretell of him [...] », 31-32). Puis, lorsque le roi arrive à son chevet, il dissout son nom propre dans la poésie, à mesure que son corps s'essouffle :

Gand :	Oh ! que ce nom convient à mon état ! Vieux Gand en effet, vieille peau décharnée par la vieillesse : En moi le chagrin observe un jeûne austère. Et qui peut s'abstenir de manger sans être décharné ? J'ai si longtemps veillé l'Angleterre endormie : Veiller engendre la maigreur, et la maigreur est décharnée comme un gant. Le plaisir dont certains pères se nourrissent, Je veux dire la vue de mes enfants, j'en fais stricte abstinence, Et ce jeûne m'a décharné comme un gant : Décharné pour la tombe, décharné comme une tombe, Dont la matrice creuse ne reçoit que des os.
Le Roi Richard :	Un malade peut-il jouer si joliment sur son nom ?
Gand :	Non, c'est la détresse qui s'amuse à se moquer d'elle-même, Puisque mon nom, tu cherches en moi à le tuer, Je me moque de mon nom, grand roi, pour te flatter.
Gaunt :	Oh, how that name befits my composition! Old Gaunt indeed, and gaunt in being old: Within me grief hath kept a tedious fast. And who abstains from meat that is not gaunt? For sleeping England long time have I watch'd, Watching breeds leanness, leanness is all gaunt. The pleasure that some fathers feed upon, Is my strict fast; I mean, my children's looks; And therein fasting, hast thou made me gaunt: Gaunt am I for the grave, gaunt as a grave, Whose hollow womb inherits nought but bones.
King Richard :	Can sick men play so nicely with their names?
Gaunt :	No, misery makes sport to mock itself, Since thou dost seek to kill my name in me, I mock my name, great king, to flatter thee.

(II, 1, 73-87)

L'identité de Jean de Gand, d'emblée divisée par la maladie qui le ronge, s'anonymise de surcroît dans la mort, car son nom propre devient un adjectif caractérisant son état moribond. Il dispose alors de toutes les caractéristiques du prophète anonyme : disjonction identitaire (séparation de l'âme et du corps), anonymisation, inspiration poétique, et parole inscrite dans

la vérité. Malgré toutes ces qualités, qui l'autorisent à s'autoproclamer prophète, Richard rejette l'avertissement prophétique et ne voit dans ses paroles que de la vaine poésie, de la même façon que Brutus et Cassius face au Poète, dans *Jules César*.

Les personnages exilés peuvent également se sentir investis d'une mission prophétique, l'exil provoquant également une disjonction identitaire. En effet, Mowbray prophétise également la chute du roi Richard II — « Et bien trop tôt, je crains, le roi en pâtira » (« And all too soon, I fear, the king shall rue », I, 3, 205) —, mais il explique d'abord la crise identitaire qu'il est en train de vivre. Il ne pourra plus parler sa langue natale :

Le langage que j'apprends depuis ces quarante ans,
Mon anglais natal, je dois y renoncer,
Et désormais ma langue ne m'est pas plus utile
Qu'une viole ou une harpe sans leurs cordes,
Un instrument subtil enclos dans son étui,
Ou que l'on sort pour le mettre en des mains
Qui n'en connaissent pas le doigté et n'en tirent aucune harmonie.

The language I have learnt these forty years,
My native English, now I must forego,
And now my tongue's use is to me no more
Than an unstrung viol or a harp,
Or like a cunning instrument cas'd up,
Or, being open, put into his hands
That knows no touch to tune the harmony.

(I, 3, 159-165)

Selon ses dires, Thomas Mowbray est condamné à perdre son identité nationale, qui a construit sa personnalité depuis quarante ans. Il utilise alors une métaphore musicale pour décrire la division que l'exil opère au sein de son être, une disharmonie qui rappelle la voix « plus aiguë que toute la musique » du Devin, en désaccord avec son corps d'homme, dans *Jules César*. L'âme de Mowbray, ancrée dans son Angleterre natale, va donc se séparer du corps exilé. De plus, son impossibilité à communiquer dans une autre langue le condamne au silence, qu'il associe à la mort : « Ta sentence, qu'est-elle sinon la mort muette, / Qui dérobe à ma langue jusqu'au souffle natal ? » (« What is my sentence then but speechless death, / Which robs my tongue from breathing native breath? », I, 3, 172-173). En comparant l'exil à une mort muette, Mowbray semble alors vouloir s'inscrire dans « la tradition des mourants-prophètes », pour reprendre les termes de Yan Brailowsky. Toutefois, Mowbray ne s'autoproclame pas prophète de façon affirmée, à l'inverse de Margaret dans *Richard III*. Elle est non seulement exilée, mais elle représente, si l'on en croit les propos d'Arthur Rossiter, le fantôme de la famille des Lancastre :

[...] and the ghost, as I call her – for what else is Margaret, Reigner’s daughter picked up on a battlefield by Suffolk and married to that most etiolated of Shakespeare’s husbands, Henry VI, but the living ghost of Lancaster, the walking dead, memorializing the long, cruel, treacherous, bloody conflict of the years of civil strife and pitiless butchery?³⁴⁵

Tel un fantôme, Margaret maudit les York et tous ceux qui sont à leur service, et se trouve proche, dans sa construction identitaire, des Apparitions de *Macbeth*, de l’Esprit Asmath dans *2 Henry VI*, du fantôme de Jules César qui hante Brutus sur le champ de bataille, ou encore des fantômes des victimes de Richard III. En effet, qu’ils soient nommés ou anonymes, les fantômes — des personnes mortes qui reviennent momentanément prendre forme humaine pour maudire les vivants — sont dans un état de non-être qui est particulièrement adapté pour la réception de messages prophétiques. Or, Gisèle Venet explique que Margaret, « personnage, devenu fictif »³⁴⁶, n’a plus non plus de raison d’être dans *Richard III* :

Cette puissante action des mots par les mots – qui entraîne mort pour mort dans la pièce – s’incarne dans un personnage, la reine Marguerite, qui a perdu la fonction politique qu’elle avait dans les *Henry VI* pour n’être plus qu’une fiction poétique dans *Richard III*, pur langage mis en scène qui n’a pas « lieu d’être », ou plutôt n’a d’autre « raison d’être » dans la pièce que de structurer en destin par ses « oracles » les accidents et les aléas d’histoires singulières chaotiques³⁴⁷.

Yan Brailowsky qualifie alors Margaret de « prophète autoproclamée »³⁴⁸, et c’est en effet ce qu’elle déclare après avoir exhalé sa malédiction : « Alors tu diras que la pauvre Marguerite était une prophétesse » (« And say poor Margaret was a prophetess », I, 3, 301). Il relève d’ailleurs que dans *Richard III* « l’on ne cesse de rappeler les prophéties de Margaret »³⁴⁹, contrairement à celles de Jean de Gand, sur lesquelles on insiste peu. Margaret, reine déchue, exilée, dont l’identité a été anéantie après la chute des Lancastre, n’existe qu’à travers sa parole prophétique, qui structure l’action dramatique.

Enfin, il existe une dernière catégorie de prophètes nommés, qui sont désignés objectivement comme étant des personnages doués du don de prophétie. Ils ne présentent alors pas nécessairement de disjonction identitaire, mais ils partagent le plus souvent le destin funeste des « mourants-prophètes ». D’abord, les Sorcières qui sont nommées, dans la première

³⁴⁵ Arthur Percival Rossiter, *Angel with horns, fifteen lectures on Shakespeare*, New York, Longman, 1961, p. 13-14.

³⁴⁶ Gisèle Venet, « *Richard III*, Notice », in William Shakespeare, *Histoires I, Œuvres Complètes III*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, p. 1541.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 1560.

³⁴⁸ Yan Brailowsky, *Divinations et prophéties dans le théâtre de Shakespeare : herméneutique et poétique*, thèse sous la direction de Ann Lecercle, Paris X Nanterre Université, 2007, p. 352.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 358.

tétralogie historique de Shakespeare, sont toutes condamnées à mort et brûlées. Ainsi, Jeanne d'Arc dans *1 Henry VI*, que le Bâtard qualifie de prophétesse — « Elle possède l'esprit de prophétie » (« The spirit of deep prophecy she hath », I, 2, 55) —, est exécutée à la fin de la pièce par les Anglais : « que le feu te réduise en cendres » (« consume to ashes », V, 5, 92), s'exclame York. De même, dans *2 Henry VI*, la mère Jourdain et ses acolytes, qui convoquent des esprits, telles les Sorcières dans *Macbeth*, sont également condamnés pour avoir prophétisé contre le roi. Line Cottagnies explique en effet qu'un tel acte était considéré comme de la haute trahison : « For political prophesying concerning the person of the king was a very serious political offense punished by death. Here the culprits are duly condemned to death, and the Duchess to exile »³⁵⁰. L'anonymat n'est donc pas seulement un facteur favorisant la réception de la parole prophétique, mais agit également comme une protection, qui permet aux prophètes de survivre à leurs prédictions. Le prophète Pierre de Pomfret, dans *Le Roi Jean*, est également puni pour sa prédiction au sujet de la chute du roi. Le Bâtard explique d'abord au roi qu'il l'a trouvé sur son chemin et qu'il le lui a amené en personne :

Et voici un prophète que j'ai ramené avec moi
 Des rues de Pomfret, où je l'ai trouvé
 Traînant sur ses talons des centaines de gens,
 À qui il chantait en vers rugueux
 Qu'avant midi, le jour de l'Ascension prochaine,
 Votre Altesse aurait déposé sa couronne.

And here a prophet, that I brought with me
 From forth the streets of Pomfret, whom I found
 With many hundreds treading on his heels,
 To whom he sung, in rude harsh-sounding rhymes,
 That, ere the next Ascension-day at noon,
 Your highness should deliver up your crown.

(IV, 2, 147-152)

L'apparition de Pierre de Pomfret sur scène est alors très brève et il n'a le temps de prononcer qu'un seul vers — « J'ai la prescience que cette vérité s'accomplira ainsi » (« Foreknowing that the truth will fall out so », IV, 2, 154) —, avant d'être condamné à mort par le roi Jean : « qu'on le pend » (« let him be hang'd », 157). L'anonymat apparaît alors comme le seul rempart pour se protéger de la réaction des récepteurs face au message prophétique. Le danger d'être nommé n'apparaît toutefois jamais aussi clairement que dans *Jules César*, où deux poètes prophétisent. Nous avons en effet déjà évoqué le Poète anonyme, qui avertit Brutus et Cassius du danger de

³⁵⁰ Line Cottagnies, « Lies Like Truth: Oracles and the Question of Interpretation in Shakespeare's *Henry VI, Part 2* », in *Les Voix de Dieu : littérature et prophétie en Angleterre et en France à l'âge baroque*, Line Cottagnies, Claire Gheeraert-Graffeuille, Tony Gheeraert, Anne-Marie Miller-Blaise, Gisèle Venet [dir.], Paris, Presse Sorbonne-Nouvelle, 2008, p. 26.

leur dispute. S'il est prêt à risquer sa vie pour proférer son message, il n'est finalement qu'exilé de la tente des généraux. Cinna le Poète, en revanche, qui fait un rêve prophétique dans lequel il se voit partager le festin (c'est-à-dire le destin) de Jules César, ne survit pas à l'assaut des Plébéiens en colère. Il est d'ailleurs tué précisément à cause de son nom propre, Cinna, identique à celui d'un conspirateur — ce qui rappelle Clarence qui est tué « Parce que [s]on nom est Georges » (« Because my name is George », I, 1, 46), dans *Richard III* :

Cinna : Je ne suis pas Cinna le conspirateur.
Quatrième Plébéien : Peu importe, son nom est Cinna. Arrachez seulement son nom de son cœur, et envoyez-le paître.

Cinna : I am not Cinna the conspirator.
Fourth Plebeian : It is no matter, his name's Cinna. Pluck but his name out of his heart, and turn him going.

(III, 3, 28-30)

Cinna le Poète est démembré par la foule, dans une violence démesurée, tandis que le Poète anonyme survit à sa prédiction. L'anonymat n'est alors peut-être pas toujours requis pour prophétiser, mais il peut aider aussi bien le message que le messenger, c'est-à-dire protéger le message prophétique des interprétations intéressées des personnages nommés, ou protéger la vie du prophète.

Le seul prophète nommé qui ne subit pas de sort tragique est le Devin Philarmonus, dans *Cymbeline*. Le fait que cette pièce s'inscrive dans les *Romances*, ou tragicomédies, entraîne un traitement différent de la figure du prophète. Toutefois, il se trompe lorsqu'il interprète les signes du destin et s'y reprend donc à deux fois pour décrypter les avertissements prophétiques, comme l'explique Margaret Jones-Davies :

Puisque *Cymbeline* n'est donc ni une histoire ni une tragédie, la prédiction sur l'issue de la guerre qui s'y joue peut elle aussi être sujette à erreur et corrigée. Le Devin lui-même se trompe et doit s'y reprendre à deux fois dans son interprétation des signes : la vision de l'aigle s'envolant du sud vers l'ouest et disparaissant dans les rayons du soleil est d'abord comprise comme la conquête des Romains sur les Bretons ; puis, dans les derniers vers de la pièce, cette même vision, décrite dans les mêmes termes, signe l'union entre les deux ennemis après la victoire de Cymbeline³⁵¹.

Sans aller jusqu'à accuser Philarmonus d'être un faux prophète, il faut tout de même souligner que la représentation du Devin dans cette pièce est très différente de celle des Devins de *Jules César* et d'*Antoine et Cléopâtre*. Philarmonus montre sa capacité à analyser les signes oraculaires à l'acte V, scène 5, mais son erreur précédente le situe du côté de l'humanité, comme

³⁵¹ Margaret Jones-Davies, « *Cymbeline*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1607.

simple interprète, tel un prêtre d'Apollon, là où les Devins des tragédies semblaient véritablement traversés par le souffle divin, telle une Pythie.

CHAPITRE 7. L'IDENTITÉ COLLECTIVE

7.1. Les agents du pouvoir : obéissance et rébellion

L'étude des personnages anonymes nous montre constamment la façon dont Shakespeare conçoit la question de l'identité dans ses pièces de théâtre : les personnages se définissent dans leurs rapports interpersonnels et leurs rôles évoluent en fonction des relations qu'ils entretiennent avec autrui. C'est d'ailleurs ce que souligne Robert Weimann, dans son article « Society and the Individual in Shakespeare's Conception of Character » : « the identity of a person and the relationships of that person are interconnected and [...] it is out of their interconnection that each must help to constitute and define the other »³⁵². L'identité du personnage anonyme, qui se définit à travers le groupe qu'il représente, est alors d'autant plus dépendante du réseau interpersonnelles. Sa désignation générique met en valeur le système dans lequel il s'inscrit et sa qualité d'individu ne s'exprime que dans son rapport à la collectivité. À la suite de Molly Mahood, nous avons observé la façon dont Shakespeare construisait son réseau interpersonnelles, cherchant à tendre un miroir à la société hiérarchique de l'Angleterre élisabéthaine. Les personnages mineurs y représentent les « forces exécutives » (« executive forces », tels que Mahood les désigne), c'est-à-dire les forces agissantes au sein de la structure dramatique³⁵³. Shakespeare utilise alors plus spécifiquement les personnages anonymes pour structurer l'action, car leur identité se définit précisément à travers ce qu'ils font : leur métier et leur rôle dramatique. Si nous avons étudié jusqu'à présent leur capacité à faire rayonner une identité en particulier ou à relier deux personnages entre eux, il faut également considérer leur rôle comme faisant partie d'un système aux multiples connexions, en élargissant notre point de vue à l'ensemble du réseau interpersonnelles.

D'après Linda Anderson, le système hiérarchique était établi de telle façon que les forces exécutives ne devaient, en principe, jamais se trouver dans une situation conflictuelle : « Theoretically, since God has established the hierarchies of earthly life and determined who would command and who obey, there should be no conflicts among services »³⁵⁴. Toutefois, elle observe, au contraire, que les conflits sont fréquents, notamment dans les pièces de

³⁵² Robert Weimann, « Society and the Individual in Shakespeare's Conception of Character », in *Shakespeare Survey*, Stanley Wells [dir.], Cambridge University Press, n°34, 1982, p. 23.

³⁵³ Voir « 5.3. La fabrique des personnages nommés : refléter l'identité d'autrui », p. 311.

³⁵⁴ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 177.

Shakespeare : « Nevertheless, there were conflicts of various kinds [...] The ideal of unified service was presented in conduct literature, but popular literature, including Shakespeare's plays, often depicted a less theoretically correct but more complex—and more dramatic—world »³⁵⁵. Nous pourrions alors constater que deux types de personnages anonymes existent au sein des œuvres de Shakespeare : ceux qui obéissent parfaitement au système, ne s'écartant jamais de leur cadre social, et ceux qui s'en affranchissent, non pas pour leur intérêt personnel, mais pour dévoiler les failles du système dans lequel ils évoluent. Le personnage anonyme — qui par son faible degré d'individualisation peut véritablement se consacrer à l'intérêt collectif — fait ressortir la façon dont la société fictionnelle s'organise et en montre les dysfonctionnements, par son obéissance ou sa rébellion à l'égard du système. Toutefois, les personnages se situent souvent dans un entre-deux, entre l'autorité officielle et leurs désirs personnels, comme le constate Linda Anderson :

One of the most common conflicts of service is that between service to an employer and one's own desires and welfare. Here again, of course, the theory of service would suggest that there should be no conflict, if only because servants are expected to want only what's best for their employers. Shakespeare, however, was not writing theory, and his characters, even when they are servants or serving, often represent or comment upon the difference between what their duty requires them to do and what they as human beings desire³⁵⁶.

Les personnages anonymes — qui se définissent à travers cette notion de service envers ceux qui détiennent le pouvoir — peuvent difficilement se révolter, mais ils obéissent parfois à contrecœur et soulignent souvent, par des commentaires personnels, leur désaccord ou du moins leur désarroi face aux tâches qu'ils sont sommés d'exécuter.

Identité sociale et obéissance

La plupart des personnages anonymes, qui ont pour fonction sociale de faire appliquer les lois et de faire régner l'ordre, obéissent généralement aux règles du système, notamment dans les pièces historiques. En effet, les Maires, les Shérifs et les Gouverneurs expriment à l'oral les règles qui s'appliquent à tous et procèdent à des arrestations ou autres punitions lorsque cela est nécessaire. Leur parole est empreinte d'un vocabulaire policier et légaliste. Par exemple, dans *1 Henry VI*, nous avons étudié le cas de l'Officier, un porte-voix qui était en charge de faire une proclamation publique sous ordre du Maire³⁵⁷. Cette proclamation est destinée à ramener l'ordre dans l'espace public, troublé par le conflit entre Gloucester et

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 183.

³⁵⁷ Voir « 6.3. Le corps anonyme comme porte-parole : désindividualisation et incarnation », p. 414.

Winchester, et le Maire instaure par ce biais une nouvelle règle : « ne plus porter, manier ou employer désormais aucune arme, épée ou poignard sous peine de mort » (« not to wear, handle, or use any sword, weapon, or dagger henceforward, upon pain of death », I, 3, 76-78). L'expression « paix publique » (« the peace », 58), employée par le Maire, puis répétée sous une autre forme par l'Officier dans sa proclamation, « la paix de Dieu et du roi » (« God's peace and the king's », 74), est caractéristique du rôle de Maire, qui est en charge de gérer les troubles de l'ordre public. Ainsi, « la paix de Dieu et du roi » prévaut sur les individualités des personnages nommés et cette règle doit être respectée par toute la société. Le rôle du Maire n'est pas pour autant totalement désindividualisé, comme c'est le cas pour l'Officier. Il utilise la *sui*-référence pour s'exprimer, se livre à des commentaires personnels en aparté — « Ce cardinal est plus orgueilleux que le démon » (« This cardinal's more haughty than the devil », 84) —, et révèle l'un de ses traits de caractère : « Moi, je me bats à peine une fois tous les quarante ans » (« I myself fight not once in forty year », 90). Cette information nous donne une indication sur sa personnalité, mais il s'agit d'une caractéristique qui s'inscrit dans son identité sociale, qui a justement pour fonction d'apaiser les tensions dans l'espace public. Le Maire s'impose ainsi en tant que contrepointh éthique par rapport aux personnages nobles et œuvre en agent de l'intérêt général en débarrassant l'espace des conflits, sans prendre parti, malgré son commentaire dépréciatif à l'égard de Winchester en aparté. Il obéit donc avant tout aux règles que lui impose sa fonction, même s'il a une opinion personnelle par rapport au conflit. De même, dans *2 Henry VI*, Gloucester s'adresse au Maire pour rétablir l'ordre public, lorsqu'un homme vient le perturber par de fausses allégations : « n'avez-vous pas des sergents dans votre ville et ces choses qu'on appelle des fouets ? » (« have you not beadles in your town, and things call'd whips? », 135-136). Le Maire fait alors appeler le Sergent pour punir l'affabulateur et montre ainsi son obéissance envers les règles édictées par l'autorité.

Les Shérifs sont également en charge de faire respecter l'ordre public, notamment en procédant à des arrestations. Toutefois, dans *1 Henry IV*, la tâche se complique pour le Shérif lorsqu'en entrant dans la taverne, il tombe sur le Prince. Il est alors limité dans son autorité du fait de sa présence, car le Prince est hiérarchiquement au-dessus de lui et représente la future autorité royale. Le Shérif est obligé de prendre des précautions oratoires et commence donc par s'excuser : « Pardonnez-moi tout d'abord, mon seigneur. La clameur publique / A suivi certaines personnes jusque dans cette maison. » (« First, pardon me, my lord. A hue and cry / Hath follow'd certain men unto this house. », II, 4, 483-484). Le Shérif, accompagné d'un témoin oculaire, le Voiturier, donne une description de l'un des hommes recherchés : « un

homme gros et gras » (« A gross fat man », 487), et même « Gras comme du beurre » (« As fat as butter », 487) précise le Voiturier. Mais le Prince a demandé aux voleurs de se cacher et empêche le Shérif de procéder à une inspection des lieux : « Cet homme-là n'est pas ici, je vous l'assure, / Car je l'ai moi-même chargé d'une mission » (« The man I do assure you is not here, / For I myself at this time have employ'd him », 488-489), affirme le Prince, avant de promettre au Shérif qu'il l'enverra répondre de ses actes. Le Prince écoute ensuite leur entretien et lui demande de quitter les lieux. Le Shérif n'a donc d'autre choix que de partir, en rappelant toutefois le délit qui a été commis par ces hommes : « Je pars, mon seigneur : il y a deux gentilshommes / Qui dans ce vol ont perdu trois cents marcs » (« I will, my lord: there are two gentlemen / Have in this robbery lost three hundred marks », 495-496). La parole du Shérif se trouve alors en tension entre deux responsabilités conflictuelles, qui devraient pourtant être en accord : son devoir d'arrêter les criminels et son devoir envers le Prince. Depuis le début de cette scène, le Prince fait la loi dans la taverne : il s'amuse aux dépens de Francis, le serveur, ordonne au Cabaretier de faire attendre la bande de voleurs à la porte, et décide de manière générale de qui doit entrer et qui doit sortir. Ainsi, lorsque le Shérif entre en scène, il vient rappeler les véritables lois qui sont en vigueur dans le royaume, tel un contrepointh éthique, en opposition à l'autorité d'un individu qui, comme il l'a annoncé dès le départ, ne répond qu'à la loi de la farce : « Je suis maintenant d'humeur à rire de toutes les farces qui ont fait figure de farces depuis le bon vieux temps du père Adam jusqu'au jeune âge de ces douze coups de minuit. » (« I am now of all humours that have showed themselves humours since the old days of goodman Adam to the pupil age of this present twelve o'clock at midnight. », 88-90). Alors que le Prince obéit à une loi dramatique, prônant son propre divertissement, et que les voleurs suivent des principes criminels, le Shérif crée une rupture en rappelant la norme sociale et les lois officielles qui garantissent l'ordre public. Les personnages anonymes sont toutefois soumis à la loi du plus fort et limités dans leurs agissements.

Les Shérifs anonymes représentent alors souvent les dysfonctionnements du pouvoir, leur obéissance étant marquée par des signes de regret et de doute, bien qu'ils ne les expriment pas toujours de façon explicite. Ainsi, le Shérif dans *Richard III*, s'il semble exécuter les ordres du tyran froidement, s'adresse tout de même à l'homme qu'il conduit au billot, Buckingham, en utilisant des termes mélioratifs : « Le roi Richard ne me laissera-t-il pas lui parler ? » (« Will not King Richard let me speak with him? », V, 1, 1) demande le duc ; « Non, mon bon seigneur, aussi résignez-vous. » (« No, my good lord, therefore be patient. », 2), répond le Shérif. Cette réplique du Shérif montre toute la tension qui découle de sa fonction d'agent du pouvoir et

Linda Anderson perçoit que lorsque le pouvoir est tyrannique, le conflit d'intérêt ne peut être évité : « when the king is evil or commands subjects to do evil deeds, the conflict is evident »³⁵⁸. Obligé d'obéir aux ordres du roi, le Shérif répond à Buckingham par une injonction, « résignez-vous », mais l'accompagne de termes amicaux, montrant son respect envers la personne du duc, « mon bon seigneur ». Certains personnages anonymes vont même s'excuser auprès des personnages qu'ils sont obligés d'arrêter et de punir, tel que le Shérif dans *2 Henry VI*, qui impose à Éléonore une humiliation publique :

Éléonore : Shérif, adieu, et sois plus heureux que moi,
 Bien que tu aies été l'artisan de ma honte.
 Le Shérif : Je n'ai fait que mon office, madame, et je vous en demande pardon.
 Eleanor : Sheriff, farewell, and better than I, fare,
 Although thou hast been conduct of my shame.
 Sheriff : It is my office, and, madam, pardon me.

(II, 4, 100-102)

Le Shérif se justifie en affirmant son obligation d'exécuter son office. Ce type de personnages, étant exclusivement désignés par leur métier et vêtus d'un uniforme ostentatoire permettant à tous de reconnaître leur fonction, ne peuvent s'affranchir des actions qui déterminent leur identité. Toutefois, Shakespeare leur donne souvent une parole, qui n'est pas véritablement personnelle, mais qui montre leur humanité. En effet, si les forces exécutives peuvent être fortement désindividualisées, elles ne sont pas nécessairement déshumanisées. Au contraire, Shakespeare ajoute au *pathos* de cette scène — qui voit la duchesse réduite à néant, humiliée puis exilée — par le biais du regard de ce personnage anonyme, à la fois acteur et spectateur du destin tragique d'Éléonore. De même, le Gouverneur de la Tour de Londres, dans *3 Henry VI*, s'excuse auprès du roi Henry, après avoir été obligé de le maintenir dans sa prison :

Le Roi Henry : Monsieur le gouverneur, à présent que Dieu et mes amis
 Ont renversé Édouard du trône royal
 Et transformé ma captivité en liberté,
 Mes craintes en espérance, mes chagrins en joie,
 Combien te devons-nous à l'heure de notre élargissement ?
 Le Gouverneur : Les sujets n'ont rien à exiger de leurs souverains,
 Mais, si une humble prière peut être exaucée,
 Alors j'implore le pardon de Votre Majesté.
 Le Roi Henry : Et pourquoi donc, gouverneur ? Pour m'avoir bien traité ?
 Non, sois sûr que je saurai récompenser ta sollicitude
 Car elle a fait de mon emprisonnement un plaisir.
 King Henry : Master lieutenant, now that God and friends
 Have shaken Edward from the regal seat
 And turn'd my captive state to liberty,

³⁵⁸ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 178.

My fear to hope, my sorrows unto joys,
 At our enlargement what are thy due fees?
 Lieutenant : Subjects may challenge nothing of their sov'reigns,
 But, if an humble prayer may prevail,
 I then crave pardon of your majesty.
 King Henry : For what, Lieutenant? For well using me?
 Nay, be thou sure, I'll well requite thy kindness,
 For that it made my imprisonment a pleasure.

(IV, 6, 1-11)

Il faut préciser que, dans cette pièce plus encore que dans les autres *Histories*, les renversements de pouvoir sont incessants et que les forces exécutives doivent faire serment d'allégeance à un nouveau roi à de nombreuses reprises, provoquant une confusion générale³⁵⁹. Le Gouverneur avait été sommé d'enfermer Henry lorsqu'Édouard IV avait pris le pouvoir, mais la situation s'étant à nouveau inversée, le Gouverneur doit à présent libérer le roi Henry VI. Ainsi, tous les personnages anonymes qui sont des agents du pouvoir dans cette pièce se retrouvent pris dans des situations conflictuelles. Dans la scène suivante, le Maire d'York est ainsi confronté à l'autorité d'Édouard, déchu du trône royal, mais revendiquant toujours son duché d'York :

Le Maire : Mes seigneurs, nous avons été avertis de votre venue,
 Et nous avons fermé les portes pour notre propre sûreté,
 Car maintenant nous devons allégeance à Henry.
 Le Roi Édouard : Mais, monsieur le maire, si Henry est votre roi,
 Édouard est, à tout le moins, duc d'York.
 Le Maire : Il est vrai, mon bon seigneur, je vous connais pour tel.
 Le Roi Édouard : Eh bien, je ne réclame que mon duché,
 Et je me contenterai tout à fait de cela.

 Mayor : My lords, we were forewarned of your coming,
 And shut the gates for safety of ourselves,
 For now we owe allegiance unto Henry.
 King Edward : But, Master Mayor, if Henry be your king,
 Yet Edward, at the least, is Duke of York.
 Mayor : True, my good lord, I know you for no less.
 King Edward : Why, and I challenge nothing but my dukedom,
 As being well content with that alone.

³⁵⁹ Les changements de pouvoir sont tellement incessants que le Soldat qui doit proclamer roi Édouard IV à l'acte IV, scène 7, pourrait être utilisé pour souligner une lassitude. En effet, son texte officiel est abrégé par un « *etc.* » (71-72) et Line Cottagnies explique : « Il faut sans doute considérer que ce début de proclamation devait être complété *ad libitum* par les comédiens (comme semble le suggérer le « *etc.* »). Il se pourrait aussi, si l'on choisit d'offrir une version plus comique de la scène, que l'impétueux Montgomery interrompe la proclamation avant son terme (peut-être, pourrait-on suggérer, parce que le soldat s'acquitte mal de sa tâche, par exemple parce qu'il a quelques difficultés à lire à haute voix ?) ». (Line Cottagnies, « *La Troisième Partie d'Henry VI*, Notes », in William Shakespeare, *Histoires I, Œuvres Complètes III*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, Acte IV, note n°25, p. 1529-1530). Nous pourrions alors également suggérer que si le Soldat s'acquitte mal de sa tâche, c'est en raison d'une certaine lassitude de cette Guerre des Deux-Roses. Dans une mise en scène de *Troïlus et Cressida*, Jean-Yves Ruf utilise un personnage anonyme muet, le trompette pour signifier la lassitude de la guerre, l'acteur arrivant sur scène avec une démarche nonchalante, peu empressé de faire sonner sa trompette. Le Soldat de *3 Henry VI* pourrait adopter une attitude similaire. (*Troïlus et Cressida*, texte de William Shakespeare, André Markowicz [trad.], mise en scène de Jean-Yves Ruf, Paris, La Comédie Française, 17 février 2013).

Les désordres, au plus haut niveau du pouvoir politique, engendrent ici une transgression des règles de la part du Maire, sans qu'il en ait pleinement conscience. En effet, en ouvrant les portes à Édouard, il est à la fois obéissant et désobéissant, et Hastings relève la façon dont il se désengage de toute responsabilité : « Le bon vieillard voudrait bien que tout aille pour le mieux, / Pourvu qu'il n'ait à répondre de rien. » (« The good old man would fain that all were well, / So 'twere not long of him », 31-32). Les règles n'étant plus dictées de façon claire, au milieu de cette confusion, le Maire obéit finalement à la loi du dernier arrivé, si l'on peut dire, où les absents ont toujours torts. Le changement de *sui-référentialité* — d'un « nous » collectif au « je » individuel — indique le changement de paradigme qui s'opère dans la parole du Maire : de l'énonciation d'une parole officielle, provenant du roi Henry VI lui-même (« nous devons allégeance à Henry »), il est ensuite contraint par Édouard à répondre en faisant appel à sa connaissance personnelle (« je vous connais »). Le Chasseur se retrouve également dans une situation similaire lorsque Richard et Hastings viennent aider Édouard à s'échapper, alors qu'il était en charge de le maintenir prisonnier. Ne pouvant empêcher l'évasion, Édouard lui demande : « Chasseur, qu'en dis-tu ? Veux-tu partir avec nous ? » (« Huntsman, what sayst thou? Wilt thou go along? », IV, 5, 25). Le Chasseur répond alors : « Mieux vaut cela que de rester pour être pendu. » (« Better do so than tarry and be hang'd. »). Molly Mahood observe la façon dont ce type de personnages, qui sont des rôles extrêmement minimes³⁶⁰, gagnent de la consistance à travers ces situations conflictuelles : « The line, half his entire part, suffices to bring him to life as the ordinary man caught up in great events, and in so doing it heightens the dramatic force of those events »³⁶¹. Les incessants changements de pouvoir empêchent les personnages anonymes d'exécuter leurs tâches correctement, et ils sont conduits à faire passer leur intérêt personnel avant les ordres. En effet, le pouvoir étant instable, seule leur survie compte à présent, mais cette forme d'individualisation éclaire davantage les problèmes de la société qu'elle ne met en valeur leur identité personnelle. Les personnages anonymes se voient d'ailleurs souvent contraints de changer de camp en fonction de la loi du plus fort, non seulement dans le contexte de la Guerre des Deux-Roses, mais également en raison des conflits entre l'Angleterre et la France. Ainsi, le Gouverneur d'Harfleur, dans *Henry V*, doit remettre sa ville entre les mains de l'ennemi anglais. L'armée française n'étant pas présente pour le soutenir, il ne cherche même pas à résister : « Nous livrons notre ville et nos vies à ta douce

³⁶⁰ Le Chasseur ne prononce que 18 mots, répartis sur deux répliques, ce qui correspond à 0,08% de la parole sur l'ensemble de la pièce.

³⁶¹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 219.

miséricorde » (« We yield our town and lives to thy soft mercy », III, 4, 48), dit-il au roi Henry V. Notons que le Gouverneur se définit à travers la ville qu'il représente et qu'il utilise exclusivement le pronom pluriel « nous » pour s'exprimer. Il n'a certes pas les moyens de se défendre face aux Anglais, mais il continue d'agir au nom de l'intérêt général en se rendant et en implorant la miséricorde du roi.

C'est cependant dans *Richard III* que la manipulation des agents du pouvoir est la plus ostensible, le héros éponyme relatant toutes ses manigances auprès des spectateurs. Richard organise notamment une série de mises en scène afin de gagner la confiance du Maire de Londres. D'abord, Richard et Buckingham lui font croire que Hastings était un traître et qu'il méritait son exécution (III, 5). Puis, ils veulent le convaincre qu'Édouard était un roi illégitime et que, par conséquent, ses enfants le sont aussi (III, 7). Si Richard manipule le Maire de Londres, c'est en raison de son statut de représentant des Citoyens de la ville, qu'il faut convaincre pour asseoir sa légitimité et prendre le pouvoir. Comme dans *3 Henry VI*, le Maire de *Richard III* est censé obéir aux ordres du roi au pouvoir, mais la mort d'Édouard IV et la jeunesse d'Édouard V permettent à Richard de s'imposer auprès du Maire jusqu'à gagner son approbation. Ralph Berry explique alors que Richard esquisse dans cette scène son projet de réforme du royaume et fait appel à la morale populaire pour capter l'attention des Citoyens :

Act 3, scene 7, is recognizably the Draft Richard Convention, founded on the proposition that Richard speaks the language and thinks the thoughts of the people. He will initiate a reformist regime, dedicated to restoring standards of civic morality that have so sadly lapsed during the reign of Edward the Lustful³⁶².

C'est alors la capacité de Richard à exploiter le fonctionnement du système hiérarchique qui fait son succès. En effet, Ralph Berry remarque que son discours cherche à s'inscrire dans cette couche de la société pour gagner en popularité :

Richard is a citizen, one of us. He doesn't believe it, we don't believe it, but that is the subliminal appeal on which the Convention is founded. And it works. The citizens do not exactly endorse Richard, but they allow Buckingham to stage matters without uproar. If you take the citizen-crowd of Act 3, scene 7 as the stage analogue to the theater audience, they assent—grudgingly, no doubt—to the view of Richard that he himself promotes³⁶³.

Dans cette stratégie, le Maire représente le vecteur à travers lequel Richard opère, étant donné qu'il possède un statut de médiateur entre la noblesse et les Citoyens. Richard ne laisse pas le Maire exprimer le moindre doute quand on lui raconte les prétendues traîtrises de Hastings. La

³⁶² Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 10.

³⁶³ *Ibid.*

simple forme interrogative — « Il aurait fait cela ? » (« Had he done so? », III, 5, 40) — est matée par Richard : « Quoi ? Vous croyez que nous sommes des Turcs, ou des Infidèles ? » (« What? Think you we are Turks, or infidels? », 41). Le Maire n’exprimera alors plus jamais de doutes dans son discours : « Grand bien vous en advienne ! Il a mérité sa mort » (« Now fair befall you, he deserv’d his death », 47). Ainsi, dans la scène 7 de l’acte III, le Maire soutient Buckingham dans son rôle d’avocat auprès des Citoyens. C’est lui qui désigne Richard lorsqu’il entre en scène, « Voyez sa Grâce là-haut, entre deux clercs ! » (« See where his grace stands, ’tween two clergymen », III, 7, 94), soulignant ainsi le dispositif théâtral que Richard a mis en place afin de faire croire qu’il est pieux. Puis, il ponctue les paroles de Buckingham par ses supplications : « Faites-le, mon bon seigneur, vos citoyens vous en supplient » (« Do, good my lord, your citizens entreat you », 200). Alors que les Citoyens ne semblent jamais pleinement convaincus, bien qu’ils ne se révoltent pas non plus, le Maire parle en leur nom et supplie à leur place. De plus, Ralph Berry explique la façon dont Richard exploite les tensions sociales que suscitent les nobles parvenus, en rappelant que la famille de la reine Élisabeth, les Woodville, a bénéficié d’une élévation de son statut social, suite à son mariage avec le roi :

The charge is that “the Queen’s kindred are made gentlefolks” (1.1.95). [...] Thus the Woodvilles focus whatever class resentment is in the audience: they are jumped-up gentry, a category that by definition no one (noble, popular, established gentry, bourgeois) cares for. So Richard succeeds in rallying the audience behind him³⁶⁴.

Richard joue sur des conflits de classes pour convaincre les Citoyens, qui finissent par se surimposer au conflit d’allégeance et de loyauté envers le roi. Le mépris commun à tous envers les parvenus prend le pas sur l’obéissance envers la royauté. Linda Anderson constate d’ailleurs que ces deux types de conflits (conflit de classe sociale et conflit de service) sont souvent reliés chez Shakespeare :

Because service is often the means by which classes come into contact with one another, conflicting services can lead to conflicts between classes. Class conflict in Shakespeare often results when characters, particularly lower-class characters, confront the question of the multiple services they owe and choose to serve a person or an idea that differs from the one to which class conventions dictate they owe service³⁶⁵.

Dans ce cas précis, Richard conduit le Maire et les Citoyens à accepter de lui prêter serment d’allégeance, à la place du fils d’Édouard IV, sur la base d’une tension entre classes sociales. Richard met alors en scène, à l’aide de Buckingham, une révolte factice des Citoyens contre le pouvoir en place, qui n’est pas de leur initiative. Cette stratégie qui se fonde sur le système

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

³⁶⁵ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare’s Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 184.

social — qu'elle ait véritablement convaincue ou non — suffit à faire de Richard le nouveau roi d'Angleterre. Paradoxalement, le Maire et les Citoyens se montrent finalement très obéissants dans cette scène, n'osant pas se révolter contre Richard, alors qu'ils désobéissent au pouvoir légitime, c'est-à-dire au descendant du roi Édouard IV.

Désobéir au nom de l'intérêt général

Les personnages sont donc plus particulièrement amenés à devoir choisir entre obéissance et rébellion quand le système hiérarchique présente des dysfonctionnements. Nous avons déjà constaté que, dans *Le Conte d'hiver*, les membres de la cour et les serviteurs devaient choisir entre obéir à Léontès ou croire en l'innocence d'Hermione. La majorité d'entre eux se trouve très embarrassée par la situation, mais Linda Anderson souligne l'unicité de Paulina dans son opposition frontale à Léontès :

In the *Winter's Tale*, members of the court must decide whether to obey Leontes or support Hermione; although several members of the court declare their belief in Hermione's innocence, only Paulina ultimately risks the king's wrath by defying him and remaining in Sicilia³⁶⁶.

Cette désobéissance semble marquée du sceau de l'individualisation : seul un personnage nommé et fortement individualisé, telle Paulina, trouve le courage d'affronter le roi au nom de la justice. Elle est, de plus, d'un statut social plus élevé que les personnages anonymes qui se retrouvent dans une situation de conflit d'intérêt, et dispose donc d'une marge de manœuvre plus importante. Toutefois, la plupart des personnages anonymes montrent une réticence à obéir à Léontès et ils sont tous soulagés qu'il décide de faire appel à l'oracle pour faire la lumière sur l'affaire de l'adultère. La parole divine — qui est au-dessus de la parole royale et qui n'est pas soumise aux erreurs de l'humanité — permettra de dissiper les doutes et conduira à une exclamation générale de soulagement lors de la scène du procès : « Que le grand Apollon soit béni ! » (« Now blessed be the great Apollo! », III, 2, 132). En attendant, chacun compose avec la situation comme il peut. Certains choisissent de soutenir le roi en toute circonstance, comme le Seigneur qui barre le passage à Paulina — « On n'entre pas » (« You must not enter », II, 3, 26) —, tandis que le Geôlier accède partiellement à la requête de Paulina, comme l'observe Linda Anderson :

although the Jailer describes Paulina as “a worthy lady / And one whom much I honor,” he cannot accede to her request that he “Conduct [her] to the Queen,” because, he explains, “To the contrary I have express commandment” (*Winter's Tale* 2.2.5-8). He is also concerned about the punishment he may incur if Hermione allows Paulina to take the baby

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 183.

Perdita to Leontes, although he finally accepts Paulina's statement that the innocent baby cannot justifiably be kept prisoner; nevertheless, Paulina offers to shield him from Leontes' anger (2.2.56-66). This is a problem that often seems to be the lot of jailers³⁶⁷.

Le Geôlier se présente d'abord comme un personnage anonyme purement fonctionnel, désigné dans les dialogues par son métier : « le gardien de la prison » (« The keeper of the prison », II, 2, 1). Toutefois, quand il est amené à devoir identifier Paulina, qui lui demande « Vous savez qui je suis, n'est-ce pas ? » (« You know me, do you not ? », 5), il répond par une description définie personnalisée qui indique le rapport qu'il entretient avec elle, avec utilisation de la *sui-référence* : « Une dame de qualité / Que j'honore grandement » (5-6). L'identité du Geôlier est alors d'emblée placée dans son lien relationnel avec Paulina, et non pas uniquement dans son lien à l'autorité qu'il sert. Ainsi, le Geôlier, sans désobéir aux ordres qu'il a reçus de Léontès, va tout de même obéir également aux demandes de Paulina, dans la limite du possible. Il refuse les visites à Hermione, mais accepte que Paulina ait un entretien avec l'une de ses dames, Émilie, en imposant cependant des conditions : que ses gens se retirent et qu'il assiste à l'entretien. Mais le Geôlier ne fait pas de zèle, et n'obéit qu'aux ordres donnés « expressément », telle que l'interdiction de conduire des visiteurs auprès d'Hermione : « Je ne le puis, madame : / J'ai reçu expressément des ordres contraires » (7-8). Lorsqu'il s'agit de faire sortir l'enfant et de le confier à Paulina, il explique n'avoir reçu aucune consigne sur ce point : « Je ne sais pas ce que je risque en le laissant passer, / N'ayant pas d'instructions » (« I know not what I shall incur to pass it, / Having no warrant », 56-57). Par conséquent, il se range à l'autorité de Paulina, qui lui assure, de plus, qu'elle le protégera en cas de danger : « Je le crois » (« I do believe it », 63) répond-il, montrant avec cette phrase qu'il fait appel à son jugement personnel (utilisation de la *sui-référence* et d'un verbe d'opinion) pour prendre la décision finale. Comme nous l'avons constaté avec le rôle du Chasseur, dans *3 Henry VI*, le personnage anonyme exprime son intérêt personnel lorsqu'il est dans une situation de désordre politique. Ainsi, le Geôlier énonce ses craintes quant à son avenir dans le royaume s'il désobéit, de même que le Chasseur craignait d'être pendu pour avoir échoué à maintenir Édouard sous sa surveillance. Le Geôlier est obligé de sortir d'un discours purement fonctionnel pour justifier son office et expliquer les conflits d'intérêt qui sont en jeu. Son individualisation est alors une conséquence du dysfonctionnement du système, montrant que l'identité d'un personnage anonyme ne se défait jamais complètement de son carcan social, qu'il soit obéissant ou non.

³⁶⁷ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 182.

Il existe pourtant un personnage anonyme qui finit par désobéir aux ordres qu'il a reçus dans *Mesure pour mesure*, à savoir le Prévôt. Tout d'abord, son rôle est beaucoup plus développé que la plupart des personnages anonymes, étant donné qu'il apparaît dans tous les actes de la pièce et qu'il dispose d'un pourcentage relativement élevé de parole (1006 mots prononcés, ce qui correspond à 4,97% de la parole sur l'ensemble de la pièce). De plus, il est unique dans sa fonction au sein de la pièce et possède donc un degré d'individualisation supérieur à la moyenne des personnages anonymes. Ainsi, lorsqu'il est confronté aux ordres intransigeants d'Angelo, il éprouve des difficultés à obéir froidement. Au demeurant, Molly Mahood le décrit comme étant un juge fiable (« a reliable judge if ever Shakespeare drew one »³⁶⁸) et voit en lui une nature humaine (« humane nature »³⁶⁹). Toutefois, il s'avérera être très obéissant envers la plus haute autorité, sans en avoir pleinement connaissance, celle du Duc qui se fait passer pour un moine. Jean-Pierre Maquerlot le qualifie alors d'« auxiliaire indéfectible du bon gouvernement »³⁷⁰, car, en désobéissant à Angelo, il obéit au véritable gouverneur. En effet, le Prévôt est en charge de diriger la prison et les exécutions et il compte à présent parmi ses prisonniers Julietta et Claudio, coupables d'avoir forniqué avant le mariage. Angelo, auquel le Duc a transmis les pleins pouvoirs en son absence, condamne alors Claudio à mort, décision sévère qui ne fait pas l'unanimité³⁷¹. Le Prévôt se révèle dès le départ comme un agent du pouvoir qui est en désaccord avec les ordres qu'il exécute. En effet, lors de sa première apparition, nous le voyons conduire Claudio en direction de la prison, en lui faisant d'abord faire le tour de la ville. Claudio lui demande alors :

Claudio : L'ami, pourquoi me donnes-tu ainsi en spectacle au monde ?

Mène-moi en prison, où je dois être enfermé.

Le Prévôt : Je ne le fais pas par méchanceté,

Mais sur ordre spécial du seigneur Angelo.

Claudio : Fellow, why dost thou show me thus to th' world?

Bear me to prison, where I am committed.

Provost : I do it not in evil disposition,

But from Lord Angelo by special charge.

(I, 3, 1-4)

Le Prévôt se définit immédiatement en tant qu'officier qui agit au nom d'une autorité et désengage sa propre responsabilité en distinguant la *sui*-référence (« Je ne le fais pas... ») et la

³⁶⁸ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 152.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 151.

³⁷⁰ Jean-Pierre Maquerlot, « *Mesure pour mesure*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies II, Œuvres Complètes VI*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1604.

³⁷¹ Nous avons déjà analysé la position du Juge anonyme qui soulignait auprès d'Escalus la sévérité du jugement d'Angelo. Voir « 6.2. L'ordonnateur anonyme : identité et jugement », p. 403.

référence *ad extra* (« sur ordre spécial du seigneur Angelo »). Il se montre ensuite conciliant en acceptant de laisser Claudio parler à Lucio, alors qu'il avait ordonné à son prisonnier de le suivre vers sa geôle. Lors de sa deuxième apparition sur scène, il est sommé par Angelo d'exécuter Claudio le lendemain matin et ressort de scène sans faire de commentaire (II, 1). Ce n'est que dans la scène suivante que le spectateur peut véritablement découvrir sa pensée :

Je connaîtrai
 Son bon plaisir, il se peut qu'il fléchisse. Hélas !
 Claudio n'a été criminel que comme dans un rêve ;
 Toutes les classes, tous les âges ont saveur de ce vice, et lui
 Doit en mourir ?

I'll know
 His pleasure, may be he will relent; alas,
 He hath but as offended in a dream.
 All sects, all ages smack of this vice, and he
 To die for't?

(II, 2, 2-6)

Après que le Prévôt a demandé au Serviteur d'aller chercher son maître, Angelo, Shakespeare profite de ce laps de temps pour nous révéler les sentiments personnels de ce personnage anonyme, qui se déclare de façon explicite en désaccord avec les ordres qu'il a reçus. Pour convaincre Angelo de renoncer à l'exécution, le Prévôt fait appel à sa connaissance du système judiciaire : « j'ai vu / Parfois, après l'exécution, la justice / Se repentir de son verdict » (« I have seen / When after execution, judgement hath / Repented o'er his doom », II, 2, 10-12). Cependant, Jean-Pierre Maquerlot observe que « le Prévôt tente désespérément de le fléchir »³⁷², car Angelo ne recherche pas de conseiller judiciaire, mais un simple exécutant :

Angelo :	Allez, c'est mon affaire ; Faites votre office, ou quittez votre fonction, On se passera facilement de vous.
Le Prévôt :	J'implore le pardon de Votre Honneur.
Angelo :	Go to, let that be mine, Do you your office, or give up your place, And you shall well be spar'd.
Provost :	I crave your honour's pardon.

(II, 2, 12-14)

La menace de perdre son métier est efficace et suffit à faire taire le Prévôt. Toutefois, il reste sur scène lorsqu'Isabelle tente à son tour de convaincre Angelo de se montrer plus clément et il fait des commentaires en aparté qui encourage par des prières la parole d'Isabelle : « Le Ciel

³⁷² Jean-Pierre Maquerlot, « *Mesure pour mesure*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies II, Œuvres Complètes VI*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1603.

te donne la grâce d'émouvoir ! » (« Heaven give thee moving graces. », 36) ; « Plaise au Ciel qu'elle le gagne ! » (« Pray heaven she win him. », 125). La suite des événements conduit le Prévôt à entrer en contact avec le Duc en personne, sans le savoir, puisque ce dernier s'est « *déguisé en moine* » (« *as a friar* », II, 3, 0). Lorsque le Prévôt présente ses prisonniers au frère, il affirme une nouvelle fois son désaccord avec les ordres d'Angelo : « un jeune homme / Mieux fait pour commettre encore la même faute / Que pour mourir à cause de celle-ci » (« a young man, / More fit to do another such offence / Than die for this », II, 3, 13-15). Ces nombreux commentaires en faveur d'une clémence pour Claudio font d'ailleurs dire au Duc en aparté : « Ce prévôt a bon cœur ; il est bien rare aussi / Que le geôlier de fer des hommes soit l'ami » (« This is a gentle provost : seldom when / The steeled gaoler is the friend of men », IV, 2, 81-82). Si le Duc se sert d'abord du Prévôt sans que cela crée un conflit d'intérêt avec les ordres d'Angelo, il devient nécessaire, après l'échec de la stratégie de substitution, de demander au Prévôt de repousser l'exécution de Claudio. En effet, le Duc pensait pouvoir fléchir Angelo en satisfaisant sa requête, à savoir obtenir une nuit avec Isabella, en envoyant Mariana à la place de la sœur de Claudio. Angelo, qui avait pourtant promis à Isabella qu'il épargnerait Claudio si elle acceptait, décide au contraire d'avancer l'exécution et le Duc demande alors au Prévôt de désobéir. Toutefois, l'identité formelle de ce personnage se construit principalement à partir de sa fonction sociale et, bien qu'il ait exprimé des sentiments conflictuels, il n'a encore jamais agi en désaccord avec l'autorité. Il explique au Duc/frère qu'il risque lui-même la mort s'il désobéit (IV, 2, 156-159) et que « c'est contraire à [s]on serment » (« it is against my oath », 171). Le Duc doit alors avoir recours à une autre stratégie, comme l'explique Jean-Pierre Maquerlot : « Mais le Prévôt refuse de désobéir aux ordres ; alors notre *deus ex machina* abat un atout maître : il exhibe auprès du Prévôt médusé le sceau du Duc au bas d'une lettre annonçant son retour pour le surlendemain »³⁷³. C'est à partir de ce moment que le Prévôt change d'allégeance, et bien qu'il ait la garantie du moine que les ordres viennent du Duc, il prend un risque en faisant confiance à un homme qu'il ne connaît pas, d'autant que ce n'est pas dans son intérêt personnel, comme l'explique Linda Anderson :

the Provost in *Measure for measure* allows the man he thinks is a Friar to delay Claudio's execution (4.2.157-202; 4.3.69-91); in this instance, unlike Brakenbury and Leontes' Jailer, the Provost disobeys the established authority he is sworn to serve, instead doing what he believes is right. There is no real conflict, however, since the Friar is the disguised Duke; thus, the Provost (unwittingly, to be sure) is able to obey the "Friar," satisfy his conscience,

³⁷³ *Ibid.*, p. 1599.

and still serve his real master. It is one of the few times in the canon that such a conflict finds so neat a resolution³⁷⁴.

Le Prévôt s'en remet entièrement aux ordres du moine, sans savoir qu'il s'agit du Duc, car ils correspondent à sa vision personnelle et professionnelle de la justice, et s'avérera finalement être cet « auxiliaire indéfectible du bon gouvernement », pour reprendre les termes de Jean-Pierre Maquerlot. Son individualisation s'inscrit donc dans la thématique du « bon gouvernement » et de la justice, c'est-à-dire dans l'intérêt général. Il sera alors récompensé par le Duc à la fin de la pièce : « Merci, prévôt, de ton dévouement et de ta discrétion ; Nous t'emploierons dans une plus haute fonction. » (« Thanks, provost, for thy care, and secrecy, / We shall employ thee in a worthier place. », V, 1, 527-528). L'acte de désobéissance lui a finalement valu une élévation dans le système hiérarchique, un changement de statut qui est extrêmement rare chez les personnages anonymes, le plus souvent figés dans leur fonction sociale.

L'acte de désobéissance le plus héroïque de la part d'un personnage anonyme est sans aucun doute celui du Premier Serviteur dans *Le Roi Lear*. Alors que Cornouailles et Régane sont en train de procéder à l'énucléation de Gloucester, le Premier Serviteur se rebelle et parvient à blesser Cornouailles mortellement, mais succombe lui-même à ses blessures :

Cornouailles :	Si vous voyez la vengeance...
Un [Premier] Serviteur :	Retenez votre main, mon seigneur :
	Je vous sers depuis mon enfance, Mais ne vous ai jamais rendu meilleur service Que maintenant en vous ordonnant d'arrêter.
Régane :	Que dites-vous, chien ?
Le [Premier] Serviteur :	Si vous portiez une barbe au menton, Je vous la secouerais pour cette injure. Que prétendez-vous faire ?
Cornouailles :	Un de mes laquais !
	[Ils dégainent et se battent.]
Le Serviteur :	Eh bien, venez affrontez les risques de la colère.
Régane :	Donne-moi ton épée. Un paysan, nous tenir tête ?
	<i>Elle le tue.</i>
Le [Premier] Serviteur :	Oh ! je suis tué ! Mon seigneur, il vous reste un œil Pour voir le malheur s'abattre sur cet homme. Oh !
Cornwall :	If you see vengeance —
[First] Servant :	Hold your hand, my lord: I have serv'd you ever since I was a child, But better service have I never done you Than now to bid you hold.
Regan :	How now, you dog?

³⁷⁴ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 182.

Second Servant : I'll never care what wickedness I do,
 If this man come to good.

Third Servant : If she live long,
 And in the end meet the old course of death,
 Women will all turn monsters.

(III, 7, 97a-100a)

Cette scène, qui n'apparaît pas dans la version de l'*in-folio*, semble avoir été conçue initialement par Shakespeare pour apporter une caution morale au Premier Serviteur, en opposition aux actes immoraux de Cornouailles et de Régane. Les personnages anonymes sont alors construits tels des contrepoids éthiques pour révéler les dysfonctionnements au sein de la noblesse.

Il est intéressant de constater, et cela malgré l'évidente transgression qu'implique son acte, que le Serviteur déclare d'emblée s'inscrire dans sa fonction sociale en agissant ainsi. Il rappelle ses longues années de service et affirme n'agir que dans l'intérêt de son maître, comme le montre Linda Anderson :

Although the Servant is obviously violating the conventional idea of service in opposing his master, he does not claim that he does not owe service, or that as a moral human being he is not bound to obey immoral commands or stand by idly while wicked deeds are done; instead, he appeals to a higher ideal of service. He is still, he says, serving his master, but he argues that in this situation opposition is better service than passive obedience would be. For the Servant, two kinds of service are possible, and he chooses the less conventional kind³⁷⁸.

Le rôle du Serviteur anonyme garde les caractéristiques habituelles associées à son métier et la définition de son identité est toujours ancrée à la fois dans sa fonction et dans sa relation de dépendance à son maître. Il situe alors humblement son action dans la notion de service, en d'autres termes, dans la continuité du rôle auquel on l'a assigné. Par ailleurs, aussi individualisante son action puisse-t-elle paraître, elle s'inscrit avant tout dans une justice providentielle qui le dépasse, comme l'explique Gisèle Venet : « le schéma punitif [...] se met en place, avec la blessure mortelle infligée à Cornwall par un serviteur »³⁷⁹. En effet, elle explique que la tragédie de Gloucester s'inscrit dans un « tragique codifié, surcodé », qui est « assorti d'une restauration du droit sinon du bien »³⁸⁰ :

La mort de Gloucester s'inscrit en fait en contrepoint du tragique de Lear, tragique de l'effondrement des codes, comme devrait s'effondrer, comme s'est effondrée la « voûte céleste » garante d'un ordre naturel. Shakespeare paraît marquer ainsi la distance radicale qui sépare *Le Roi Lear* des formulations tragiques antérieures, en même temps qu'il enclot

³⁷⁸ Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 188.

³⁷⁹ Gisèle Venet, *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 186.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 187.

cette forme signifiante de la nécessité providentielle qu'incarne l'épreuve de Gloucester dans l'univers dévasté de la contingence radicale³⁸¹.

Le Serviteur agit donc selon les codes d'un tragique classique, familier des spectateurs, qui aboutit à un rétablissement de l'ordre. L'action du Serviteur s'inscrit alors dans un schéma général, le schéma punitif, et ne peut se définir comme l'acte individuel d'un homme. Ralph Berry perçoit également que, dans cette pièce, l'action du Serviteur est ancrée dans une justice immanente qui est unique en son genre : « the single act of natural justice is the intervention of the nameless Servant »³⁸². Si Ralph Berry remarque l'unicité de cet acte, c'est précisément en raison du traitement opposé que subit le roi Lear dans sa tragédie, où les événements se succèdent sans que la restauration de l'ordre n'advienne. L'acte de désobéissance provient alors d'un personnage anonyme pour montrer qu'il est ancré dans cette justice providentielle et dans les notions universelles de bien et de mal. Le Roi, dans *Tout est bien qui finit bien*, rappelle d'ailleurs que le bien n'a pas de nom : « Le bien seul / Est le bien, pas besoin d'un nom. » (« Good alone / Is good without a name. », II, 3, 123-124). Cette réplique semble alors caractériser l'action du Serviteur anonyme, prêt à mettre sa vie en péril au nom du bien, sans qu'il n'ait d'intérêt personnel à défendre. Si cet acte de rébellion donne une consistance et une unicité à ce personnage, il est avant tout la représentation de la justice et du bien, anonyme et universel, et qui transcende les classes sociales.

Les personnages anonymes, qu'ils soient obéissants ou rebelles, sont toujours encadrés par leur fonction sociale. Ils peuvent certes s'individualiser à travers des commentaires personnels, voire des actions transgressives, mais ils agissent toujours selon les codes sociaux et dramatiques que leur rôle leur impose. Leur désignation générique demeure donc au centre de leur construction identitaire, malgré les actes de rébellion qu'ils peuvent être amenés à accomplir. Ainsi, les Maires ou les Gouverneurs se définissent toujours à travers la ville et les citoyens qu'ils représentent, peu importe les choix qu'ils doivent faire en des temps troublés. Les Shérifs, s'ils ne sont pas toujours convaincus par les ordres qu'ils reçoivent de leurs supérieurs, continuent d'exécuter leurs fonctions, y compris lorsqu'ils manifestent des regrets ou des doutes. Avec le rôle du Prévôt, Shakespeare réussit à attribuer à un personnage anonyme toutes les caractéristiques d'un agent obéissant, tout en le faisant agir de façon contraire aux ordres. Même le Serviteur, qui commet l'acte le plus transgressif en tuant son propre maître,

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 107.

continue de se définir comme un fidèle serviteur. Jamais leur intérêt personnel dans les actes d'obéissance ou de désobéissance n'entre en question, car ils agissent exclusivement au nom de l'intérêt général, tels le Prévôt, le Geôlier ou encore le Serviteur. Le seul intérêt personnel que les personnages anonymes mettent parfois en avant est d'ordre vital : ils pensent d'abord à leur survie personnelle, comme dans le cas du Chasseur ou du Prévôt. C'est alors à travers ce type de personnages anonymes que Shakespeare établit l'ordre social, d'autant plus mis en valeur, par contraste, lorsqu'il est perturbé par l'instabilité politique. Lorsqu'ils obéissent froidement à des ordres tyranniques, les personnages anonymes soulignent tout autant les dysfonctionnements politiques, que lorsqu'ils transgressent les règles ou qu'ils expriment des regrets, parce qu'ils sont d'abord présentés comme des agents du pouvoir aux identités génériques. Ils ne sont individualisés que par le biais des troubles politiques, et non pas par le biais de leurs intérêts personnels. Ainsi, le fonctionnement du système hiérarchique est d'autant plus révélé, lorsque les individus qui le constituent s'en émancipent temporairement.

7.2. Le peuple : individualisation et généralisation

Shakespeare, dans sa représentation des personnages anonymes, souligne la problématique du rapport entre l'individu et la société. Au demeurant, Jean-Michel Déprats explique la façon dont la dramaturgie shakespearienne articule constamment l'individuel et le social, l'intériorité et l'extériorité :

En effet, la dramaturgie shakespearienne a la particularité de brasser de manière indivise le politique et le divin, l'individuel et le social. Elle présente dans une même situation conflictuelle les événements du monde extérieur et les sentiments les plus intimes. Cette aptitude singulière à articuler l'existence psychique des personnages et leur insertion dans le monde est ce qui continue à nourrir l'engouement des metteurs en scène.

Le théâtre shakespearien est un grand théâtre réaliste : il met en scène l'histoire, les rapports des groupes sociaux, le pouvoir et ses représentants. À ce titre, il a toujours intéressé les tenants d'un théâtre politique. Mais sa singularité est de s'intéresser dans le même temps à la vie intérieure des individus, d'embrasser dans le même mouvement l'historique et l'humain, le public et le privé³⁸³.

Les personnages anonymes s'inscrivent alors tout autant que les personnages nommés dans ces thématiques, avec la particularité de représenter essentiellement la vie sociale. Mais nous avons observé précédemment la façon dont les personnages anonymes peuvent être amenés à dévoiler des sentiments personnels dans le cadre de leur fonction sociale. Ainsi, Shakespeare donne une vie privée à des personnages qui ne sont définis dans les *speech headings* qu'à travers une vie

³⁸³ Jean-Michel Déprats, *Shakespeare*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016, p. 52.

publique, le plus souvent pour révéler les dysfonctionnements du système social. Leur individualisation et la mise en valeur de leur intériorité sont paradoxalement encore une façon de mettre en valeur un schéma général. Plus le groupe qu'ils représentent est large, moins l'individualisation des personnages anonymes semble évidente. Nous avons d'emblée constaté que les désignations les moins précises étaient celles qui inscrivaient le personnage dans un statut social très large, telles que « Citoyens » ou « Plébéiens »³⁸⁴. Toutefois, Shakespeare les représente le plus souvent pris dans une tension entre individualisation et généralisation, notamment lorsqu'il met en scène le groupe social le plus large, à savoir le peuple. Nous analyserons alors les représentations du peuple dans trois pièces de Shakespeare : une pièce historique, *Richard III*, qui se situe dans un contexte anglais ; et deux pièces romaines, *Jules César* et *Coriolan*, dans lesquelles la notion de citoyenneté est ancrée dans le contexte politique romain. Si dans les deux premières pièces, la représentation du peuple est d'abord destinée à révéler la manipulation dont il peut être l'objet de la part des personnages qui sont au pouvoir, nous verrons, en revanche, que les Citoyens de *Coriolan* sont au centre de l'action dramatique et que Shakespeare met en scène la tragédie de leur généralisation, tout autant que la tragédie de l'anonymisation du héros éponyme.

Richard III

Dans *Richard III*, le héros éponyme manipule les Citoyens de Londres afin d'asseoir la légitimité de son pouvoir. Dans cette mise en scène de révolte populaire ou bourgeoise, qui voudrait soi-disant voir Richard sur le trône, « Les citoyens sont muets » (« The citizens are mum », III, 7, 3), rapporte Buckingham et « des bûches sans langues » (« tongueless blocks », III, 7, 42), s'agace Richard, avant d'obtenir quelques « Amen » (239) à la fin de la scène. Les metteurs en scène cherchent souvent à faire participer le public à ce moment du spectacle, comme dans la mise en scène de Thomas Jolly, où les acteurs se tournaient vers le public pour s'adresser aux Citoyens et les encourageaient à acclamer Richard³⁸⁵. Philippe Torreton rapporte une expérience similaire dans une mise en scène de Philippe Calvario :

Ce moment devait permettre au public de se lâcher, de participer en assortissant les quelques phrases du maire ou de Buckingham de «*Yes !*» ou de «*No !*», de cris, de rires ou d'insultes contre le numéro de faux dévot que donne à voir Richard.

Lorsque nous jouions cette pièce en 2005 au théâtre des Amandiers à Nanterre, le metteur en scène avait disposé tous les comédiens disponibles dans la salle. L'acteur qui jouait Buckingham [Nicolas Chupin] se révéla être un formidable chauffeur de salle : assez

³⁸⁴ Voir « 1.2. Les catégories de désignations : convention et intention », p. 55.

³⁸⁵ *Richard III*, texte de William Shakespeare, Jean-Michel Déprats [trad.], mise en scène de Thomas Jolly, Paris, Théâtre de l'Odéon, 9 février 2016.

souvent il réussissait à faire scander “Richard ! Richard !” par l’ensemble du public. Neuf cents personnes, sachant pertinemment qui était Richard, applaudissaient et plébiscitaient la prise du pouvoir par cet assassin... Ce moment nous réjouissait : arriver à faire participer toute une foule à un si vieux texte racontant l’histoire d’un roi anglais, entendre les cris, les applaudissements, parfois même des “Amen !” timides mais sonores qui fusaient sous le manteau entraînaient en coulisses des commentaires que seuls les impératifs d’un spectacle qui se poursuit venaient interrompre³⁸⁶.

Ce que décrit Philippe Torreton ici peut être assimilé au phénomène de généralisation du peuple, la parole des Citoyens étant réduite à des interjections et des cris collectifs. Toutefois, les propos de l’acteur révèlent également le paradoxe de cette mise en scène : on encourage les spectateurs à applaudir un personnage qu’ils savent être le *villain* de la pièce. Par ailleurs, le texte de Shakespeare ne nous permet pas de savoir à quel point les Citoyens ont été convaincus par la rhétorique de Buckingham et « le numéro de faux dévot » de Richard, leur silence indiquant davantage leur terreur que leur adhésion. Seule une réplique qui va dans le sens de l’approbation — attribuée à « Tous » (« All : Amen », III, 7, 239) — peut être prononcée par les Citoyens à la fin de la scène. Cependant, le spectateur a pu les voir débattre de la situation politique du royaume dans une scène précédente, montrant qu’ils ne sont pas tous dupes quant à la personnalité de Richard. Dans cette scène, les Citoyens semblent représenter l’opinion la plus répandue au sein du royaume et une sorte de sagesse populaire, mais ils montrent en même temps leur capacité de réflexion et des pensées individualisées. Ils s’expriment à l’aide de la *sui*-référence et sont inquiets en raison de la mort du roi Édouard IV : « Je crains, je crains que le monde ne soit pris de vertige » (« I fear, I fear, ’twill prove a giddy world », II, 3, 6), s’inquiète le Deuxième Citoyen ; « Eh bien, messieurs, préparez-vous à voir un monde troublé » (« Then, masters, look to see a troublous world », 11), affirme le Troisième Citoyen. Le Premier Citoyen tente alors de les rassurer : « Non, non, par la bonne grâce de Dieu, son fils va régner » (« No, no, by God’s good grace, his son shall reign », 12). Comme les Gentilshommes dans *Henry VIII* ou ceux qui ouvrent la pièce *Cymbeline*³⁸⁷, l’identité des Citoyens se construit dans une tension entre le général et le particulier, entre une parole commune et des réflexions qui donnent l’illusion d’une vie intérieure personnalisée. Ils montrent par exemple leurs connaissances historiques, affinant leurs premières intuitions en comparant la situation avec l’avènement d’Henry VI, « à peine âgé de neuf mois » (« but at nine months old », 19) lorsqu’il fut couronné. Le Troisième Citoyen se révèle être le plus perspicace dans son analyse des rivalités entre la famille Woodville, du côté de la reine, et la famille d’York, du côté du roi :

Mieux vaudrait qu’ils fussent tous du côté de son père,

³⁸⁶ Philippe Torreton, *Thank you, Shakespeare !*, Paris, Flammarion, 2016, p. 99-100.

³⁸⁷ Voir « 5.1. Le nomenclature : la fonction identificatoire du personnage anonyme », p. 289.

Ou qu'il n'y en eût aucun de ce côté-là,
Car leur rivalité à qui sera le plus proche
Nous touchera tous de trop près, si Dieu n'y met bon ordre.
Oh ! très dangereux est le duc de Gloucester,
Et les fils et les frères de la reine sont arrogants et fiers [...]

Better it were they all came by his father,
Or by his father there were none at all:
For emulation who shall now be nearest
Will touch us all too near, if God prevent not.
Oh, full of danger is the Duke of Gloucester,
And the queen's sons and brothers haught and proud [...]

(II, 3, 25-30)

Si le Premier Citoyen estime que les oncles du jeune Édouard sont vertueux, le Troisième Citoyen n'est pas aussi naïf : il se méfie de la famille de la reine (et on reconnaît ici à travers ses reproches le mépris envers les parvenus dont parlait Ralph Berry³⁸⁸) et il redoute par-dessus tout la personnalité de Richard. Ces personnages sont extérieurs aux conflits dramatiques et leur anonymat leur garantit une neutralité caractéristique de ce type de rôles de commentateurs. Ils ne prennent donc pas parti entre les deux camps, mais ils se méfient des deux familles. Ainsi, les Citoyens représentent à la fois l'opinion publique et l'opinion des spectateurs dans la salle. En effet, le Deuxième Citoyen nous montre ensuite que personne n'est rassuré par cette instabilité politique et que la crainte d'un monde troublé est généralisée : « Vous ne pouvez parler pratiquement à personne / Qui n'ait l'air accablé et plein d'effroi » (« You cannot reason almost with a man / That looks not heavily and full of dread », 41-42). Le paradoxe d'une identité générique qui se donne à voir comme une identité personnelle permet de créer un lien de complicité avec le public et de lui communiquer le sentiment d'effroi. Celui qui incarne le mieux ce contraste est le Troisième Citoyen. Il nous fait la démonstration de sa sagesse et de son sens de l'observation, en élargissant sa réflexion politique aux phénomènes de la nature : « Quand les nuages sont en vue, les sages mettent leur manteau ; / Quand les feuilles tombent, alors l'hiver est proche » (« When clouds are seen, wise men put on their cloaks; / When great leaves fall, then winter is at hand », 34-35). Sa parole s'inscrit alors à la fois dans des lieux communs, caractéristiques de son identité générique, et dans une forme de sagesse universelle qui permet de prédire l'avenir. En effet, plus encore qu'un simple observateur, le Troisième Citoyen se voit prophète, attribuant toutes ses pensées à Dieu :

Par un instinct divin, l'esprit des hommes pressent
Le danger imminent, comme par expérience on voit
Grossir les eaux avant une violente tempête.

³⁸⁸ Voir « 7.1. Les agents du pouvoir : obéissance et rébellion », p. 508.

Mais laissons tout cela à Dieu.

By a divine instinct, men's minds mistrust
Ensuing danger: as by proof we see
The water swell before a boist'rous storm.
But leave it all to God.

(II, 3, 43-47)

Son identité se meut alors vers un autre paradoxe, entre généricité et universalité. Il se situe lui-même entre l'observateur expérimenté, analysant des phénomènes récurrents, et le prophète, captant des messages divins. Le Troisième Citoyen transforme alors la généricité de sa parole, empreinte de poncifs, en un discours universel d'origine divine. Il élève ainsi le statut de citoyen, dépourvu de pouvoir politique, au statut de prophète, proche de la plus haute autorité, celle de Dieu. Shakespeare nous montre alors d'abord une représentation individualisée des Citoyens, car même si leur parole est empreinte de généralités, le dramaturge leur attribue des *speech headings* distincts et une expression ancrée dans la *sui-référentialité*. La désindividualisation des Citoyens dans la scène 7 de l'acte III, qui ne disposent même plus de répliques, n'en paraîtra alors que plus terrifiante. Les Citoyens, terrorisés par l'instabilité politique, ont finalement décidé de s'en remettre à Dieu (dont la justice immanente s'incarnera à travers le personnage de Richmond), comme le montre la conclusion du Troisième Citoyen, ainsi que le silence généralisé face à la manipulation politique de Richard.

Jules César

La manipulation mise en place par Richard est efficace, mais partiellement effective, les Citoyens n'exprimant jamais véritablement leur approbation. En revanche, dans *Jules César*, Antoine parvient à gagner l'opinion populaire de façon beaucoup plus aboutie. La représentation de la plèbe, dans cette pièce, nous révélera alors les talents d'orateur d'Antoine. En effet, dans *Jules César*, Shakespeare représente un événement de l'histoire de l'Antiquité romaine : l'assassinat de César ainsi que ses conséquences pour les conspirateurs, notamment Brutus et Cassius. Les personnages historiques, empruntés aux écrits de Plutarque, et dont les noms sont évocateurs dans l'imaginaire collectif, côtoient des personnages anonymes — parfois absents chez Plutarque — qui font résonner la voix de la plèbe : « Ainsi, il [Shakespeare] invente la scène où les partisans de Pompée tacent le peuple »³⁸⁹, explique Richard Marienstras. Dans cette scène d'exposition, les mécanismes de l'identification sont exposés de

³⁸⁹ Richard Marienstras, « *Jules César*, Notice », in William Shakespeare, *Tragédies I, Œuvres Complètes I*, Anne Barton [Préf.], Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1366.

manière ostensible, afin de présenter le débat politique autour de la figure historique de Jules César, et entraînent d'emblée un questionnement sur les tensions entre identité personnelle et identité collective au sein de la République. Nous analyserons les personnages anonymes qui, lors de scènes d'attroupement du peuple, posent le problème de la place de l'individu au sein de la société, en nous intéressant également à ceux qui parviennent à faire entendre une voix personnelle.

Comme dans *Richard III*, les Plébéiens sont d'abord représentés de façon relativement individualisée, avant d'être totalement désindividualisés suite à l'assassinat de Jules César. Dans la première scène, un rassemblement de plébéiens, qui célèbrent la victoire de César sur Pompée, pose un problème d'identification qui menace l'organisation de la société. Il s'agit alors pour deux tribuns du peuple, partisans de Pompée, Flavius et Murellus, de remettre de l'ordre dans les rues de Rome. Robert Miola explique d'ailleurs que la pièce s'ouvre sur ce mouvement dynamique qui anime la ville de Rome : « The plays opens with an image of restless movement. All Rome is astir with people leaving their shops and filling the streets »³⁹⁰. Au mouvement constant des plébéiens, s'ajoute le problème de leur identification visuelle. En effet, nous avons déjà évoqué cet épisode, lors de l'analyse des signes visuels, qui montre que le vêtement était conçu comme un signe identificatoire permettant la mise en ordre de l'espace public³⁹¹. Or, les artisans se sont défaits de leur tenue de travail pour cette occasion festive. Ainsi, l'intervention de Flavius et Murellus auprès des gens du peuple est dans un premier temps d'ordre policier et il s'agit de leur rappeler les lois somptuaires qui ne les autorisent pas à se déplacer sans signes clairs d'identification, en dehors des jours fériés. Le fait que les artisans ne portent pas leurs vêtements de travail pose le problème de leur reconnaissance dans la sphère publique : chaque individu doit pouvoir être identifié visuellement selon sa fonction au sein de la société, ou plus précisément selon son métier.

Alors que les artisans ne peuvent plus être distingués les uns des autres, les partisans de Pompée, irrités, vont alors tâcher de rétablir l'ordre à travers un processus d'individualisation : « Quel est ton métier ? » (« What trade art thou? », littéralement « Quel métier es-tu ? », I, 1, 5 ; 9 ; 12 ; 15), demandent-ils frénétiquement à chacun d'entre eux. Un Charpentier répond d'abord à la question — « Moi, monsieur, charpentier » (« Why, sir, a carpenter », 6) — et Murellus enchaîne : « Où est ton tablier de cuir, et ta règle ? / Que fais-tu dans ton plus beau

³⁹⁰ Robert Miola, *Shakespeare's Rome*, Cambridge University Press, 1983, p. 79.

³⁹¹ Voir « 2.1. Les signes visuels : un double mouvement d'identification », p. 86.

costume ? » (« Where is thy leather apron, and thy rule? / What dost thou with thy best apparel on? », 7-8). Les signes d'identification du métier de charpentier, absents visuellement, sont décrits à l'oral afin de recréer un ordre et une hiérarchie au sein de la société, puis le Savetier est interrogé à son tour. Après avoir identifié chaque homme, les tribuns procèdent à une reconfiguration de l'espace public. Ils rappellent d'abord aux artisans qu'ils devraient être dans leurs échoppes : « pourquoi quitter ton échoppe aujourd'hui ? » (« wherefore art not in thy shop today ? », 29). Autrement dit, ils exigent de chaque homme qu'il se trouve dans un lieu qui lui soit propre, amplifiant encore le phénomène d'individualisation de la plèbe. Flavius et Murellus se donnent de plus pour mission d'épurer l'espace de tous les signes festifs : « Dépouillez toute statue / Que vous trouverez couverte de décorations » (« Disrobe the images, / If you do find them deck'd with ceremonies », 66-67). La masse informe et désindividualisée du peuple est ainsi désunie et la stratégie policière d'identification et de reconfiguration spatiale des tribuns leur permet de disperser les attroupements associés à un danger.

L'individualisation passe donc par l'identification, notamment de la fonction sociale, mais elle n'engendre pas automatiquement le fait de posséder une identité particulière, c'est-à-dire unique. Si l'intervention de Flavius et Murellus permet à présent de distinguer le Savetier du Charpentier, il n'en reste pas moins qu'il appartient encore à un ensemble de personnes, non-distinguables par cette désignation générique, à savoir toutes les personnes exerçant la profession de savetier. C'est donc à travers la parole que l'affirmation identitaire peut ici se produire. En effet, le Savetier se différencie encore davantage des autres personnages anonymes grâce à ses traits discursifs. Sa parole est d'abord opposée à celle des personnages nommés par le fait qu'il s'exprime en prose et non pas en vers, ce qui indique une différence de statut social, comme l'expliquait Ralph Berry³⁹². Le Savetier peut donc être immédiatement identifié comme étant hiérarchiquement inférieur et comme faisant partie de la plèbe. Ensuite, son métier imprime sa parole, car toutes ses répliques sont destinées à décrire son métier :

De vrai, monsieur, je vis de ma pointe. Je ne me pique ni des affaires des hommes ni de me faire des femmes, mais je reste à la pointe, monsieur, pour la chirurgie des savates : quand elles courent à leur perte, je les talonne. Ma main a ouvert la voie à plus d'un élégant qui foulait le cuir de vache.

Truly, sir, all that I live by is with the awl. I meddle with no tradesman's matters, nor women's matters, but withal I am indeed, sir, a surgeon to old shoes: when they are in great danger I recover them. As proper men as ever trod upon neat's leather have gone upon my handiwork.

(I, 1, 23-28)

³⁹² Voir « 4.5. La parole : signe verbal d'identification », p. 230.

Si la parole du Charpentier est réduite à l'énonciation de son métier (il ne prononce que quatre mots), le Savetier, en revanche, utilise cent quarante-cinq mots pour décrire son métier. Comme le Pêcheur dans *Périclès* ou le Jardinier dans *Richard II*³⁹³, le Savetier pense le monde à travers son métier. De plus, l'humour et la poésie avec lesquels il décrit son métier le rendent sympathique auprès des spectateurs, ce qui l'individualise encore davantage. Ses jeux de mots incessants (comme sur le mot « cobbler », « savetier », qui a aussi le sens de « bousilleur ») agacent Flavius et Murellus qui ne comprennent pas tout de suite le métier du Savetier. Il dit également être un « réparateur de mauvaises semelles », « a mender of bad soles » (I, 1, 14), mais il joue sur la sonorité du mot « soles », qui est un homophone de « souls » (les âmes) — « le réparateur de mauvaises âmes ». La poésie avec laquelle il s'exprime lui permet de s'élever au-dessus de sa condition sociale et donc au-dessus des autres artisans. Au demeurant, il est perçu comme le leader du groupe par Flavius, qui lui demande : « Pourquoi mènes-tu ces hommes à travers les rues ? » (« Why dost thou lead these men about the streets? », I, 1, 30). Le Savetier trouve son identité dans une parole qui lui est propre, bien qu'elle l'ancre toujours dans sa fonction sociale : d'une première identification en tant qu'artisan, puis en tant que savetier, il se détache progressivement du groupe dans lequel il se fondait et, à travers la poésie avec laquelle il décrit son artisanat, il l'élève en fin de compte à un art. On reconnaît alors le processus créateur du dramaturge, celui que constatent Molly Mahood et Michael Edwards³⁹⁴, ce mouvement poétique qui explique la richesse de personnages même mineurs et la possibilité pour eux de s'individualiser à travers leur parole.

Cette première scène, qui présente uniquement des personnages que l'on ne reverra plus, pourrait sembler détachée dramatiquement du reste de la pièce, même si elle introduit d'emblée des dissensions politiques autour de la figure de Jules César. En réalité, elle permet également d'annoncer une double stratégie d'Antoine qui vise à venger César des conspirateurs qui l'ont assassiné. Cette stratégie consiste dans un premier temps à désunir les assassins et dans un second temps à rassembler le peuple contre eux. On comprend alors que la notion de danger de l'attroupement, ou du consensus autour d'une idéologie, était mise en évidence dès le début de la pièce afin de servir la montée de la tension dramatique jusqu'à son paroxysme au moment de l'assassinat du héros éponyme. En effet, de la même façon que Flavius et Murellus individualisent chacun des artisans en les interrogeant sur leur métier, Antoine serre la main de chaque conspirateur en énonçant systématiquement son nom, comme l'explique Richard

³⁹³ Voir « 4.5. La parole : signe verbal d'identification », p. 230-240.

³⁹⁴ Voir « Introduction générale », p. 12.

Marienstras : « Il va serrer la main de chacun d’eux, de manière [...] à rompre la solidarité qui les a unis dans le sacrifice — à individualiser les hommes qui ont tué »³⁹⁵. Effectivement, Antoine sépare les mains qui se baignaient en communion dans le sang de César et, par un processus de reconnaissance identitaire de chaque individu, brise le lien qui faisait la force des conspirateurs :

Que chaque homme ici me livre sa main sanglante.
D’abord, Marcus Brutus, je veux serrer la vôtre ;
Ensuite, Caius Cassius, je prends votre main ;
Ici, Décius Brutus, la vôtre ; ici la vôtre, Métellus ;
La vôtre, Cinna, et, mon vaillant Casca, la vôtre ;
Dernière, mais non moindre en amour, la vôtre, bon Trébonius [...]

Let each man render me his bloody hand.
First, Marcus Brutus, will I shake with you;
Next, Caius Cassius, do I take your hand;
Now, Decius Brutus, yours; now yours, Metellus;
Yours, Cinna, and my valiant Casca, yours;
Though last, not least in love, yours, good Trebonius [...]

(III, 1, 183-189)

Antoine commence par utiliser le déterminant distributif « chaque » pour distinguer les hommes qui forment un groupe homogène, tous teintés du sang de César. Puis, il répète systématiquement « la vôtre », suivi ou précédé du nom propre de l’individu, tout en effectuant le geste qui lui permet de séparer les mains des conspirateurs. Le processus rappelle alors la stratégie d’individualisation utilisée par les tribuns dans la scène d’ouverture, à la différence que le nom propre vient remplacer le métier. Antoine divise les conspirateurs mais, en revanche, utilise comme une arme — arme que redoutaient Flavius et Murellus — le rassemblement du peuple, et donc, en d’autres termes, la généralisation des individus ou désindividualisation. Brutus, suite à l’assassinat, va s’adresser aux Plébéiens afin d’expliquer son geste criminel mais commet l’erreur d’autoriser Antoine à parler après lui pour faire l’éloge funèbre de César. Si le peuple semble avoir compris le geste de Brutus et de ses compagnons suite à son discours, il devient de plus en plus hostile à mesure qu’Antoine échauffe les esprits, dans un sens quasiment littéral, car le peuple utilisera le feu comme arme contre les conspirateurs. En effet, comme le montre Maurice Charney, en soumettant l’auditoire à des images caractérisées par des éléments ignés, Antoine incite le peuple à se servir du feu contre les conspirateurs : « Antony’s success depends on his ability to communicate the “fire” of his own emotions, and he has soon gained

³⁹⁵ Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain, sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l’idéologie anglaise aux XVIème et XVIIème siècles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 97.

such hypnotic power over the mob that he is able to control their reactions »³⁹⁶. Ainsi, le discours d'Antoine fait appel aux émotions pour persuader son auditoire, en opposition au discours de Brutus, qui tentait de solliciter sa raison. Au demeurant, Gilles Declercq explique la stratégie rhétorique utilisée par Antoine pour gagner la plèbe à sa cause :

Autant le discours de Brutus explicitait son acte pour le justifier, autant celui d'Antoine rend implicite sa finalité — soulever la foule contre Brutus. La ruse d'Antoine consiste à dissocier argumentation (explicite, et approuvant l'action de Brutus) et persuasion (implicite, et dressant la foule contre Brutus). Cet implicite a la forme d'un laisser-entendre ; la tactique d'Antoine consiste à faire prendre en charge par l'auditoire l'interprétation polémique de ses propos.³⁹⁷

Gilles Declercq ajoute que le discours d'Antoine utilise la puissance de l'image pour suggérer la souffrance endurée par César. Par une prosopopée, il fait parler le corps du dictateur et atteint ainsi « l'acmé pathétique de son discours »³⁹⁸. Antoine sollicite donc plus particulièrement le corps passionnel pour construire son discours : celui de Jules César meurtri par les coups de couteaux, son propre corps, qui, tel un acteur, incarne l'émotion qu'il cherche à communiquer — « Ses yeux sont rougis par le feu des larmes » (« his eyes are red as fire with weeping », III, 2, 115) —, et les corps des Plébéiens, qui, tels des spectateurs, réagissent symétriquement aux émotions qu'on leur présente. Ainsi, si Antoine dissocie argumentation et persuasion, comme l'explique Gilles Declercq, il dissocie dans un même mouvement corps rationnel et corps passionnel, ou corps textuel et corps scénique, pour reprendre la terminologie d'Anthony Dawson³⁹⁹ — le corps textuel qui approuve explicitement l'action de Brutus et le corps scénique qui suggère implicitement l'émotion qui conduira à la révolte. Le discours d'Antoine ne s'adresse alors plus à des individus, comme le faisaient Flavius et Murellus, mais aux Romains de manière générale⁴⁰⁰. Au demeurant, dans la scène 2 de l'acte III, les personnages anonymes ne sont plus désignés dans les didascalies par leur métier (« Savetier », « Charpentier »), mais par leur statut de plébéien (« Le Premier Plébéien », « Le Deuxième Plébéien », etc.), une appartenance à un groupe bien plus large qu'une catégorie de profession. De plus, ils partagent souvent des répliques communes réunies sous l'appellation de « Tous » (« All »). L'identité des Plébéiens ne se conçoit plus de façon individualisée, mais comme un groupe, sorte de corps

³⁹⁶ Maurice Charney, *Shakespeare's Roman Plays, The Function of Imagery in the Drama*, Cambridge, Harvard University Press, 1963, p. 63-64.

³⁹⁷ Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter, Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Editions universitaires, 1992, p. 191.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 192.

³⁹⁹ Voir « 3.1. Le corps et l'expression corporelle : extériorité et intériorité », p. 139.

⁴⁰⁰ Pour l'étude des désignations mélioratives, employées par les orateurs selon le principe de *captatio benevolentiae*, voir « 4.2. Titres et autres adresses génériques : matérialiser le réseau interpersonnages », p. 193.

passionnel à mille têtes, qui va se soulever comme un seul homme contre Brutus. Par ailleurs, Claire Guéron souligne le fait que l'auditoire a mauvaise mémoire dans cette pièce :

In *Julius Caesar*, spectatorship is marred by forgetfulness. Plebeians, in particular, seem to lack retentive powers. In the first scene, a group of carousing commoners are berated for forgetting Pompey's triumphant progresses through Rome. Later in the play, Mark Antony upbraids his plebeian audience for forgetting the will he mentioned only minutes before⁴⁰¹.

Dès la première scène, Flavius et Murellus reprochent aux artisans d'avoir oublié qu'ils admiraient et acclamaient Pompée, avant qu'il ne soit vaincu par César. Toutefois, leur tendance à l'oubli s'aggrave encore à l'acte III, lorsqu'Antoine est obligé de leur rappeler le testament dont ils réclamaient pourtant la lecture quelques minutes auparavant. La stratégie rhétorique d'Antoine, qui se fonde sur la dissociation du corps rationnel et du corps passionnel, engendre alors de surcroît une amnésie généralisée. Si l'on considère la théorie du philosophe anglais du XVIIe siècle, Locke, les Plébéiens ne semblent pas pouvoir disposer d'une identité personnelle. En effet, Stéphane Ferret explique que Locke considérerait la notion de mémoire comme étant centrale pour définir l'identité personnelle :

Pour Locke, c'est la *conscience de soi* qui détermine l'identité personnelle : une personne demeure une et la même tant qu'elle a conscience d'elle-même. Dans la mesure où la conscience de soi porte non seulement sur le présent mais encore sur le passé, c'est-à-dire implique la possibilité de s'éprouver comme un et le même tout au long de son existence, c'est à la *mémoire* que Locke rattache, en dernière instance, l'identité personnelle⁴⁰².

Tout au long du discours d'Antoine, chaque instant efface le précédent, poussant la thèse de l'*effacement de soi*, phénomène qui caractérise souvent les personnages anonymes, vers un problème de persistance de l'identité à travers le temps. L'incapacité des Plébéiens à se souvenir d'eux-mêmes, dans l'instant qui précède, anéantit leur identité personnelle et la *conscience de soi* s'inscrit dans un éternel recommencement. À chaque nouvelle stimulation extérieure, les Plébéiens s'effacent au profit de l'instant présent. L'absence de continuité de leur identité, que la mémoire devait garantir, est alors un facteur important de désindividualisation. Rappelons que les Citoyens de *Richard III* sont précisément individualisés par leur capacité à analyser les événements du présent en les inscrivant dans l'histoire du royaume d'Angleterre. C'est leur mémoire des événements passés qui leur permet de comprendre la dangerosité de Richard dans le présent et dans l'avenir. Les Plébéiens, en revanche, étant dépourvus à la fois de mémoire et de raison, doivent en permanence reconstruire leur identité en réaction à l'événement présent :

⁴⁰¹ Claire Guéron, « Forgetful Audiences in *Julius Caesar* », *Shakespeare et la mémoire*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°30, 2013, 198.

⁴⁰² Stéphane Ferret, *L'identité*, Paris, Flammarion, 1998, p. 30-31.

l'effacement de l'identité personnelle profite alors à l'identité collective et engendre un phénomène de généralisation⁴⁰³.

Cette généralisation des individus atteint son paroxysme dans la scène qui suit, où l'on voit Cinna le Poète se faire démembrer par la foule. Dans un premier temps, la scène semble se dérouler selon le même principe d'identification que l'on a pu observer à l'ouverture de la pièce. Les Plébéiens procèdent en effet à l'identification des personnes circulant dans l'espace public en utilisant la même méthode que Flavius et Murellus. Nous avons même constaté, lors de l'analyse des adresses, que les Plébéiens utilisaient un déterminant distributif — « every » — pour se distinguer les uns des autres⁴⁰⁴. Toutefois Shakespeare ne reprend ici les codes des scènes d'identification que pour accroître l'ironie tragique. En effet, malgré l'apparente volonté d'individualiser les personnages dans cette scène, la stratégie d'Antoine, qui visait à généraliser les Plébéiens en leur ôtant leur identité personnelle, vient contaminer ici les mécanismes de l'identification. Ni le nom propre, ni le métier, ne permettent à Cinna le Poète d'échapper à la confusion de son identité avec celle d'un conspirateur. Le principe de l'identité, où chaque être devait être un et le même, est alors totalement anéanti. Le nom propre lui-même, pourtant habituellement un facteur important d'individualisation des personnages, ne permet plus ici de se singulariser. Le nom de Cinna devient un nom commun, telle une antonomase, désignant un conspirateur. Les Plébéiens, ne disposant plus eux-mêmes d'une identité personnelle, étendent leur propre généralisation à l'ensemble de la société. L'anonymat des Plébéiens n'est alors plus le même que celui des artisans au début de la pièce. L'intervention de Flavius et Murellus leur rappelle leur métier, à savoir leur utilité sociale, ce qui leur donne une place en tant qu'individu au sein de la communauté. Les Plébéiens, après l'assassinat de Jules César, n'ont plus de métier, plus de mémoire, plus de parole personnelle. Ils ne sont plus un groupe d'individus, au sein duquel chacun possède une place déterminée par sa fonction sociale, mais une masse informe et innommable, qui commet un acte lui-même innommable, alors qu'il s'agit précisément d'ôter son nom à Cinna le Poète : « Arrachez seulement son nom de son cœur » (« Pluck but his name out of his heart », III, 3, 29-30). D'un anonymat initialement générique, l'anonymat des Plébéiens est devenu ignominie.

⁴⁰³ Ce lien entre mémoire et anonymat mériterait d'être davantage sondé. Il est intéressant par exemple qu'un Serviteur anonyme se fasse par réprimander par Paulina dans *Le Conte d'hiver*, lorsqu'il affirme n'avoir jamais vu pareille beauté au sujet de Perdita. Paulina qui travaille à la mémoire d'Hermione lui rappelle alors que c'est ainsi qu'il décrivait la reine aussi. « Pardonnez-moi, madame : / L'une, je l'ai presque oubliée » (« Pardon, madam. / The one I have almost forgot », V, 1, 103-104), répond-il. Le personnage nommé s'inscrit à nouveau dans la mémoire, tandis que l'anonyme est dans l'oubli.

⁴⁰⁴ Voir « 4.2. Titres et autres adresses génériques : matérialiser le réseau interpersonnages », p. 194.

Coriolan

C'est dans *Coriolan* que la tension entre individualisation et généralisation de la plèbe est la plus forte, car elle est au fondement de l'action dramatique. Le peuple n'y joue pas un rôle secondaire, mais est au contraire d'une importance décisive, et on ne peut attribuer aux Citoyens un simple rôle de présentation ou de contrepoint du héros éponyme⁴⁰⁵. Ils ont une voix, et même des voix qui enrichissent le débat politique. Richard Marienstras considère d'ailleurs que *Coriolan* se singularise par sa force politique. Il s'agit pour lui profondément d'« Une pièce politique — et non une pièce où les questions politiques sont plaquées sur des oppositions morales [...] »⁴⁰⁶. En effet, malgré toute la sympathie que l'on peut ressentir à l'égard du Savetier, son individualisation ne passe pas par une politisation de son rôle dramatique et il n'est impliqué dans les conflits de la pièce que malgré lui. John Stewart décrit d'ailleurs les Plébéiens de *Jules César* comme étant apolitiques : « The people whom he [Brutus] harangues as having by Caesar's death escaped the shame of bondage are the same politically untroubled mechanicals who in the first scene were so inexpugnably cheerful beneath the censures of Flavius and Marullus »⁴⁰⁷. Les Citoyens de *Coriolan*, en revanche, ont dès l'ouverture de la pièce des revendications sociopolitiques à faire valoir, qui leur donnent un rôle central au sein de l'action dramatique.

D'emblée, les termes employés dans la didascalie initiale pour décrire l'entrée en scène des « Citoyens » (« Citizens ») montrent que Shakespeare ne les conçoit pas de la même façon que les artisans ou les Plébéiens de *Jules César*. Richard Marienstras explique en effet que « Le groupe révolté est composé de *citizens*, ce qui renvoie à la terminologie romaine, et non de *commoners*, ce qui, dans *Jules César*, renvoyait à la terminologie élisabéthaine »⁴⁰⁸. Ralph Berry constate, quant à lui, que l'utilisation du terme « company » (traduit par « troupe ») distingue également les deux pièces :

The stage directions, reckoned to be Shakespeare's own and wonderfully expressive, give an immediate fix: *Enter a company of mutinous Citizens, with staves, clubs, and other weapons*. Surely this is a mob, such as we have seen before in *Julius Caesar*? No, and mob

⁴⁰⁵ Nous avons d'ailleurs observé que les Citoyens sont inscrits dans la liste des personnages, au milieu des personnages principaux, et non pas en dessous de la liste, comme c'est le cas pour les Plébéiens de *Jules César*. Voir « 1.4. Désignations singulières et plurielles : l'individu et le groupe », p. 79-80.

⁴⁰⁶ Richard Marienstras, « *Coriolan*, Notice », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1556.

⁴⁰⁷ John Innes Mackintosh Stewart, « Character and Motive in *Julius Caesar* », in Shakespeare, *Julius Caesar, A Selection of Critical Essays*, Peter Ure [dir.], London, Macmillan, 1969, p. 116.

⁴⁰⁸ Richard Marienstras, « *Coriolan*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte I, note n°1, p. 1575.

is not the word. The lynching mob that destroys Cinna the Poet is a refuge for the individual conscience, a collective able to do things the individual dare not. Here the members of the “company” (not a pejorative term) retain their identity, and fall to discussion which they prefer to serious stave-work⁴⁰⁹.

Ralph Berry considère les termes « mob » (« foule ») et « company » (« troupe ») dans la problématique de l’articulation de l’individu au collectif. Il analyse le mouvement de foule, dans *Jules César*, comme annihilant la conscience individuelle au profit d’une action collective. En d’autres termes, l’individu *s’efface* derrière le collectif. Le *self-effacement* du personnage anonyme n’est plus seulement destiné à mettre en valeur le héros nommé, mais le collectif. En revanche, la troupe de Citoyens, dans *Coriolan*, articule ce rapport entre l’individu et le collectif de façon à ce que leur action s’inscrive à la fois dans la conscience individuelle et la conscience collective, c’est-à-dire sans que la seconde n’*efface* la première. Par ailleurs, Ralph Berry distingue également les termes « Plébéien » et « Citoyen » :

Plebeian here is a precise statement of class and political affiliation. *Citizen* is not a perfect synonym for *plebeian*, nor is it so neutral as it seems. It makes a claim, for in *Coriolanus*, *city* is a word of power (which it is not in *Julius Caesar*), mentioned many times, and ultimately with a value in sight. The city is the sum of its people. A citizen is a member of this community⁴¹⁰.

De même que le terme « company » souligne l’articulation de l’individu et du groupe, le terme « Citoyen » montre que le rôle est conçu comme une partie d’un tout, un membre de la cité, au même titre que les personnages appartenant aux classes sociales plus élevées, tels que les sénateurs. Le terme « Plébéien », en revanche, indique seulement la classe sociale, et ne donne pas au personnage une voix politique : « The hero may at one point refer contemptuously to “Hob and Dick” (2.3.116), but the title of Citizen given to individual Plebeians in speech headings signifies they have a legitimate voice in the city’s government »⁴¹¹. Il est intéressant de noter que le nom propre est utilisé ici comme facteur de désindividualisation, alors que le terme générique « Citoyen » est davantage individualisant. En effet, l’expression « Hob and Dick » est traduite en français par « de Paul, de Pierre » (II, 3, 109), c’est-à-dire par des prénoms tellement courants qu’ils ne permettent plus de distinguer les hommes. Comme le nom de Cinna, les prénoms *Hob* et *Dick* deviennent des noms communs dans la bouche de Coriolan, qui cherchent en permanence à ôter aux Citoyens à la fois leur individualité et leur légitimité politique.

⁴⁰⁹ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 149.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁴¹¹ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 58.

Les dialogues confirment cette conception des personnages. Si Robert Miola estime que Shakespeare représente au début de la scène une foule en colère, à l'image de celle de *Jules César* (« Shakespeare portrays the unreasoning violence of mob action »⁴¹²), il nuance ensuite son propos : « as the scene progresses, however, the people claim more of our sympathy »⁴¹³. De même, Ralph Berry discerne la transformation de la révolte populaire en débat politique : « The opening, which looks like an insurrection, turns into a debate »⁴¹⁴. En réalité, dès le départ, l'insurrection des Citoyens de *Coriolan* ne peut pas être comparée à celle des Plébéiens dans *Jules César*, d'abord parce qu'elle est spontanée, et non le résultat d'une manipulation politique de la part d'un orateur de la classe sociale dirigeante. Ni un Richard, ni un Antoine, n'a orchestré cette révolte de Citoyens : elle découle de leur propre initiative. L'insurrection a été pensée et mise en œuvre par des individus qui se sont réunis afin de trouver une solution collectivement. Ensuite, leur parole se déploie en des termes qui appartiennent au domaine politique, et plus précisément au domaine judiciaire. En effet, Richard Marienstras précise que les termes « *Verdict* et [...] *resolv'd* sont des mots empruntés au langage juridique »⁴¹⁵. Si Robert Miola considère l'emploi de ces termes comme une touche d'ironie, qui ajoute encore à l'idée que la foule est justement « sans loi »⁴¹⁶, j'estime, au contraire, que cela donne une légitimité (peut-être même une légalité ?) à leur action. D'ailleurs, le Second Citoyen tient un discours très proche du Grand Juge dans *2 Henry IV*, qui prenait en compte les services militaires rendus par Falstaff dans son jugement⁴¹⁷. Le Second Citoyen demande également, au sujet de Coriolan : « Songez-vous aux services qu'il a rendus à son pays ? » (« Consider you what services he has done for his country ? », 24). Rebecca Lemon analyse également le débat des Citoyens comme prenant une tournure judiciaire :

But when the First Citizen ends his rousing cry with yet another question, “Is it a verdict?” (10), he exposes the legal rather than martial undertone to this opening exchange. He consults his troops as if they were a jury. Furthermore, the citizens weigh evidence in the rest of the scene, considering Coriolanus’s pride on the one hand and his service on the other. Such an exchange evokes the work of law courts and judicial interpretation more than the agitation of an unruly crowd. The First Citizen presents an extended case against Coriolanus (1.1.14-24), charging inequitable distribution of resources caused primarily by the accused. He ends with a defense of himself as witness: “I speak this in hunger for bread, not in thirst for revenge” (23-24). Then the Second Citizen plays defense attorney,

⁴¹² Robert Miola, *Shakespeare's Rome*, Cambridge University Press, 1983, p. 166.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 168.

⁴¹⁴ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 149.

⁴¹⁵ Richard Marienstras, « *Coriolan*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte I, note n°3, p. 1575.

⁴¹⁶ « The irony attaching to the word “verdict,” a word normally implying dispassionate consideration and legal procedure, further suggests the lawlessness of the mob ». Robert Miola, *Shakespeare's Rome*, Cambridge University Press, 1983, p. 166.

⁴¹⁷ Voir « 6.2. L'ordonnateur anonyme : identité et jugement », p. 406.

introducing contradictory evidence — “consider you what services he has done for his country?” (29-30) — and cautioning the First Citizen, “nay, but speak not maliciously” (34)⁴¹⁸.

Deux points de vue sont alors exposés et incarnés par deux personnages anonymes, le Premier Citoyen et le Second Citoyen, l'accusation et la défense, comme dans un tribunal. La façon dont ils désignent leurs compatriotes est d'ailleurs représentative de leurs deux positions. Le Second Citoyen s'adresse à eux en les appelant « bons citoyens » (« good citizens », I, 1, 11), tandis que le Premier rétorque : « On nous appelle pauvres citoyens, le bien, c'est pour les patriciens » (« We are accounted poor citizens, the patricians good », 12). Alors que le Second Citoyen utilise un terme mélioratif pour qualifier les Citoyens, dans le but de faire appel à leurs qualités morales, le Premier Citoyen utilise le qualificatif qui est précisément à l'origine de la révolte et qui lui donne sa légitimité. Il dit lui-même que ce qui le fait parler, c'est sa pauvreté : « je parle par faim de pain, non par soif de vengeance » (« I speak this in hunger for bread, not in thirst for revenge », 21). Robert Miola montre alors que cette revendication n'est effectivement pas illégitime, si l'on analyse la définition qu'Aristote donne de la cité :

Shakespeare poses fundamental questions about the organization of the *urbs* and the rights of individuals within it. Aristotle explained that the city exists to satisfy the needs of its citizens and to provide them not only with life, but with *good* life. Glossing Aristotle, Le Roy defined the “chiefest good” of civil organization as “souveraine felicitie or welfare, consisting both in the publique and in the priuat fruition of all kind of goods both of soule and bodie, and also of fortune.” As the fable instructs, however, citizens can achieve this “souveraine felicitie” only by sacrificing certain goods and by subordinating self-interest to public welfare. In the opening scenes of *Coriolanus* the tension of this paradox threatens to destroy civilized life in Rome⁴¹⁹.

Alors que Ménénus demande aux Citoyens de se sacrifier pour le bien-être de la cité, les Citoyens exigent de la cité qu'elle satisfasse leur bien-être individuel. Cette tension entre l'intérêt personnel et l'intérêt général est au fondement de l'identité des Citoyens, qui sont à la fois des individus en eux-mêmes et les membres d'un groupe : « the individual is at one and the same time a member of the social body and a world in himself »⁴²⁰, observe Molly Mahood. Les Citoyens réclament qu'on les considère comme des individus à part entière, des mondes indivisibles, et non comme un tout dont les parties sont négligeables et dont on peut se passer (des « parts » selon Ménénus, puis des « fragments » selon Coriolan, comme l'expliquait Caroline Di Miceli, à savoir des morceaux de plus en plus petits et de plus en plus

⁴¹⁸ Rebecca Lemon, « Arms and Laws in Shakespeare's *Coriolanus* », in *The Law in Shakespeare*, Karen Cunningham and Constance Jordan [dir.], New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 236.

⁴¹⁹ Robert Miola, *Shakespeare's Rome*, Cambridge University Press, 1983, p. 168.

⁴²⁰ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 220.

dispensables)⁴²¹. Molly Mahood ajoute que les Citoyens s'expriment à l'aide d'un langage soutenu et des termes d'origine latine, qui sont plus théoriques, moins concrets que les termes d'origine germanique : « an intervention by the Second starts a rational debate in which the First, speaking not in the idiom we associate with Hob and Dick [...], but in slightly stilted periods that have the ring of translation from Latin »⁴²². Cette façon de s'exprimer montre que l'insurrection s'inscrit avant tout dans un débat politique, où il sera question de théoriser la société, y compris de la part du Premier Citoyen qui dit pourtant placer l'action au-dessus du débat. La pièce se présente alors d'emblée comme un affrontement entre deux groupes de classe sociale différente, les « pauvres citoyens » d'une part et les « bons » patriciens d'autre part. Ralph Berry explique que les didascalies sont révélatrices de cette opposition entre les différents groupes de la pièce : « Coriolanus is patently a play of class. Less obviously it is a play of groups, and the stage directions show that Shakespeare had the identity of groups much in mind »⁴²³. Nous avons effectivement constaté, lors de l'analyse des *speech headings*, que les désignations dans cette pièce mettaient en valeur le fractionnement de la société, qui est au cœur des tensions dramatiques⁴²⁴. La pièce met en scène une société fragmentée en groupes d'origine sociale différente, au sein desquels des voix individualisées se font entendre, qu'ils s'agissent des Sénateurs ou des Citoyens.

Si les Citoyens définissent Coriolan comme l'« ennemi du peuple » dans la première scène, ils sont tout de même prêts à lui accorder leurs voix après ses nouveaux exploits contre les Volsques. Le débat ne se porte alors plus seulement sur Coriolan, mais également sur leur propre rôle dans la société et la façon dont les classes sociales supérieures les perçoivent :

- Le Troisième Citoyen : Donc, s'il nous dit ses nobles exploits, nous devons aussi, nous, lui, dire notre noble reconnaissance. L'ingratitude est monstrueuse et, si la multitude était ingrate, la multitude serait un monstre, nous-mêmes serions de ce fait des membres monstrueux.
- Le Premier Citoyen : Il leur en faut peu pour avoir cette opinion de nous : quand nous nous sommes soulevés pour le blé, lui-même n'a pas hésité à nous appeler la multitude aux mille têtes.
- Le Troisième Citoyen : On nous a souvent appelés comme ça, pas parce qu'il y a parmi nous des têtes brunes, noires, blondes, ou chauves, mais parce que nos esprits sont de couleurs à ce point diverses ; en vérité, je crois que, si tous nos esprits devaient s'échapper d'un seul crâne, ils s'envoleraient vers l'est, l'ouest, le nord, le sud, et la seule

⁴²¹ Voir « 3.2. Le corps comme objet social », p. 149.

⁴²² Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 59.

⁴²³ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 157.

⁴²⁴ Voir « 1.2. Les catégories de désignations : convention et intention », p. 56.

unité de direction consisterait à partir tous ensemble vers tous les points de la boussole.

Third Citizen : So if he tell us his nobles deeds, we must also tell him our noble acceptance of them. Ingratitude is monstrous, and for the multitude to be ingrateful, were to make a monster of the multitude, of the which we, being members, should bring ourselves to be monstrous members.

First Citizen : And to make us no better thought of, a little help will serve: for once we stood up about the corn, he himself stuck not to call us the many-headed multitude.

Third Citizen : We have been call'd so of many, not that our heads are some brown, some black, some abram, some bald, but that our wits are so diversely colour'd; and truly I think if all our wits were to issue out of one skull, they would fly east, west, north, south, and their consent of one direct way should be at once to all the points o'th'compass.

(II, 3, 7-22)

Alors que le Deuxième Citoyen revendique le droit de refuser sa voix à Coriolan, le Troisième Citoyen (de la même façon que le Second dans la première scène) fait valoir les services qu'il a rendus à Rome. Cependant, l'identité de Coriolan ayant déjà été le sujet de la discussion dans la première scène, le débat se tourne rapidement vers leur propre identité. Le Troisième Citoyen identifie d'abord l'ingratitude comme étant à l'origine du caractère monstrueux qu'on attribue souvent à la plèbe, mais le Premier Citoyen rappelle que Coriolan les considère ainsi pour moins que ça. Le Troisième Citoyen soulève ensuite le problème de l'absence d'unité de la plèbe, composée d'éléments hétérogènes. La question de l'identité du groupe ne pose alors plus le problème de sa généralisation, où les individus effacent leurs caractéristiques personnelles au profit du collectif, mais le problème de sa diversité, qui montre au contraire des individus faisant valoir leurs pensées individuelles au détriment du collectif. Cette hybridité, qui est la définition même du monstrueux, est à l'origine de leur mauvaise réputation auprès de la classe dirigeante. Le paradoxe de la plèbe, qui donne lieu au surnom de « multitude aux mille têtes », se fonde donc sur cette double caractéristique, entre unité et multiplicité. Ainsi, lorsque le Troisième Citoyen prépare ses compagnons à la cérémonie traditionnelle, où le futur Consul vient demander leurs voix aux plébéiens, il s'impose comme leader du groupe et il insiste sur l'individualisation de chacun, cherchant par-là à désolidariser les parties de cette masse informe qu'ils représentent visuellement :

Nous ne devons pas rester groupés, mais aller le trouver un par un, par deux, ou par trois. Il doit nous solliciter en particulier ; et chacun de nous a l'honneur de lui donner sa propre voix de sa propre bouche.

We are not to stay all together, but to come by him where he stands, by ones, by twos, and by threes. He's to make his requests by particulars; wherein every one of us has a single honour, in giving him our own voices with our own tongues.

(II, 3, 38-43)

Le Troisième Citoyen réorganise ici la foule pour que les individus ne forment plus un groupe visuellement uni, ayant l'apparence d'un monstre hybride, et que chaque voix puisse se détacher de la collectivité. Sa parole est marquée par le champ lexical de l'individualité : « un par un », « en particulier », « chacun », « propre ». Molly Mahood observe d'ailleurs que la didascalie fonctionnelle qui se trouve au début de la scène — « *Entrent sept ou huit Citoyens* » (« *Enter seven or eight Citizens* », II, 3, 0) — est plus précise qu'elle ne le laisse penser : « The vague-sounding "Enter seven or eight Citizens" turns out to be precise in that seven individual speakers are required plus an optional mute »⁴²⁵. Il ne s'agit en effet pas d'un chiffre arbitraire qui signifierait qu'il faut un grand nombre d'acteurs pour remplir l'espace, mais qu'il faut sept acteurs pour jouer sept Citoyens individualisés et éventuellement un huitième, sans réplique, pour faire nombre. Cela montre que chaque personnage est individualisé dans l'esprit du dramaturge, lorsqu'il écrit sa pièce, et qu'ils ont tous une voix (à l'exception du potentiel Huitième Citoyen). Dans cette scène, les spectateurs ne voient pas une foule sur la scène de théâtre, mais plusieurs personnages ayant un rôle à jouer bien défini par Shakespeare.

Le comportement de Coriolan à l'égard des Citoyens et la manipulation dont ils seront l'objet par les tribuns va toutefois modifier définitivement la représentation de la plèbe. Nous avons en effet déjà analysé la deuxième scène de révolte qui était orchestrée par les tribuns, lors de l'analyse de l'organisation de la sphère publique⁴²⁶. Ainsi, à l'instar des Citoyens dans *Richard III* et des Plébéiens dans *Jules César*, les Citoyens de *Coriolan* se soulèvent en raison d'une manipulation politique de la part de personnages nommés. Cette deuxième révolte ne dispose alors plus de la spontanéité de la première et elle n'est plus de leur propre initiative. La plèbe finit par devenir ce monstre, masse hybride, qui scande en chœur des mots que les tribuns lui ont mis dans la bouche. La foule, désolidarisée lorsqu'elle accordait ses voix à Coriolan, reforme une masse multicéphale. Ainsi, à l'acte III, Shakespeare modifie les termes pour désigner les Citoyens dans les indications scéniques : « *Entre une meute de Plébéiens* » (« *Enter a rabble of Plebeians* », III, 1, 177). Il ne s'agit plus d'une « company », terme sans connotation, mais d'une « rabble », terme péjoratif ; il ne s'agit plus de « Citoyens », membres actifs d'une

⁴²⁵ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 59.

⁴²⁶ Voir « 5.5. Sphère publique et sphère privée », p. 352-354.

communauté, mais de « Plébéiens », les personnes appartenant à la classe sociale la plus basse ; et leurs répliques sont le plus souvent communes à tous. Bien qu'on les voit réapparaître en IV, 6, avec des désignations à nouveau individualisées, les Citoyens, qui étaient pourtant capables de réflexion et d'analyse politiques, ne retrouvent plus jamais leurs voix personnelles.

Cette généralisation de la plèbe passe alors par la façon dont Coriolan s'adresse à eux, comme s'il reconfigurait leur identité par le biais de sa parole. À coups d'injures, il déforme l'image de la plèbe jusqu'à ce qu'elle devienne finalement et concrètement le monstre qu'il hait⁴²⁷. Jane Kingsley-Smith, qui travaille sur la dramaturgie de l'exil chez Shakespeare, relève également que les désignations que Coriolan emploie pour insulter les Citoyens leur donnent systématiquement un caractère antisocial :

There is also an implication in his reference to the plebeians' stinking breath that he can prove them traitors. Earlier references in the play to foul breath served to emphasize the plebeians' materiality and to denigrate their political power since their "voices" were synonymous with votes. However, in *2 Henry VI*, foul breath and banishment are associated with treason. The King banishes Suffolk thus: "He shall not breathe infection in this air/ But three days longer, on the pain of death" (3.2.291-2). The foul breath of the plebeian is also the treasonous language of the traitor. Thus Coriolanus displaces both banishment and treason onto the plebeians. If we look at the other insults with which Coriolanus envenoms the sentence of exile, we find that these too reinforce the plebeians' supposed anti-social, extra-social nature. "Cur" signifies a vicious, perhaps mongrel dog, more likely to be a stray than a domestic animal. "Rotten fens" suggests a landscape beyond the walls of the city, unsuitable for human habitation⁴²⁸.

Ainsi, tous ces termes se situent dans le champ lexical de l'exclusion et placent des frontières entre l'humanité et la barbarie qui vont se retourner contre Coriolan. Robert Miola explique d'ailleurs que, chez Shakespeare, la capacité à s'exprimer dans la sphère publique semble être la qualité première du Romain qui souhaite participer à la vie collective au sein de la cité : « For Shakespeare, apparently, a Roman exercised his citizenship in deeds on the battlefields, in words within city walls. Oratory was the means by which the individual partook in the life of the city, resolved its problems, and shaped its future »⁴²⁹. Si les Citoyens ont fait la démonstration à plusieurs reprises de leur capacité à tenir un débat et donc de participer à la vie de la cité, Coriolan, en revanche, n'est pas un bon orateur. Il refuse de faire de la démagogie, comme le faisait Ménénus lors de la première insurrection, et aggrave ainsi la situation lors de la scène du bannissement en insultant continuellement les Plébéiens. Coriolan ne sait exercer sa citoyenneté qu'en dehors des murs de la cité, sur le champ de bataille, mais sa personnalité

⁴²⁷ Voir « 3.4. Le corps anonyme : une entité universelle », p. 172.

⁴²⁸ Jane Kingsley-Smith, *Shakespeare's Drama of Exile*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 141.

⁴²⁹ Robert Miola, *Shakespeare's Rome*, Cambridge University Press, 1983, p. 181.

n'est pas adaptée à un rôle politique à l'intérieur de la cité. Ironiquement, les identités de Coriolan et des Citoyens vont alors parcourir un chemin similaire et se construire de façon symétrique, jusqu'à l'anonymat. Robert Miola explique que c'est le discours de Coriolan à l'encontre de la plèbe qui est à l'origine de leur barbarie et Coriolan devient alors lui-même barbare dans ce processus : « Far from upholding the safety of the state, Coriolanus's speech turns the civilized urbs into a bloody battlefield. [...] The citizens become "barbarians... though in Rome litter'd" (237-8), as does Coriolanus, himself »⁴³⁰. Coriolan configure un espace barbare au sein même de la cité et les personnages anonymes se fondent alors dans ce nouveau décor en devenant eux-mêmes barbares. De plus, Jane Kingsley-Smith explique que le choix du bannissement de Coriolan, de la part des tribuns et des Plébéiens, n'est pas anodin : « Shakespeare makes the choice of banishment particularly resonant by dramatizing the conflict between plebeians and Coriolanus in spatial terms »⁴³¹. En effet, nous avons déjà évoqué la façon dont les Plébéiens envahissaient la sphère publique lors de la scène du bannissement, en étirant leur présence corporelle à la fois verticalement et horizontalement, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'espace pour Coriolan au sein de la cité. Mais avant d'être banni, Coriolan avait lui-même cherché à exclure les Citoyens de la vie politique de leur propre cité, comme le montre Jane Kingsley-Smith :

If Martius can be an "enemy to the people" (8), "a very dog to the commonalty" (27) and yet be fêted as a great Roman hero and patriot, the plebeians are left with a definition of country that completely excludes them. In the course of the play, Coriolanus makes it increasingly apparent that he does not recognize the plebeians as Romans, thus inspiring them to redefine the city by taking political power and banishing their enemy⁴³².

Le choix du bannissement est alors une réponse à leur propre exclusion de la cité, et les Citoyens veulent à présent se la réapproprier : « The banishment of Coriolanus in 3.3 completes the movement of the plebeians from the margins to the heart of the city. [...] Boundaries are dramatically redrawn by the hero's expulsion from the city walls »⁴³³. Coriolan voit des barbares et devient lui-même barbare, Coriolan veut exclure et il est lui-même exclu.

La spécularité entre les identités de Coriolan et des Citoyens se poursuit encore plus loin. Si les Citoyens se transforment en monstre, c'est également le cas de Coriolan. D'abord, parce qu'il renonce à la civilisation en faisant passer son identité personnelle avant celle de la cité, comme l'explique Robert Miola :

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 188.

⁴³¹ Jane Kingsley-Smith, *Shakespeare's Drama of Exile*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 140.

⁴³² *Ibid.*, p. 139-140.

⁴³³ *Ibid.*, p. 140.

To value self over city, as Coriolanus does, is to undermine the foundations of society. Banishing the city, Coriolanus renounces his identity as a Roman and his role in a community of speaking men. So doing, he renounces his identity as a civilized human being. Aristotle's comment on such a man is incisive:

But he that can not abide to liue in companie,
or through sufficiency hath need of nothing
is not esteemed a part or member of a Cittie,
but is either a beast or a god⁴³⁴.

En rejetant les Citoyens, Coriolan rejette la cité et sort de l'humanité civilisée pour devenir une « bête », selon les termes d'Aristote. Il est intéressant de constater que, dans le cadre de la cité, Coriolan fait exactement ce que Ménénus reprochait aux Citoyens au début de la pièce : faire passer son bien-être individuel avant le bien-être général, mais de façon encore plus exacerbée, étant donné sa forte individualité. Et comme la plèbe, l'identité de Coriolan va être caractérisée par l'hybridité : « Coriolanus in exile is part deity [...] and part dragon »⁴³⁵. En effet, il se qualifie lui-même de « dragon solitaire dans un marécage » (« a lonely dragon that his fen », IV, 1, 30). Il se qualifie donc non seulement de monstre mythologique, à l'image de la forme qu'il fabrique aux Citoyens, mais se situe, de plus, là où il voyait les Citoyens précédemment, dans des « rotten fens », « des marais croupis » (III, 3, 122), espace extérieur à la cité. Finalement, Coriolan rejoint les Citoyens dans l'anonymat, comme l'explique Cominius :

Au nom de « Coriolan »
Il n'a pas répondu, récusant tous les noms,
Disant qu'il n'était rien et n'avait plus de titre
Avant de se forger un nom dans le feu
De Rome embrasée.

“Coriolanus”
He would not answer to, forbad all names:
He was a kind of nothing, titleless,
Till he had forg'd himself a name o'th' fire
Of burning Rome.

(V, 1, 11-15)

En effet, comme l'explique Ann Lecercle-Sweet, « à trop viser le renom, on finit sans nom du tout, ou alors avec un nom monstrueux »⁴³⁶, partageant ainsi ironiquement le sort des Citoyens, anonymes ou auxquels on attribue le nom monstrueux de « bête aux mille têtes ».

Les personnages anonymes représentant le peuple ne se construisent pas comme ceux qui interviennent individuellement, comme le Messager, qui vient annoncer seul son message.

⁴³⁴ Robert Miola, *Shakespeare's Rome*, Cambridge University Press, 1983, p. 192.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 196.

⁴³⁶ Ann Lecercle-Sweet, « *Coriolan* : rêves de parthénogénèse et valse des noms », in *Théâtre / public*, n°49, janvier-février 1983, p. 54.

Les Citoyens ou les Plébéiens se déplacent en groupe, discutent ensemble et représentent une collectivité. La question de leur identité se situe donc plus spécifiquement dans ce problème d'articulation de l'individu et de la société. Les trois pièces étudiées présentent des cas variés de situation où les anonymes sont en tension entre individualisation et généralisation et leur qualité de *self-effacement*, qui permet normalement de mettre le héros en lumière, prend une toute autre dimension. Dans *Richard III*, les Citoyens, après nous avoir exposé leur point de vue lorsqu'ils discutaient entre eux, s'effacent totalement ensuite dans la mise en scène que Richard met en œuvre afin de récupérer le pouvoir. Ils demeurent muets tout au long du discours de Buckingham, qui cherche à les persuader qu'Édouard et ses descendants ne sont pas légitimes sur le trône. Leur effacement est alors double, psychique et physique : ils effacent leurs idées personnelles, celles qu'ils nous avaient exposées dans la scène précédente, et ils effacent leur voix, qui ne résonnent plus dans l'espace du théâtre. Leur anonymat symbolise alors à la fois leur statut extérieur à l'action, ne faisant que commenter et subir les conflits qui occupent les nobles, et à la fois cet effacement de leurs êtres au profit de la personnalité envahissante de Richard. Dans *Jules César*, en revanche, les Plébéiens sont physiquement et vocalement très présents à l'acte III, suite à l'assassinat du héros éponyme. Leur présence sur scène est même débordante et ils absorbent tout sur leur passage : les décors, les accessoires et les autres personnages, tel que Cinna le Poète, qui disparaît sous les coups de la foule en colère. L'effacement de soi se trouve donc plus spécifiquement lié à la question de l'individualité, qui ne peut plus s'exprimer au milieu de ce mouvement collectif : la conscience individuelle s'efface, mais la matérialité des corps, en revanche, prend de l'ampleur en absorbant le monde qui les entoure et en s'agglomérant pour former une masse unitaire et soudée. Si l'anonymat des artisans, au début de la pièce, est représentatif de leur fonction au sein de la société, l'anonymat des Plébéiens devient ensuite le symbole de leur généralisation, de la disparition des individualités. Enfin, dans *Coriolan*, le processus d'effacement de soi suit le même mouvement que dans *Jules César*, mais il est cette fois inscrit dans un véritable problème sociopolitique. La tension entre individualisation et généralisation est le sujet même de leurs discussions, les consciences individuelle et collective des Citoyens se côtoyant en permanence dans les actes I et II. L'effacement de leurs individualités ne s'opère qu'à partir de l'acte III, quand Coriolan les rejette et leur donne la forme monstrueuse qu'on leur attribue si souvent et qu'ils finissent par prendre concrètement. Ainsi, les Citoyens partagent le même destin tragique que le héros éponyme, qui devient lui-même anonyme ou doté d'un nom monstrueux. Les Plébéiens de *Jules César* et les Citoyens de *Coriolan* ne sont alors plus seulement anonymes, terme neutre pour désigner l'absence de nom, mais ignominieux, terme péjoratif qui désigne

l'impossibilité d'attribuer un nom, étant donné qu'ils ont quitté la sphère de l'humanité et, par conséquent, celle du langage.

7.3. Théâtre du monde et monde du théâtre : être et paraître en société

Le théâtre du monde

Les conflits sociaux, qui mettent en évidence le rapport entre l'individu et un système hiérarchisé, forment, selon Marvin Spevack, une structure dramatique archétypale dans l'œuvre de Shakespeare : « The archetypal psycho-sociopolitical conflict Shakespeare presents is between the individual and institutionalized hierarchies, either domestic or civil »⁴³⁷. Shakespeare développe alors la psychologie des personnages dans le cadre structuré d'un système sociopolitique. Toutefois, le dramaturge écrit pour le théâtre et il inscrit également ce rapport entre individu et société dans une métaphore théâtrale, comme l'observe Léone Teyssandier :

Rigoureusement ordonné, structuré par un système minutieux d'analogies, l'univers élisabéthain et jacobéen s'organise autour de la notion de hiérarchie (« degree »), qui attribue à chacun sa place et sa fonction dans la chaîne des êtres et dans la société où il vit. La métaphore théâtrale à l'œuvre chez les dramaturges de l'époque dérive de cette vision déjà théâtralisée du monde. Dans le miroir du théâtre, la vie et la fiction scénique se renvoient mutuellement leur image⁴³⁸.

Le théâtre du monde et le monde du théâtre s'entremêlent dans l'œuvre de Shakespeare pour tendre un miroir à la société. Il faut d'abord considérer le fait que d'aller au théâtre est en soi un événement social, collectif, qui entraîne pourtant une réception personnelle du spectacle. En effet, si selon Christian Biet et Christophe Triau, « Être au spectacle, c'est [...] être avec d'autres à un moment particulier, se regrouper dans un lieu précis sous le motif de participer à un événement »⁴³⁹, Anne Ubersfeld souligne, quant à elle, le fait que « la réception par le spectateur » est « individuelle »⁴⁴⁰ : « elle ne dépend pas seulement de l'univers propre de chacun et de son expérience de spectateur, mais plus encore du désir individuel de s'intéresser au décor, au jeu de tel acteur qu'il connaît ou qui lui plaît, à la signification politique ou

⁴³⁷ Marvin Spevack, « Beyond individualism: Name and Namelessness in Shakespeare », in *Huntington Library Quarterly*, University of Pennsylvania Press, vol. 56, n°4, Autumn 1993, p. 389.

⁴³⁸ Léone Teyssandier, « La parole tronquée : mise en scène de l'équivoque dans *Macbeth* », in *Théâtre et Destin. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Jean Bessière [dir.], Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997, p. 84.

⁴³⁹ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 7.

⁴⁴⁰ Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 79.

idéologique de l'action, ou même au discours particulier de tel personnage »⁴⁴¹. Le théâtre s'inscrit alors par définition dans ce rapport entre individualité et collectivité, étant donné que le spectateur est invité à recevoir individuellement un spectacle auquel il assiste en réunion. De plus, les places des spectateurs étaient également hiérarchisées au théâtre du Globe et variaient donc en prix et en confort, à l'image de la place de chacun dans la société. Ainsi, le spectateur se trouve lui-même en équilibre entre sa propre identité et celle du groupe, dans lequel il tient une place bien déterminée. Marjorie Garber, qui travaille sur les différentes étapes de la vie d'un individu à l'époque élisabéthaine (telles que le passage de l'enfance à l'âge adulte, le mariage, etc.), explique que ces événements personnels sont toujours conditionnés par le monde extérieur : « The stages through which the developing individual will — and must — pass are all predicated upon an apprehension (conscious or unconscious) of his own place in society »⁴⁴². La métaphore théâtrale, lorsqu'elle intervient au cours du spectacle, fait donc d'autant plus prendre conscience au spectateur de cette tension entre individualité et collectivité, qui est à la fois la sienne et celle des personnages dans la fiction.

Du côté de la scène, l'acteur de théâtre est également en tension, entre sa propre identité et celle de son personnage, comme l'explique Alexander Leggatt : « The double identity [...] is the condition of a character played by an actor »⁴⁴³. La métaphore théâtrale vient alors souligner, d'une part, la hiérarchisation de la société et la place de chaque individu au sein de ce système et, d'autre part, la dualité de chaque être, entre ce qu'il montre extérieurement et ce qu'il est intérieurement. En effet, si Jean-Michel Déprats constate une continuité entre la façon dont les élisabéthains concevaient le monde et le monde du théâtre, il explique également que cette vision forgeait une certaine conception de l'être, entre intériorité et extériorité :

Cette confrontation perpétuelle de l'individu et de la société, c'est, toujours selon Peter Brook, dans la liberté de mouvement de la scène élisabéthaine qu'elle a trouvé les conditions de son déploiement. Tout autant qu'à l'outil théâtral dont disposait Shakespeare, cette dialectique de l'intérieur et de l'extérieur renvoie à la vision du monde des élisabéthains, qui ne concevaient pas de rupture entière entre l'être et ce qu'il fait, entre l'homme apparent et l'homme intérieur⁴⁴⁴.

Shakespeare utilise alors régulièrement la métaphore théâtrale pour décrire à la fois le monde en général et l'homme en particulier. Alexander Leggatt analyse la double identité des personnages principaux, à la lumière de la double identité de l'acteur, dans plusieurs œuvres de

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 14.

⁴⁴³ Alexander Leggatt, *Shakespeare's Tragedies, Violation and Identity*, Cambridge University Press, 2005, p. 2.

⁴⁴⁴ Jean-Michel Déprats, *Shakespeare*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016, p. 52.

Shakespeare. Il cite, à titre exemplaire, la double identité de l'héroïne, dans *Troilus et Cressida* — « This is and is not Cressid » (V.ii.152) — ou celle d'Othello à la fin de la pièce — « he that was Othello » (V.ii.281)⁴⁴⁵. La dualité identitaire de ces personnages les rapproche de l'acteur sur la scène de théâtre : « These dual identities within the fiction are the equivalent of the combination of actor and role in performance. Contemporary evidence suggests that audience perceptions, then as now, moved back and forth between the character and the actor »⁴⁴⁶. À propos de *Jules César*, Robert Miola observe d'ailleurs que Shakespeare emploie des termes associés au vocabulaire du théâtre pour distinguer l'être et le paraître au sein même de la fiction :

Emphasizing the difference between “acting,” “seeming,” “appearing,” “fashioning,” “construing,” and being, the language of the play suggests the maddeningly elusive and complicated nature of reality. Throughout *Julius Caesar* Shakespeare exposes the difficulty of judging truly, of distinguishing fact from fancy, of finding the truth amid conflicting appearances and reports⁴⁴⁷.

Cette frontière très mince entre le vrai et le faux rappelle alors que les pièces de Shakespeare mettent souvent en scène le problème général de la connaissance, que soulève Richard Madelaine lorsqu'il analyse la fonction de messenger⁴⁴⁸. Toutefois, Robert Miola met en évidence ici, à travers le relevé des termes employés par Shakespeare, le fait que la métaphore théâtrale brouille encore davantage la délimitation entre l'être et le paraître, la réalité et la fiction. Cela montre la difficulté de *connaître* l'identité des personnages shakespeariens, jamais figés dans une forme, comme l'explique également Line Cottagnies au sujet d'Hamlet : « il est la fluidité même de l'acteur aux mille rôles, une “ombre” (“shadow”) sans substance, ainsi que Shakespeare nomme les fées, c'est-à-dire les comédiens, dans l'épilogue du *Songe d'une nuit d'été* »⁴⁴⁹. L'identité du personnage correspond ici à celle de l'acteur et ne peut donc être appréhendée comme une entité immuable : « Face à chaque interlocuteur, Hamlet emprunte une forme différente, ce qui le rend insaisissable : bouffon joyeux avec le sot Polonius, bouffon grimaçant avec Claudius, puritain amer avec Ophélie, philosophe avec Horatio [...] »⁴⁵⁰. Richard et Buckingham aussi faisaient les acteurs devant le Maire et les Citoyens, dans *Richard III*. Richard jouait les saints — « Et j'ai l'air d'un saint au moment même où je joue le plus le diable » (« And seem a saint when most I play the devil », I, 3, 338) —, tandis que

⁴⁴⁵ Alexander Leggatt, *Shakespeare's Tragedies, Violation and Identity*, Cambridge University Press, 2005, p. 3.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ Robert Miola, *Shakespeare's Rome*, Cambridge University Press, 1983, p. 77-78.

⁴⁴⁸ Voir « 6.4. De l'émetteur au récepteur : neutralité et fiabilité du médiateur », p. 458.

⁴⁴⁹ Line Cottagnies, « Le Personnage shakespearien du texte à la scène : l'ombre du prince Hamlet », in *Le Personnage*, Anne Bouvier Cavoret [dir.], Paris, Éditions Ophrys, 2004, p. 142.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 141.

Buckingham faisait le tragédien — « Bah ! je sais contrefaire le grave tragédien » (« Tut, I can counterfeit the deep tragedian », III, 5, 5). Coriolan, en revanche, qui n'est pas un bon orateur, n'est pas non plus un bon acteur, comme il en fait lui-même l'aveu face aux femmes qui viennent lui demander de renoncer à son projet de détruire Rome : « Comme un mauvais acteur, / J'ai oublié mon rôle » (« Like a dull actor now / I have forgot my part », V, 3, 40-41). La mise en scène de Christian Schiaretti accentue alors encore la métaphore théâtrale dans cette pièce en plaçant l'acteur qui joue Coriolan dans un cadre doré lors de la cérémonie du vote⁴⁵¹. On le voit se faire maquiller, réviser son texte, puis se placer au milieu du cadre. Mais, il est incapable de tenir la pose, il déclame son texte de façon monocorde, sans respiration, sans y mettre le ton, et sort de son rôle pour pester contre cette tradition. Les Citoyens, en revanche, revendiquent la théâtralité de la société : les mots « Totus Mundus Agit Histrionem » sont inscrits derrière eux lors de la scène du bannissement⁴⁵². Il semble alors que la devise du théâtre du Globe, « Le monde entier est un théâtre », devient le slogan de la révolte populaire, les Citoyens réclamant de la part de Coriolan qu'il joue son rôle au sein de la société et surtout auprès d'eux. La métaphore théâtrale vient donc mettre en lumière les relations interpersonnelles entre les individus dans la société et montre que l'identité des personnages se construit en fonction des rôles qu'ils jouent dans le monde.

Toutefois, nous avons constaté que les personnages anonymes représentaient le plus souvent la stabilité dans le système dramatique, rappelant ainsi la norme lorsque les personnages nommés se retrouvent dans des situations hors du commun. C'est le cas du Capitaine, dans *La Nuit des rois*, qui représente en quelque sorte l'aboutissement de la quête que va poursuivre l'héroïne, en nous montrant une harmonie parfaite entre être et paraître : « Je croirai volontiers que ton esprit s'accorde / Avec ta belle apparence extérieure » (« I will believe thou hast a mind that suits / With this thy fair and outward character », I, 2, 49-50). Le Capitaine devient d'ailleurs le garant de la véritable identité de Viola, car il est chargé de garder ses vêtements de femme, alors qu'elle revêt ceux d'un homme tout au long de la pièce⁴⁵³. La stabilité de son identité générique vient s'opposer aux multiples identités personnelles qui cohabitent en l'héroïne (Viola / Césario), avant qu'elle ne trouve sa place dans la société à la fin de la pièce. Il existe cependant des exceptions qui nous montrent que Shakespeare ne conçoit

⁴⁵¹ Voir « Annexe 2 », « Figure 26 - Coriolan - Mise en scène de Christian Schiaretti - Coriolan, cadre doré », p. 759.

⁴⁵² Voir « Annexe 2 », « Figure 27 - Coriolan - Mise en scène de Christian Schiaretti - Totus Mundus Agit Histrionem », p. 759.

⁴⁵³ « 3.3. Les signes corporels individuels », p. 157.

pas seulement des personnages anonymes génériques qui permettent de structurer et de hiérarchiser le monde. Différentes formes de l’anonymat peuvent se côtoyer dans son œuvre pour souligner la façon dont l’individu évolue au sein de la société. En effet, nous allons à présent étudier trois cas, qui présentent chacun un rapport différent à la dialectique de l’être et du paraître et qui montrent le rôle des anonymes dans la métaphore théâtrale : la Fille d’Antiochus dans *Périclès*, la Reine dans *Cymbeline* et le Chapelier dans *Le Dressage de la rebelle*.

Surface et profondeur chez l’anonyme

Dans *Périclès*, nous avons déjà évoqué une tension entre l’apparence du héros éponyme — affichant les signes de la pauvreté — et son statut de noble, lors de la joute chevaleresque au royaume de Simonide⁴⁵⁴. Les Chevaliers, que Périclès doit affronter, présentent des signes de richesse et de noblesse, tandis qu’il arrive dans une armure rouillée, sans écu et sans page. Les Seigneurs qui accompagnent le roi Simonide commentent alors son apparence :

Le Premier Seigneur :	Mieux vaudrait pour lui que son apparence Ne lui fasse en rien justice, Car, à en croire son extérieur rouillé, il semble Avoir plus souvent manié le fouet du cocher que la lance.
Un Deuxième Seigneur :	Étranger il pourrait bien être, car il vient À un glorieux tournoi étrangement équipé.
Un Troisième Seigneur :	Et il a laissé exprès son armure se rouiller Jusqu’à ce jour, où dans la poussière elle sera nettoyée.
Simonide :	Soit est la fatuité, qui nous fait juger De l’homme par son habit.
First Lord :	He had need mean better than his outward show Can any way speak in his just commend, For by his rusty outside he appears To have practis’d more the whipstock than the lance.
Second Lord :	He well may be a stranger, for he comes To an honour’d triumph strangely furnished.
Third Lord :	And on set purpose let his armour rust Until this day, to scour it in the dust.
Simonides :	Opinion’s but a fool that makes us scan The outward habit by the inward man.

(II, 2, 47-56)

Cette scène présente un cas typique de personnages anonymes qui se construisent tels des contrepoints éthiques par rapport à un personnage nommé, dont les qualités morales sont par conséquent soulignées. En effet, Ralph Berry explique que les Seigneurs jugent Périclès sur son

⁴⁵⁴ Voir « 2.3. Singularité et uniformité du costume », p. 104.

apparence : « At the presentation before the tournament, Pericles' appearance is scoffed at by the Lords »⁴⁵⁵. Alors que les Seigneurs se moquent de l'armure rouillée de Périclès, Simonide se méfie, au contraire, d'un jugement hâtif qui se fonde uniquement sur l'apparence. Par ailleurs, il semble que Simonide a reconnu la noblesse de Périclès, en dépit des apparences, à sa façon de se mouvoir dans l'espace : « Et quel est le sixième et dernier, que le chevalier en personne / A produit avec tant de grâce et de courtoisie ? » (« And what's the sixth and last, the which the knight himself / With such a graceful courtesy deliver'd? », 40-41). L'expression corporelle, qui, nous l'avions observé, reflète le mouvement interne du personnage, permet d'emblée à Simonide d'accéder à l'intériorité de Périclès, et il se fie davantage à ce signe identificatoire qu'à ceux qui émanent du vêtement⁴⁵⁶. Cette leçon, Périclès va l'apprendre au péril de sa vie au début de la pièce. Celle-ci s'ouvre en effet sur une situation diamétralement opposée, mais qui montre également que les apparences sont souvent trompeuses dans les pièces de Shakespeare. Périclès est à la recherche d'une épouse et décide de se soumettre à l'énigme du roi Antiochus pour obtenir la main de sa Fille. Cependant, en répondant à l'énigme, Périclès va révéler au monde une dichotomie entre son être et son paraître. Shakespeare nous donne un certain nombre d'informations sur l'apparence de la Fille, corporelles et vestimentaires : elle est « Aussi vive et gaie, d'aussi beau visage / Que si le Ciel lui eût prêté ses grâces » (« So buxom, blithe, and full of face, / As heaven had lent her all his grace », I, Prologue, 23-24) ; elle est vêtue « en robe d'épousée » (« clothed like a bride », I, 1, 7), « parée comme le printemps » (« apparell'd like the spring », 13) ; « Son visage, tel le ciel, t'invite à contempler / Son innombrable splendeur » (« Her face like heaven enticeth thee to view / Her countless glory », 31-32). Mais à la lecture de l'énigme, Périclès comprend que son apparence n'est pas en accord avec la vérité de son être. D'abord, sa robe d'épousée est trompeuse, étant donné qu'Antiochus n'a aucune intention de donner sa Fille en mariage, souhaitant la garder pour lui. Elle est, en quelque sorte, déjà mariée avec son père, étant donné qu'ils entretiennent une relation incestueuse. Ensuite, Périclès croit lire des pensées vertueuses sur le visage de la Fille — « ses pensées reines / De toutes les vertus » (« her thoughts the king / Of every virtue », 14-15) ; « Son visage, le livre des louanges » (« Her face the book of praises », 16-17) —, alors qu'elle vit dans le péché : « La beauté de la dame pécheresse » (« The beauty of this sinful

⁴⁵⁵ Ralph Berry, *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988, p. 166.

⁴⁵⁶ Ironiquement, Shakespeare nous montre également la situation inverse : le gouverneur Cléon se méfie des apparences alors que le Seigneur anonyme prend l'apparence pour la réalité, mais c'est ce dernier cette fois qui a raison. Lorsqu'il voit le drapeau blanc au loin sur le navire de Périclès, Cléon redoute le pire, tandis que le Seigneur anonyme y voit le signe de la paix et l'arrivée de Périclès lui donnera raison (I, 4).

dame », I, Prologue, 31). Ainsi, les vertus que sa beauté affiche ne sont qu'une illusion. Périclès croit d'abord pouvoir lire les profondeurs de l'âme à partir de la surface, mais se rend compte de son erreur ensuite : « Beau miroir de lumière, je vous aimais, vous aimerais encore / Si ce riche coffret n'était rempli de mal » (« Fair glass of light, I lov'd you, and could still, / Were not this glorious casket stor'd with ill », I, 1, 77-78). Périclès distingue ici le miroir — une surface plane réfléchissante, qui renvoie la lumière — et le coffret — un objet en trois dimensions, un contenant qui renferme, dans l'ombre, le mal, le péché d'inceste. Périclès en conclut alors que les apparences sont trompeuses et que Antiochus, lui aussi, emprunte le masque de la courtoisie pour ne pas exposer au monde son être véritable :

Comme la courtoisie cherche à masquer le péché
 Quand ce sont les agissements d'un hypocrite,
 Où rien n'est bon excepté l'apparence !

How courtesy would seem to cover sin,
 When what is done is like an hypocrite,
 The which is good in nothing but in sight.

(I, 1, 122-124)

Antiochus porte un masque et sa Fille tend un miroir, présentant ainsi tous deux des surfaces planes et trompeuses, telles des illusions théâtrales, pour que Périclès ne puisse pas percevoir les profondeurs de leur âme. La métaphore théâtrale, qui intervient à travers l'emploi des termes « miroir » (qui, comme le rappelle Hamlet, est la fonction du théâtre⁴⁵⁷) et « hypocrite » (étymologiquement, l'« acteur »), est utilisée afin de souligner la duplicité criminelle des personnages. Ce sont des personnages qui ne montrent jamais leur vrai visage au monde. L'anonymat de la Fille d'Antiochus n'est alors pas semblable, dans sa fonction symbolique, à la majorité des personnages anonymes. Il pourrait certes être attribué au fait qu'elle ne prononce qu'une seule réplique (composée de seize mots, ce qui ne représente que 0,09% de la parole), mais son anonymat s'inscrit d'abord dans un problème de connaissance. En effet, étant donné qu'elle masque son être véritable, la Fille est par conséquent méconnue. Ensuite, l'inceste engendre un autre problème d'identité, qui peut expliquer qu'elle n'ait pas de nom propre. Elle est désignée dans les *speech headings* comme étant la « Fille » (« Daughter ») d'Antiochus, inscrivant ainsi son identité dans une relation filiale exclusivement. Il semble alors que son identité ne puisse être définie qu'à travers celle de son père, ce dernier ne lui attribuant des rôles qui ne dépendent que de sa propre personne, tel que le révèle l'énigme : « *Je suis mère, épouse,*

⁴⁵⁷ « Car tout ce qui est forcé s'écarte du propos du jeu théâtral, dont le but, dès l'origine et aujourd'hui, était et demeure de tendre pour ainsi dire un miroir à la nature » (« For anything so o'erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as 'twere the mirror up to nature », Hamlet, III, 2, 19-22).

pourtant son enfant » (« *I, mother, wife, and yet his child* », 70). La relation incestueuse a engendré une multiplicité de l'identité de la Fille et une confusion des différentes entités familiales⁴⁵⁸. Cette démultiplication des liens sociaux attribués à la Fille (mère, épouse, fille) lui ôte la possibilité d'être une et la même face à son père. De plus, Richard Marienstras explique que l'inceste brouille les frontières de l'identité en raison de l'union de l'un avec lui-même :

Il apparaît en effet répugnant (*Lévitique XVIII, 6-18*) que des consanguins, qui ont la même chair, aient des relations sexuelles entre eux ou avec une même personne et deviennent ainsi avec elle une même chair. On peut interpréter cela en disant que l'un ne doit pas forniquer avec l'un, c'est-à-dire avec soi-même⁴⁵⁹.

L'amour incestueux dans la vision élisabéthaine est d'ailleurs nécessairement monstrueux, puisqu'il engendre des monstres :

À la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e, l'explication la plus immédiate de la prohibition de l'inceste est qu'il s'agit d'une relation contre-nature. Son caractère monstrueux est démontré par le fait que de telles unions produisent des monstres, ce qui apparente l'inceste à la copulation avec les animaux⁴⁶⁰.

« Le caractère monstrueux [...] de l'un s'unissant avec lui-même »⁴⁶¹ rappelle alors, en un sens, la crise identitaire de la plèbe romaine, notamment dans la façon dont elle est perçue par les personnages nobles. D'abord, les Citoyens de *Coriolan* sont également comparés à de nombreux animaux, qui forment ensemble un être hybride. Puis, ils sont accusés de se manger entre eux, à savoir de consommer de la chair appartenant à leur propre espèce et même leur propre groupe social : Coriolan suggère, en effet, que les Citoyens seraient capables de s'« entre-dévorer » (« *feed on one another* », I, 1, 175), ce qui constitue une autre forme d'union monstrueuse de la même chair, par l'allélophagie. L'inceste, comme la plèbe généralisée, engendre alors une forme d'anonymat qui est de l'ordre de l'ignominie. La Fille d'Antiochus est donc à la fois méconnue, tendant au monde un miroir trompeur, et innommable, quittant, comme la plèbe précédemment, la sphère de l'humanité et du langage.

Cymbeline commet la même erreur que Périclès, lorsqu'il juge son épouse sur son apparence, et non sur son intériorité, comme le constate Margaret Jones-Davies : « En

⁴⁵⁸ On peut à nouveau penser aux paroles d'Hamlet qui révèle la confusion identitaire engendrée par l'inceste, lorsqu'il s'adresse à sa mère : « Vous êtes la reine, la femme du frère de votre mari » (« *You are the queen, your husband's brother's wife* », III, 4, 15).

⁴⁵⁹ Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain, sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 275.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 276.

apprenant finalement les forfaits de la Reine, le roi Cymbeline avouera avoir été lui-même victime de cette illusion qui lui faisait croire que la Reine était “ce qu’elle semblait être” et la lui faisait aimer simplement parce qu’“elle était belle” »⁴⁶². Les Gentilshommes qui ouvrent la pièce avaient d’emblée exposé la thématique de l’apparence et de la réalité, lorsque le Premier expliquait que les membres de la cour « portaient des visages » en accord avec l’humeur du roi (« wear their faces », I, 1, 13), comme on porte un masque⁴⁶³. Nous avons alors attribué cette polymorphie faciale à la volonté de s’inscrire dans un groupe social et de respecter le système hiérarchique. La Reine, en revanche, présente un cas de duplicité caractéristique des rôles de *villain*. Nous avons donc considéré que son anonymat était représentatif de sa construction archétypale, telle une allégorie du mal⁴⁶⁴. Toutefois, elle incarne aussi cette double identité qui la rend méconnaissable aux yeux des autres personnages, et qui est souvent soulignée par Shakespeare à travers la métaphore du théâtre. Le Gentilhomme anonyme et la Reine vont alors tous deux enfiler un masque social afin de s’intégrer au monde, mais pour des raisons opposées : le premier revêt un masque au profit de l’intérêt général, pour ne pas irriter le roi, c’est-à-dire pour maintenir une harmonie sociale entre la plus haute autorité de l’état et ses subordonnés ; la deuxième, en revanche, ne masque son vrai visage que pour son propre profit, tel Richard ou Macbeth. Nous avons d’emblée perçu que son anonymat ne pouvait être comparé à celui de personnages de statut social inférieur, car elle est unique dans sa fonction et donc nécessairement individualisée par son titre. Cependant, contrairement à Macbeth ou Richard, Shakespeare ne développe pas sa psychologie, elle n’a pas véritablement de profondeur, et elle n’est définie qu’à travers ce rapport trompeur qu’elle entretient avec le monde extérieur, telle une double surface.

Le Chapelier, dans *Le Dressage de la rebelle*, n’est pas en lui-même un personnage présentant une duplicité, contrairement aux deux exemples précédents, mais il cristallise la problématique des apparences par le biais de son métier, dans le domaine du vêtement, tout comme le rôle du Tailleur, que nous avons déjà analysé⁴⁶⁵. Le rôle du Chapelier est cependant encore plus bref que celui du Tailleur et peut alors paraître faire doublon. Cependant, comme le note Molly Mahood, c’est à travers un chapeau que Petruccio affirme sa domination et le succès de son dressage à la fin de la pièce :

⁴⁶² Margaret Jones-Davies, « *Cymbeline*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2016, p. 1606.

⁴⁶³ Voir « 3.2. Le corps comme objet social », p. 144.

⁴⁶⁴ Voir « 5.4. Les contrepoints : construire une altérité contrastée », p. 341.

⁴⁶⁵ Voir « 4.4. L’adresse injurieuse : identification et déformation », p. 211-214.

She [Katherina] is still isolated and cornered the next morning, when Petruchio, professing the greatest tenderness for her, sends the Haberdasher and the Tailor packing. The Haberdasher's is a one-line part, but it is a pity to drop him, since by his display of the cap he has brought he focuses attention on the one thing Katherine salvages from the scene's confusion, only to cast it underfoot in the final scene as the ultimate symbol of her capitulation⁴⁶⁶.

En effet, Petruchio demande à Katherina : « Katherine, cette coiffe ne vous va pas, / Arrachez-moi ce colifichet, piétinez-moi ça ! » (« Katherine, that cap of yours becomes you not, / Off with that bauble, throw it under foot. », V, 2, 122-123). Le Chapelier, qui intervient dans l'acte précédent, semble alors réapparaître sous le pied de Katherina, de la même façon que le Tailleur se faisait découper en morceaux par ses propres instruments. Le personnage anonyme, même extrêmement mineur (huit mots et 0,04% de la parole sur l'ensemble de pièce), peut alors prendre de l'ampleur par l'image qu'il véhicule et qui demeure dans l'imaginaire des spectateurs, même lorsqu'il n'est plus présent physiquement sur la scène de théâtre. Par ailleurs, nous avons évoqué les différentes stratégies de Petruchio pour parvenir à dresser Katherina et que toutes s'inscrivaient dans un phénomène de diminution. Le chapeau, comme le Tailleur, rétrécit aussi à travers le discours de Petruchio :

Le Chapelier : Voici la coiffe commandée par Votre Honneur.
Petruchio : Ma parole, c'est un bol qui vous a servi de moule !
Une écuelle en velours ! Pouah ! quelle cochonnerie !
Quoi ! c'est une palourde, une coque de noix,
Une bagatelle, un bibelot, une babilole, un bonnet de bébé.
Enlevez-moi ça ! Allons, faites-m'en une plus grande.

Haberdasher : Here is the cap your worship did bespeak.
Petruchio : Why, this was moulded on a porringer!
A velvet dish! Fie, fie, 'tis lewd and filthy.
Why, 'tis a cockle or a walnut-shell,
A knack, a toy, a trick, a baby's cap.
Away with it! Come, let me have a bigger.

(IV, 3, 63-68)

Petruchio réduit le chapeau en le comparant à des objets de petite taille, jusqu'à ce qu'il exige son anéantissement total à la fin de la pièce. De plus, il torture encore davantage Katherina, par allusions, en comparant le chapeau à de la vaisselle ou à des aliments, sa stratégie de la diminution passant également par la privation de nourriture. Il montre à Katherina ce qu'elle pourrait avoir, mais qu'elle n'aura pas. Il lui montre un lit, mais l'empêche de dormir, il lui montre un plat de mouton mais l'empêche de manger, il lui montre une robe mais refuse de la lui donner. Le Chapelier s'inscrit donc dans ce processus de diminution de l'être de Katherina,

⁴⁶⁶ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 47.

mis en œuvre par Petruchio. Toutefois, il faut préciser que Petruchio n’anéantit pas seulement l’identité de Katherina en diminuant son être ; il diminue également son paraître et son rapport au monde, pour qu’elle n’ait plus qu’un seul rôle social, celui d’être sa femme. Dans cette perspective, le Chapelier représente plus particulièrement cet anéantissement des liens sociaux de Katherina. En détruisant les artifices de l’apparence, Petruchio lui enlève la possibilité de renvoyer une image d’elle-même selon le contexte social dans lequel elle se situe (à l’inverse d’Hamlet). Il lui retire la possibilité de multiplier ses rôles dans le théâtre du monde. Une fois le chapeau supprimé, la seule image qu’elle renvoie à présent est celle d’une femme entièrement soumise à son époux. En ôtant la surface, Petruchio a atteint également sa profondeur. C’est alors dans un même mouvement que l’image du Chapelier et le paraître social de Katherina disparaissent.

Le monde du théâtre

La Princesse dans *Peines d’amour perdues* est un personnage particulièrement intéressant dans la forme d’anonymat qu’elle représente. Elle est évidemment fortement individualisée par son titre, unique et de haut statut social, et par sa présence régulière tout au long de la pièce⁴⁶⁷. Toutefois son anonymat, au contraire de celui de la Reine dans *Cymbeline*, se rapproche finalement davantage de celui du personnage anonyme le plus courant, en raison de la constance de son être et de sa méfiance envers les apparences. En effet, comme le Capitaine dans *La Nuit des rois*, elle ne présente pas de dichotomie entre être et paraître et se montre toujours très concrète dans son rapport au langage et au jeu de l’amour. Sans être figée dans son statut social, comme peut l’être le Messenger, elle se place toutefois comme lui en dehors des jeux de langage et de déguisement qui sont le plus souvent propres aux personnages nommés. Nous avons d’ailleurs étudié la façon dont elle mettait en échec la mascarade des déguisements — que les hommes cherchaient à mettre en œuvre pour séduire les femmes — notamment en adoptant un masque neutre au lieu d’un masque qui lui attribuerait une autre identité⁴⁶⁸. Cependant, la Princesse refuse à la fois le jeu instable des apparences et la limitation de son être dans une forme figée. Ainsi, comme le démontre Gisèle Venet, elle déjoue également la poétique figée de l’hyperbole :

⁴⁶⁷ Elle est le troisième personnage anonyme le plus parlant de l’œuvre de Shakespeare, après la Fille du Geôlier dans *Les Deux Nobles Cousins* et la Nourrice dans *Roméo et Juliette* : 2165 mots prononcés, ce qui représente 10,36% de la parole sur l’ensemble de la pièce.

⁴⁶⁸ Voir « 2.2. Costume et déguisement : identification ostentatoire et mobilité identitaire », p. 98.

Le regard même dont elle suit un cavalier qui s'éloigne, et pourrait être le Roi, la montre à part, dépourvue de cet imaginaire précieux obsédé d'une poétique de « l'œil » immobile, central, lieu de captation des rayons et des mouvements, dont on a vu les académiciens orner leurs poèmes. Son regard au contraire tente de suivre l'image du cavalier saisi en pleine dynamique, statue équestre à la Bernin : « Était-ce le roi qui éperonnait si fort son cheval / À l'assaut du versant escarpé de la colline ? » [IV, I, I-2]. La forme interrogative employée par la Princesse, constitutive de son style, qui laisse ouvertes ses propositions, l'absence de confirmation du Garde forestier à son côté, tout contribue à conserver cette dynamique d'une image en mouvement que rien ne viendra figer en hyperbole⁴⁶⁹.

L'identité de la Princesse n'est donc ni dans une forme instable de son être (son anonymat la protégeant des aléas de la quête du nom propre), ni figée dans un rôle social : elle est à la recherche de la vérité de l'être, concret mais dans un mouvement perpétuel⁴⁷⁰. La mort de son père la ramène d'autant plus à la réalité de la vie, qui n'est pas constituée d'ombres théâtrales, mais de corps organiques. Son « cœur lourd » (« heavy heart », V, 2, 724) la fait rompre définitivement avec le théâtre du monde et elle ne comprend plus le langage de Ferdinand, qui tente de la retenir : « Je ne vous comprends pas, mon chagrin s'alourdit » (« I understand you not, my griefs are double », 738). Les mots ne sont plus que virtualité, comparés à l'actualité de la mort. L'amour, que les hommes pensaient démontrer à travers leurs mises en scène et leur langage, n'était qu'une farce pour la Princesse :

nous n'y avons vu
Que galanterie, farce plaisante et courtoisie,
Pour capitonner et rembourrer le temps.
Pour notre part, nous n'avons pas
Témoigné plus d'ardeur ; et nous avons traité votre amour
Selon son apparence : comme une plaisanterie.

[We] rated them
At courtship, pleasant jest and courtesy,
As bombast and as lining to the time.
But more devout than this in our respects
Have we not been; and therefore met your loves
In their own fashion, like a merriment.

(V, 2, 765-770)

Si elle refuse de jouer le rôle de l'amoureuse dans le théâtre du monde, elle accepte en revanche volontiers le monde du théâtre, qui présente des illusions sans mensonges. En cela, la Princesse est très proche d'Hamlet, dans cette conception du théâtre. En effet, Line Cottagnies explique

⁴⁶⁹ Gisèle Venet, « *Peines d'amour perdues*, Notice », in William Shakespeare, *Comédies I, Œuvres Complètes V*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2013, p. 1324.

⁴⁷⁰ Contrairement à la Nourrice dans *Roméo et Juliette*, qui, nous l'avons vu, est incapable de sortir de son rôle archétypal. Juliette ne la met alors plus dans la confiance de ses projets amoureux à la fin de la pièce. Voir « 6.4. De l'émetteur au récepteur : neutralité et fiabilité du médiateur », p. 447.

que si Hamlet déteste les « hypocrites », il aime pourtant ceux qui évoluent sur une scène de théâtre :

Hamlet se voit dans la pièce à plusieurs reprises comme le justicier dont la mission est de démasquer l'hypocrite Claudius ; et, à travers ce cas particulier, c'est la duplicité universelle qui l'obsède : « Qu'on peut sourire, et sourire, et être un traître ». En revanche, il accueille les comédiens avec joie : « Celui qui joue le Roi sera le bienvenu ; Sa majesté recevra mon tribut... » ; car ces « hypocrites » au sens étymologique ne cherchent pas à mentir sur les rôles qu'ils jouent, contrairement à Claudius, l'imposteur qui assume le masque de Roi aux yeux du monde et fait illusion. L'illusion théâtrale, elle, non seulement reste circonscrite à sa sphère, mais elle n'est pas mensonge ontologique⁴⁷¹.

La Princesse préfère donc le divertissement lorsqu'il est proposé en tant que fiction à la « plaisanterie » qui se voudrait réalité. Lorsque les personnages secondaires — « Le pédant, le matamore, le curé, l'idiot et le page » (« The pedant, the braggart, the hedge-priest, the fool, and the boy », V, 2, 538) — entrent en scène pour jouer une pièce de théâtre, « les Neuf Preux » (« the Nine Worthies », V, 1, 106), la Princesse accueille, comme Hamlet, cette fiction avec joie : « Le divertissement qui plaît le plus est celui qui sait le moins comment plaire » (« That sport best pleases that doth least know how », V, 2, 514-515). Elle est d'ailleurs plus clémentine que les autres personnages dans sa réception du spectacle et se prête au jeu quand Courge lui demande de conclure sa tirade : il lui demande, « Si Votre Grâce voulait bien dire : “Merci, Pompée”, j'aurais fini » (« If your ladyship would say, “Thanks, Pompey”, I had done », V, 2, 551), et la Princesse s'exécute, « Grand merci, grand Pompée » (« Great thanks, great Pompey », 552). De même, lorsque Boyet et Berowne se moquent du Curé Nathaniel, jouant Alexandre, elle l'encourage au contraire à poursuivre : « Le conquérant est en déroute. Poursuivez, bon Alexandre » (« The conqueror is dismay'd: proceed, good Alexander », 561). Elle les désigne, de plus, par le nom de leur personnage, afin de les soutenir dans les rôles qu'ils jouent. Les autres, en revanche, refusent l'illusion théâtrale et le principe de *suspension of disbelief*, ce contrat implicite qui suppose que le spectateur accepte de croire à la fiction tout en sachant pertinemment qu'il ne s'agit pas de la réalité. Mais Berowne et Boyet préfèrent se moquer de ces comédiens amateurs. Lorsque Courge entre en scène et qu'il affirme « *Pompée je suis...* » (« *I Pompey am* — », 542), Berowne l'interrompt et l'accuse de mentir : « Vous mentez, vous ne l'êtes pas » (« You lie, you are not he », 542), alors que nous avons vu, à la suite de Line Cottagnies, que le mensonge de l'acteur n'est pas ontologique. De même, lorsque le Curé dit, « *je suis Alisandre...* » (« *I am Alisander* — », 558), Boyet répond : « Votre nez dit que non : il est trop droit » (« Your nose says no, you are not: for it stands too right », 559). Ces

⁴⁷¹ Line Cottagnies, « Le Personnage shakespearien du texte à la scène : l'ombre du prince Hamlet », in *Le Personnage*, Anne Bouvier Cavoret [dir.], Paris, Éditions Ophrys, 2004, p. 140.

réflexions mettent à jour la double identité de l'acteur, dont parle Alexander Leggatt : alors que l'acteur énonce le nom de son personnage, le spectateur le ramène à sa véritable identité, celle qu'il reprendra en sortant de scène. La double identité est même révélée à travers la parole des acteurs eux-mêmes : lorsque Holopherne présente Puce, qui joue Hercule, il dit, « *Ce nabot représente le grand Hercule* » (« *Great Hercules is presented by this imp* », 579). La dichotomie entre acteur et rôle atteint ici un paroxysme comique, la corporalité de l'acteur trahissant sa véritable identité. Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, les comédiens décident même d'emblée, lors des répétitions, de révéler leur double identité afin d'éviter les dangers que peuvent engendrer l'illusion. S'ils effraient trop les dames, ils risquent eux-mêmes leur vie et Bottom propose de dire aux spectateurs : « Si vous pensez que je viens ici en lion, ce serait dommage pour ma vie. » (« If you think I come hither as a lion, it were a pity of my life. », III, 1, 36-37). Ainsi, afin de rompre définitivement l'illusion théâtrale, Bottom suggère de nommer l'acteur qui jouera le lion : « et là, ma foi, qu'il donne son nom, et qu'il leur dise carrément qu'il est Snug le menuisier » (« and there indeed, let him name his name, and tell them plainly he is Snug the joiner », 38-40). Lors du spectacle, Snout et Snug vont donc effectivement exposer aux spectateurs leur double identité : « *Moi, dont le nom est Snout, je représente un mur* » (« *That I, one Snout by name, present a wall* », V, 1, 155) ; « *Peut-être allez-vous frissonner et trembler, / Si un lion brutal rugit dans sa fureur. / Sachez alors que je suis Snug le menuisier* » (« *May now, perchance, both quake and tremble here, / When lion rough, in wildest rage, doth roar. / Then know that I, as Snug the joiner, am* », 215-217). Deux noms résonnent alors dans l'espace du théâtre, l'un propre, désignant l'acteur, et l'autre commun, désignant le personnage.

Lorsqu'il relève une critique qui commente une représentation d'Othello, Alexander Leggatt souligne à nouveau la double identité acteur / rôle qui est en jeu sur la scène de théâtre :

An account of 1610 performance of Othello by the King's Men at Oxford reports, "Desdemona, though always excellent, moved us especially in her death when, as she lay on her bed, her face itself implored the pity of the audience." Desdemona, not Master so-and-so; she, not he. Yet the actor, whose name the reporter does not acknowledge, is at work creating the pathos that moves him. This is, and is not, Desdemona; and it is the actor, not just Desdemona, who is "excellent." »⁴⁷².

Si l'acteur et le rôle sont tous deux à l'œuvre, notons que le critique choisit le nom propre du personnage pour désigner cette entité théâtrale, à l'instar de la Princesse, car ce n'est pas l'identité personnelle de l'acteur qui est sur la scène, mais son identité sociale. Si les comédiens

⁴⁷² Alexander Leggatt, *Shakespeare's Tragedies, Violation and Identity*, Cambridge University Press, 2005, p. 3.

sont nommés et leur véritable identité dévoilée sur la scène de théâtre, dans *Peines d'amour perdues* et dans *Le Songe d'une nuit d'été*, c'est parce qu'il s'agit de comédiens amateurs, qui ne font pas vraiment illusion. Leur manque de professionnalisme se repère à leurs choix de mise en scène en inadéquation avec la vraisemblance (la peur de l'illusion théâtrale, la corporalité inappropriée de l'acteur par rapport à son rôle) et à leur jeu d'acteur de mauvaise qualité (qui explique que la suspension de l'incrédulité soit si difficile à accepter pour les spectateurs). En revanche, lorsque Shakespeare met en scène des « Comédiens » professionnels, c'est à travers une appellation générique, « Player », qu'il les désigne, au même titre que le Messager ou le Serviteur, comme dans *Le Dressage de la rebelle* et dans *Hamlet*. Il semble alors que l'anonymat soit une condition *sine qua non* pour pratiquer l'art du théâtre, car l'identité personnelle du Comédien doit être masquée, au profit du rôle qu'il joue. Le troisième Comédien dans *Hamlet* — qui ne prend jamais la parole en dehors du théâtre enchâssé — n'est même désigné qu'à travers les rôles qu'il joue (probablement le Prologue et le rôle de Lucianus que j'ai donc fusionnés dans le tableau en annexe).

Dans le *Dressage de la rebelle*, les acteurs qui jouent les « Comédiens » vont jouer des rôles dans la pièce enchâssée, celle dont l'intrigue met en scène l'histoire de Katherina et Petruchio. Ils se présentent donc d'abord en jouant leur propre rôle, celui de Comédiens, avant de jouer la pièce enchâssée. Shakespeare révèle ainsi la double identité actoriale, mais sans exposer l'identité personnelle de ces acteurs. Ils ne sont identifiés qu'à travers leur métier et leur parole, qui est extrêmement concise, s'inscrit également dans le domaine de leur fonction : le Premier Comédien propose leurs « services » (« our duty », Induction, 1, 79) et expose son professionnalisme en affirmant qu'ils savent se « contenir » (« we can contain ourselves », 97), même lorsque l'action de la farce prête à rire ; puis, le Second Comédien rappelle au Seigneur qu'il a joué par le passé le rôle de « Soto » (85). De même, dans *Hamlet*, le Premier Comédien dispose soit de répliques qui l'ancrent dans sa fonction, telles que « Quelle tirade, mon seigneur ? » (« What speech, my good lord? », II, 2, 366) ou, lorsque Hamlet parle de la qualité du jeu d'acteur, « J'espère que nous avons en partie corrigé cela chez nous » (« I hope we have reform'd that indifferently with us », III, 2, 35), soit de réponses formelles, telles que « Oui, mon seigneur » (« Ay, my lord », 467 ; 471). Toutes les autres répliques attribuées aux trois Comédiens sont celles des rôles qu'ils jouent. Ainsi, Shakespeare circonscrit rigoureusement l'identité de ces rôles de Comédiens à leur fonction actoriale. Leur anonymat leur confère donc la possibilité de multiplier leurs identités, de façon vraisemblable, auprès du spectateur et, dans cette perspective, leur anonymat est synonyme de méconnaissance : leur identité sociale est

connue (ils sont des Comédiens), mais leur identité personnelle est inconnue. Ce n'est pas le cas des comédiens du *Songe d'une nuit d'été* qui sont nommés et individualisés, comme le remarquait déjà Charles Cowden Clarke avec l'enthousiasme qui le caractérise : « But what a rich set of fellows those “mechanicals” are! and how individual are their several characteristics! »⁴⁷³. Leur personnalité déborde alors sur la scène de théâtre et prend le pas sur le rôle. Les Comédiens d'*Hamlet* et du *Dressage de la rebelle*, en revanche, n'ont que très peu de paroles personnelles et, le plus souvent, ne font que répondre aux questions qu'on leur pose. Ainsi, lorsqu'ils endossent leurs rôles, leur identité personnelle ne vient pas briser l'illusion théâtrale. La double identité est connue (le spectateur sait qu'il s'agit d'un Comédien qui joue un rôle), mais l'identité personnelle de l'acteur est (parfois littéralement) masquée.

La réception de leur spectacle est alors très différente par rapport à ce que nous avons constaté dans *Peines d'amour perdues* et dans *Le Songe d'une nuit d'été* et la double identité de l'acteur semble, par un effet miroir, contaminer les spectateurs internes à la pièce. En effet, dans *Le Dressage de la rebelle*, les Comédiens participent à la farce organisée par le Seigneur, où Sly joue le rôle du dindon. Il s'agit de lui faire croire qu'il est lui-même un seigneur et de lui faire oublier sa véritable identité. Mario DiGangi constate toutefois qu'il en est incapable : « Of course, the humour of the trick comes from Sly's *inability* to forget himself; interpellated as a Lord, he still responds as a beggar »⁴⁷⁴. Comme un comédien amateur, Sly joue mal son rôle et sa double identité crée un effet comique, mais la pièce de théâtre engendre tout de même chez lui une forme de dédoublement de son être. Dans *Hamlet*, la pièce de théâtre est également utilisée dans le but de jouer un tour à un personnage, bien que le ton soit moins léger, puisqu'il s'agit de révéler la culpabilité de Claudius dans le meurtre du père d'Hamlet. Le dédoublement est d'autant plus évident cette fois-ci qu'il s'agit de rejouer un événement passé alors que les protagonistes sont dans la salle. Ainsi, les rôles qui sont joués sur la scène sont regardés par les personnes qui ont inspiré la pièce. Les figures du roi usurpateur et de la reine sont donc dédoublées, à l'image des Comédiens qui présentent eux-mêmes une double identité. Hamlet espère ainsi que la fonction spéculaire du théâtre révèle la culpabilité de Claudius. Lorsque le Premier Comédien récite la tirade d'Énée, Polonius relève les émotions qui se dégagent du jeu d'acteur : « Voyez s'il n'a pas changé de couleur et s'il n'a pas les larmes aux yeux » (« Look

⁴⁷³ Charles Cowden Clarke, *Shakespeare-Characters, Chiefly Those Subordinate*, London, Elibron Classics, 2005 [1863], p. 97.

⁴⁷⁴ Mario DiGangi, « The Social Relations of Shakespeare's Comic Households », in *A Companion to Shakespeare's Works, The Comedies*, vol. III, Richard Dutton and Jean E. Howard [dir.], Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 91.

wh'er he has not turn'd his colour, and has tears in's eyes », II, 2, 450-451). Puis, Hamlet, resté seul en scène, raconte ce qu'il a vu chez le Premier Comédien :

N'est-il pas monstrueux que ce comédien, là,
Dans une pure fiction, un rêve de passion,
Ait pu si bien plier son âme à sa pensée
Que par ce travail tout son visage a blêmi,
Des larmes dans les yeux, un aspect égaré,
La voix brisée, et tout son être
Se modelant sur sa pensée ? Et tout cela pour rien,
Pour Hécube.
Que lui est donc Hécube, ou qu'est-il pour Hécube,
Qu'il puisse pleurer sur elle ?

Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wann'd.
Tears in his eyes, distraction in his aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing,
For Hecuba.
What's Hecuba to him, or he to her,
That he should weep for her?

(II, 2, 478-487)

Si l'identité que le Comédien emprunte le temps de la représentation n'est pas réelle, « une pure fiction », les émotions, en revanche, se matérialisent de façon concrète à travers des réactions corporelles : changement de couleur sur le visage, rouge, puis blanc, larmes, tremblements, voix brisée, etc. L'organicité des Comédiens est à nouveau soulignée lorsqu'Hamlet affirme qu'ils seront l'« organe » qui permettra de raconter le meurtre : « Car le meurtre, bien qu'il n'ait pas de langue, a pour parler / Une voix miraculeuse. » (« For murther, though it have no tongue, will speak / With most miraculous organ. », II, 2, 520-521). Lois Potter explique, en effet, que « Le jeu théâtral est l'amplification hyperbolique et l'exagération des sentiments, mais c'est aussi la seule façon de leur donner une existence tangible »⁴⁷⁵. Cet aspect concret du théâtre, qui donne corps notamment aux émotions, c'est ce qui révélera la culpabilité de Claudius, par un effet spéculaire :

Hum, j'ai entendu dire
Que des créatures coupables assistant à une pièce
Furent par l'art de la scène
Si fortement frappées à l'âme que sur-le-champ
Elles proclamèrent leurs forfaits [...]

Hum, I have heard

⁴⁷⁵ Lois Potter, « Hamlet, Notice », in William Shakespeare, *Tragédies I, Œuvres Complètes I*, Anne Barton [Préf.], Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, p. 1427.

That guilty creatures sitting at a play
Have by the very cunning of the scene,
Been struck so to the soul, that presently
They have proclaim'd their malefactions [...] (II, 2, 515-519)

Le spectateur, en regardant les manifestations corporelles de l'émotion représentées sur la scène par les acteurs, ressentira lui-même des émotions, et parfois de façon très intense (la fascination que peut exercer l'illusion théâtrale est d'ailleurs ce que redoutent les artisans du *Songe d'une nuit d'été*). La double identité de l'acteur devrait alors exposer au monde la duplicité de Claudius, roi et meurtrier, par le biais de réactions spéculaires. Le jeu du théâtre provoque effectivement un trouble chez Claudius, du moins selon Hamlet. Les Comédiens agissent alors comme des révélateurs de l'être, au-delà du paraître : en enfilant des masques, ils font tomber celui de Claudius. Comme l'explique Hamlet, lors de la représentation, « les comédiens ne savent pas garder un secret, il faut qu'ils disent tout » (« The players cannot keep counsel, they'll tell all », III, 2, 129). Claudius lui-même peine alors à maintenir son secret, alors que le Comédien qui joue Lucianus expose son crime sur la scène de théâtre. C'est parce que l'acteur qui joue Lucianus demeure anonyme qu'il peut représenter le roi usurpateur sans que le spectateur remette en cause son identité, et qu'il peut provoquer chez lui des émotions par un effet miroir.

Le théâtre du monde et le monde du théâtre se rejoignent alors toujours dans l'œuvre de Shakespeare afin de mettre en scène la problématique de l'être et du paraître en société. Il s'agit de mettre en lumière la façon dont se construit l'identité au sein d'un système social. Shakespeare utilise alors la métaphore théâtrale à la fois de façon péjorative, pour indiquer tout ce qu'il peut y avoir de faux et d'illusoire notamment dans le paraître des personnages criminels, et de façon plus neutre ou positive, pour renvoyer l'image d'un monde hiérarchisé et ordonné, où le mensonge n'est pas ontologique. Le rôle des anonymes dans le théâtre du monde est alors le plus souvent cantonné à rappeler cette structure de la société, quand les personnages nommés désordonnent le monde par des jeux théâtraux. Les anonymes présentent un paraître social qui n'est pas destiné à masquer véritablement leur être, mais à l'effacer au profit de l'harmonie sociale. Nous avons noté toutefois quelques exceptions qui montrent que Shakespeare multiplie son utilisation de l'anonymat : la Fille et la Reine présentent ainsi des cas de duplicité criminelle, mais sans disposer de profondeur psychologique. La seule profondeur qu'elles cachent par le biais de surfaces planes (miroir ou masque) se trouve être ce « coffret » qui renferme l'idée universelle du mal, sans qu'elle soit jamais inscrite dans une individualité. Le

rôle des anonymes dans le monde du théâtre est alors similaire à celui qu'ils tiennent le plus souvent dans le théâtre du monde, le Comédien effaçant son identité personnelle au profit de son rôle, sans masquer son identité sociale, sans mentir aux spectateurs. Ils favorisent ainsi cette cohésion sociale que représente l'événement théâtral ou dévoilent au contraire, par un effet miroir, les dysfonctionnements du système.

Si le théâtre est le lieu de la cohésion sociale, il explore et met en scène, en revanche, la thématique de l'exclusion. La question est alors de savoir à présent si le personnage anonyme, qui est défini à travers son identité sociale, peut représenter la négation des rapports sociaux en analysant son rapport à la mort, forme radicale de l'exclusion.

7.4. « We were born to die » : mourir dans l'anonymat

*L'« art de faire société avec les morts »*⁴⁷⁶

Lorsque Marjorie Garber étudie les rites de passage d'un individu au cours de sa vie, elle est amenée à analyser la façon dont les élisabéthains envisageaient la mort, événement qui s'inscrit au niveau individuel et au niveau sociétal : « As the most mysterious and most traumatic of the life crises, death has traditionally been accorded society's most extensive ritual attention »⁴⁷⁷. La mort peut donc être considérée comme un événement personnel, qui touche l'existence — ou plutôt la fin de l'existence — d'un individu, et un événement collectif, qui donne lieu à des rituels organisés en société. Ces rituels permettent d'ailleurs aux survivants de retourner ensuite à une vie normale et de ne pas faire sombrer la société suite à la mort tragique d'un individu : « On the other hand, the final speeches of the survivors of tragedy — Horatio, Edgar, Malcolm, Octavius Caesar, Prince Escalus — all stress the need for a return to a more normal mode of life. The life of the society is altered by the tragic deaths, but cannot cease or die with the dead »⁴⁷⁸. Ainsi, les survivants répondent à la mort individuelle en organisant des rituels collectifs, d'une part, puis, en retournant à la vie sociale, d'autre part. D'un point de vue anthropologique, Catherine Le Grand-Séville et Françoise Zonabend montrent également la nécessité pour toutes les sociétés de répondre collectivement à la mort :

⁴⁷⁶ Patrick Dupouey, *La Mort*, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 40. L'expression « Faire société avec les morts » est également utilisée par Catherine Le Grand-Séville et Françoise Zonabend (« Faire société avec les morts », in *La Vie des morts, Études sur la mort*, Bègles, L'Esprit du temps, n° 142, 2012, p. 11-30), qui l'attribuent à Pierre Legendre (*L'inestimable objet de la transmission*, Paris, Fayard, 1985, p. 50).

⁴⁷⁷ Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 213.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 5.

Si chaque société a élaboré ses façons de trouver une place pour ses morts dans la vie et la mémoire des vivants comme dans la communauté des défunts ; partout et toujours ont existé des morts indignes, déniés, exclus et des vivants qui refusent d'y penser, de les accueillir. Trouver la bonne distance et la bonne place pour les morts et la mort, demeure donc une exigence sociale⁴⁷⁹.

En soulignant l'« exigence sociale » que la mort entraîne, les anthropologues rappellent ainsi l'universalité de cette notion et son inscription dans la condition humaine, mais également les cas où les vivants n'ont pas su gérer la mort ou les morts. Par ailleurs, nous avons observé, à la suite de Michel Meyer, que le corps était une notion à la fois individuelle et universelle : chaque corps est unique, mais tout le monde a un corps⁴⁸⁰. La fin de l'existence de ce corps, qui devient une chose inanimée, présente donc cette même tension entre individualité et universalité : les personnes meurent chacune individuellement, mais tout le monde expérimente la mort. C'est ainsi que le père Capulet affirme avec fatalisme dans *Roméo et Juliette* : « Enfin, nous sommes nés pour mourir » (« Well, we were born to die », III, 4, 4). Marjorie Garber explique alors que la mort, cette préoccupation universelle, est traitée par Shakespeare comme un rite de passage, au même titre que les autres événements, tels que le mariage, mais avec une spécificité qui est due au fait que la mort est un territoire inconnu pour l'homme vivant :

When we bear in mind the universality of this preoccupation with death and dying, we should not be surprised to find rites of passage concerned with death among the other maturation patterns in Shakespeare's plays. Yet once again the uniqueness of the event sets it apart. In our previous examinations of rites of passage in the plays, it became clear that Shakespeare was interested in these rites as they affected both the individual and his society before and after, as well as during, the period of transition itself. And this is just what we cannot know about dying. The playwright's dilemma is thus closely analogous to that of every human being: how to envisage and describe experiences of which neither he nor his audience can have any real knowledge⁴⁸¹.

Le problème de la connaissance, qui s'insinue dans toutes les thématiques abordées par Shakespeare (la médiation, le théâtre du monde, etc.), atteint ici un paroxysme, en raison de la nature même de la mort, que l'on ne peut pas expérimenter de son vivant : « la mort n'est-elle pas l'inconnaissable par excellence, l'énigme indéchiffrable, le secret impénétrable ? »⁴⁸². Patrick Dupouey explique en effet que « Si le substantif *mort* désigne une fin ou une disparition, si l'adjectif *mort* qualifie ce qui n'est plus, alors il n'y a évidemment pas d'expérience de la mort, faute d'un sujet susceptible de faire cette expérience »⁴⁸³. La mort étant inconnue, on

⁴⁷⁹ Catherine Le Grand-Séville, Françoise Zonabend, « Faire société avec les morts », in *La Vie des morts, Études sur la mort*, Bègles, L'Esprit du temps, n° 142, 2012, p. 11.

⁴⁸⁰ Voir « 3.4. Le corps anonyme : une entité universelle », p. 168.

⁴⁸¹ Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 213-214.

⁴⁸² Patrick Dupouey, *La Mort*, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 26.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 30.

pourrait alors considérer qu'elle s'inscrit par essence dans la sphère de l'*anonymité*, non plus dans son sens littéral (que j'appelle *anonymat*), mais dans son sens métaphorique, d'une perte d'identité et d'une méconnaissance de ce qui advient des morts. Laurie Maguire, lorsqu'elle analyse l'identité de Katherina dans *Le Dressage de la rebelle*, explique que l'héroïne « n'est pas anonyme ; mais elle entre dans le royaume de l'anonymité »⁴⁸⁴. Elle définit l'anonymité (*anonymity*) comme étant une méconnaissance et même une impossibilité de connaître l'identité d'un personnage, tandis que l'anonyme (*anonymous*) est simplement celui dont on ne connaît pas le nom. Cette distinction permet de classer les personnages mourants dans la première catégorie, dans une sphère de l'anonymité, où la connaissance de l'identité devient impossible. Le personnage mourant, nous l'avons vu lors de l'étude des prophètes, peut dissoudre son nom propre dans l'antonomase pour rejoindre le royaume de l'anonymité et de la mort dans un même mouvement, tel que Jean de Gand dans *Richard II*. Richard lui-même meurt dans l'anonymat, plus littéralement puisqu'il affirme avoir perdu son nom et son titre (« I have no name, no title », IV, 1, 253a). Dans *Antoine et Cléopâtre*, peu avant qu'il ne meure, le nom d'Antoine se brise dans la bouche de Cléopâtre, ainsi que le rapporte Mardian : « Puis un sanglot déchirant a brisé en deux / Le nom d'Antoine : il s'est rompu » (« Then in the midst, a tearing groan did break / The name of Anthony: it was divided », IV, 14, 31-32). Ce lien entre la perte du nom propre et la mort est symbolique d'une perte d'identité qui opère au moment de mourir. Au demeurant, si l'on reprend la définition de l'identité, comme notion existentielle, dans le sens fort du terme, la mort représente nécessairement la fin de l'identité, puisqu'elle est la fin de l'existence⁴⁸⁵ : « la mort est une négation, un défaut d'existence, c'est-à-dire rien de réel »⁴⁸⁶. Toutefois, les morts des protagonistes ont quelque chose de très paradoxal dans les pièces de Shakespeare, car elles s'inscrivent dans une vision tragique. Northrop Frye explique donc, au contraire, que la mort est ce qui constitue l'individu :

Dans la vision tragique, la mort n'est pas un épisode dans la vie, ni même sa fin inévitable, mais l'événement essentiel qui lui donne forme et contour. La mort est ce qui définit l'individu, c'est elle qui le distingue en l'arrachant à la continuité de la vie, qui s'écoule indéfiniment entre passé et futur. Elle donne à la vie individuelle la forme d'une parabole, s'élevant depuis la naissance jusqu'à la maturité pour à nouveau redescendre ; et ce mouvement parabolique d'ascension et de déclin est également la forme tragique par excellence. La tonalité propre à la tragédie préserve le sentiment ambigu et paradoxal que nous entretenons vis-à-vis de la mort : celle-ci est inévitable et finit toujours par arriver, et

⁴⁸⁴ Voir « 4.4. L'adresse injurieuse : identification et déformation », p. 214. (Ma traduction : j'utilise ici le terme « anonymité » plutôt qu'« anonymat », pour distinguer les deux définitions).

⁴⁸⁵ « Les plus grands auteurs affirment inlassablement cette relation étroite entre l'identité et l'existence, jusqu'à en faire deux sœurs siamoises indissolublement liées ». Stéphane Ferret, *L'identité*, Paris, Flammarion, 1998, p. 11.

⁴⁸⁶ Patrick Dupouey, *La Mort*, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 17.

pourtant, lorsqu'elle advient effectivement, elle s'accompagne toujours de l'impression qu'elle est un non-sens contre-nature et prématurée⁴⁸⁷.

Malgré son aspect universel et l'idée qu'elle suscite d'une perte d'identité, la mort dans la vision tragique est paradoxalement ce qui permet au personnage de s'accomplir individuellement et de définir les contours de son identité. Gisèle Venet constate d'ailleurs que le nom de Richard II n'est pas tout à fait perdu :

Pourtant, malgré le pathétique anonymat d'une « petite, petite tombe, une tombe obscure » dont Richard se sent menacé, son nom n'en reste pas moins symbolique d'une tragédie personnelle enracinée dans l'histoire, qui conserve au temps et à l'espace une cohérence que les ambiguïtés savamment interposées dans le discours tragique pouvaient perturber⁴⁸⁸.

Le héros nommé retrouve alors son nom par le biais de sa mort tragique, qui est à la fois personnelle et universelle, « enracinée dans l'histoire », c'est-à-dire qui s'inscrit dans un cadre qui dépasse l'identité du héros. Patrick Dupouey explique en effet que « l'histoire humaine [...] fait vivre les morts » et que toute la société se construit à partir « d'un héritage laissé par les morts »⁴⁸⁹. Alors que le personnage mourant croit voir son nom disparaître avec lui, c'est en réalité la partie de son être qui survit : son corps a été exclu de la société des vivants, mais son nom « fait société » avec les vivants, notamment en s'inscrivant dans l'histoire. Brutus et Cassius sont d'ailleurs confrontés à ce problème dans *Jules César*. D'abord Cassius est persuadé que le nom de César n'a aucune valeur en soi : « qu'y a-t-il donc dans ce “César” ? / Pourquoi ce nom devrait-il plus sonner que le vôtre ? » (« what should be in that “Caesar” ? / Why should that name be sounded more than yours ? », I, 2, 139-140). Puis, Brutus voudrait pouvoir anéantir l'esprit de César sans avoir à tuer le corps de l'homme : « Oh ! si nous pouvions seulement atteindre l'esprit de César / Sans démembrer César ! » (« O, that we then could come by Caesar's spirit, / And not dismember Caesar ! », II, 1, 168-169). Brutus et Cassius, dans leurs réflexions qui précèdent le meurtre, cherchent déjà à mettre le dictateur en pièces, en dissociant plusieurs parties qui constituent son identité. Ils distinguent le nom et l'homme, l'esprit et le corps, mais son meurtre montrera finalement toute l'unité qui forme la puissance identitaire de César. La vengeance de son esprit (qui se matérialise concrètement sur la scène de théâtre par le biais du fantôme venu hanter Brutus sur le champ de bataille) révèle, en effet, que les conspirateurs n'ont tué que l'enveloppe charnelle de César alors que son nom

⁴⁸⁷ Northrop Frye, *Les Fous du temps, sur les tragédies de Shakespeare*, Jean Mouchard [trad.], Paris, Belin, 2002, p. 7.

⁴⁸⁸ Gisèle Venet, *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 182.

⁴⁸⁹ Patrick Dupouey, *La Mort*, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 41.

apparaît toujours comme une force cohésive, celle qui rassemblait les artisans avant le meurtre, puis tous les Plébéiens après le meurtre : les Plébéiens « font société » avec la mort de César.

Colin McGinn s'intéresse également à la mort des héros shakespeariens et il constate que, si la mort est une condition nécessaire au tragique, elle ne suffit pas à constituer le tragique : « the fact of death is not itself tragic »⁴⁹⁰. En effet, le tragique dépend d'abord de l'identité du personnage et il souligne la singularité des héros qui meurent tragiquement :

Shakespeare's protagonists are always exceptional beings, and along two dimensions. First, they are socially exceptional: they are kings or princes or (in the case of Othello) prominent generals—so that in their individual lives the lives of many others are bound up. But second, and more significant, they are *inwardly* exceptional: they have spiritual intensity, magnitude of soul. The flame of life burns strong in them⁴⁹¹.

Le tragique n'est atteint que par le biais du caractère exceptionnel du personnage qui meurt : « When such a life is ended something very significant—something very *large*—has been lost. Thus the death of a character like this brings home to us how vital and significant life is »⁴⁹². La particularité du protagoniste permet alors d'élargir la signification de sa mort à des questions universelles, et notamment de s'interroger sur la vie elle-même. Toutefois, ce n'est encore pas suffisant, pour créer un sentiment tragique, de faire mourir le héros. La façon dont il meurt est également un facteur important : « The death has to occur in a specific way for the effect to be tragic »⁴⁹³. Colin McGinn rappelle alors que la mort du héros doit advenir en raison du caractère du personnage, qui meurt donc pour des causes internes à sa construction éthique : « The usual answer to that question is that the tragic death must result from the *character* of the person who dies: the person must have a hand in his or her own death »⁴⁹⁴. Toutes ces conditions nous montrent que la mort ne peut produire l'émotion tragique que si l'identité personnelle du personnage est développée tout au long de la pièce, puisqu'elle conditionne jusqu'à sa mort, et que les morts des personnages anonymes seront nécessairement exclues du sentiment tragique. Ils ne meurent d'ailleurs que rarement sur la scène de théâtre, ou alors symboliquement, comme les Pétitionnaires dans *2 Henry VI* ou le Chapelier dans *Le Dressage de la rebelle*, par le biais de la destruction de leurs accessoires. Toutefois, les anonymes sont bien présents sur la scène de théâtre lorsque la mort advient. Ils entretiennent une relation à la mort, que ce soit d'un point de vue extérieur ou d'un point de vue intérieur. Nous analyserons donc trois situations dans

⁴⁹⁰ Colin McGinn, *Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays*, New York, Harper Perennial, 2007, p. 189.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 189-190.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 190.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

lesquelles les personnages anonymes se retrouvent face à la mort : d'abord, lorsqu'ils la provoquent, tels que les Meurtriers ; ensuite, lorsqu'ils sont confrontés à un personnage mourant ou mort et que, tels des accompagnateurs, ils encadrent le processus qui mène à la fin de l'existence ou celui qui intervient après la mort (l'enterrement) ; et enfin, nous étudierons quelques cas de personnages anonymes qui meurent, en nous demandant quelle émotion produit la mort de celui qui n'a ni nom, ni identité personnelle. Si leur mort n'est pas tragique, elle n'en représente pas moins l'absurdité de la vie et la condition humaine.

Les Meurtriers

Les personnages anonymes sont souvent sollicités pour exécuter des tâches meurtrières et ils sont alors à l'origine de la mort de personnages nommés, notamment dans *Macbeth*, *Richard III* et *2 Henry VI*. Ces personnages ne font pas société mais davantage commerce avec la mort et disposent au contraire d'un caractère antisocial, leurs actions étant de l'ordre de l'exclusion : en tuant une personne, on l'exclut de la société des vivants. L'anonymat de ce type de personnages découle de plusieurs aspects de leur construction dramatique : ce sont des personnages-fonctions, dont l'identité est ancrée dans l'action ; ils sont exclus de la société et ils excluent à leur tour ; ils cachent leur identité pour exécuter des actions criminelles ; et ils présentent une tension entre humanité et inhumanité qui rend problématique leur relation au langage. Nous verrons alors que le rapport qu'ils entretiennent avec la mort les inscrit d'autant plus dans la sphère de l'anonymat.

Dans un premier temps, ils sont présentés comme des forces exécutives, tels des agents du pouvoir, qui obéissent aux ordres de leur supérieur hiérarchique. Leur anonymat souligne alors cette fonctionnalisation de leur identité, qui se fonde sur leur action au sein de la pièce, ainsi que le souligne leur désignation dans les didascalies : ils sont des « Meurtriers » et l'action dramatique que le dramaturge leur attribue est donc de commettre des meurtres, de la même façon que le Jardinier doit jardiner. Nous avons même constaté en première partie qu'ils présentaient un corps social en accord avec leur fonction dramatique : regards farouches, teints pâles, cheveux hirsutes⁴⁹⁵. La relation à leur supérieur semble également s'inscrire dans un système hiérarchique normalisé, notamment lorsqu'on analyse la parole du Premier Meurtrier dans *2 Henry VI*, qui se rapproche de celle d'un agent du pouvoir. Il rappelle en effet, tel un

⁴⁹⁵ Voir « 3.2. Le corps comme objet social », p. 147-148.

officier de police, qu'il tient ses ordres de Suffolk : « on a expédié le duc, comme il l'a ordonné » (« We have dispatch'd the duke, as he commanded », III, 2, 2). Puis, toutes ses paroles sont ponctuées par des adresses envers Suffolk qui montrent son obéissance et son respect de la hiérarchie : « Voici mon seigneur » (« Here comes my lord », 5) ; « Oui, mon bon seigneur » (« my good lord », 7 ; 13). Tout pourrait presque paraître normal et en accord avec la société, si les Meurtriers de Shakespeare ne présentaient des cas de conscience, qui révèlent la monstruosité des actes qu'on leur demande de commettre, ainsi que leur illégalité.

Si l'anonymat des Meurtriers semble d'abord correspondre à celui d'un agent de la société, dont l'identité générique est conditionnée par sa fonction et sa place au sein de la hiérarchie sociale, il montre ensuite d'autres aspects de leur construction dramatique, qui dévoilent au contraire leur caractère antisocial. En effet, ils sont anonymes car ils agissent *incognito* : leurs actions — si elles sont toujours commandées par un noble appartenant à la classe dirigeante — ne sont pas pour autant légales. Clarence rappelle aux Meurtriers, dans *Richard III*, qu'ils sont dans le domaine de l'illégalité, en usant d'un vocabulaire judiciaire pour les raisonner :

Est-ce vous qu'on a choisis parmi la multitude des hommes
 Pour égorgé l'innocent ? Quel est mon délit ?
 Quelle est la preuve qui m'accuse ?
 Quel jury légal a transmis son verdict
 Au juge sourcilleux ? Ou qui a prononcé
 L'amère sentence de mort contre le pauvre Clarence
 Avant que je sois reconnu coupable selon la loi ?
 Me menacer de mort est tout à fait illégal.

Are you drawn forth among a world of men
 To slay the innocent? What is my offence?
 Where is the evidence that doth accuse me?
 What lawful quest have given their verdict up
 Unto the frowning judge? Or who pronounc'd
 The bitter sentence of poor Clarence' death,
 Before I be convict by course of law?
 To threaten me with death, is most unlawful.

(I, 4, 171-178)

Shakespeare s'écarte de la réalité historique ici, comme il le fait tout au long de la pièce — « un verdict officiel fut bien prononcé lors de son procès devant le Parlement en 1478 »⁴⁹⁶ —, pour accentuer la monstruosité de Richard, qui a envoyé les Meurtriers assassiner Clarence. L'exécution est donc d'emblée placée en dehors des lois de la société. Nous avons d'ailleurs

⁴⁹⁶ Gisèle Venet, « *Richard III*, Notes », in William Shakespeare, *Histoires I, Œuvres Complètes III*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, Acte I, note n°88, p. 1585.

souligné le fait que leur teint « pâle » (« why look you pale? », Clarence, I, 4, 160) était caractéristique de leur fonction, car ils doivent toujours agir dans l'ombre, à l'abri des regards extérieurs. Le Premier Meurtrier affirme également qu'il veut « disparaître » après avoir exécuté les ordres, c'est-à-dire qu'il se prépare à s'extraire de la société : « Et quand j'aurai mon salaire, je disparaîtrai » (« And when I have my meed, I will away », I, 4, 271). Le *self-effacement* du Meurtrier lui assure alors la discrétion nécessaire à l'accomplissement d'une telle tâche et son anonymat le protège des lois humaines, dont il s'affranchit. Cet aspect antisocial se répercute donc sur leur façon d'appréhender le monde. Ils sont de nature très méfiante, notamment dans *Macbeth*. Alors que deux Meurtriers seulement avaient été engagés par le héros éponyme pour tuer Banquo et son fils Fléance, un Troisième vient les rejoindre sans qu'ils en aient été avertis :

Le Premier Meurtrier :	Mais qui t'a dit de te joindre à nous ?	
Le Troisième Meurtrier :		Macbeth.
Le Deuxième Meurtrier :	Ne le soupçonnons pas, puisqu'il nous transmet Notre mission, et ce que nous avons à faire, Avec une précision parfaite.	
Le Premier Meurtrier :		Alors reste avec nous.
First Murtherer :	But who did bid thee join with us ?	
Third Murtherer :		Macbeth.
Second Murtherer :	He needs not our mistrust, since he delivers Our offices, and what we have to do, To the direction just.	
First Murtherer :		Then stand with us.

(III, 3, 1-4)

Cette suspicion est caractéristique du caractère antisocial de leur fonction criminelle, qui ne doit pas se répandre sur la place publique. On se méfie d'autrui, y compris au sein de son propre groupe social (ou antisocial). Yves Peyré explique que « Les critiques ont spéculé sur l'identité du Troisième Meurtrier. Certains metteurs en scène pensent qu'il s'agit de Macbeth lui-même ; d'autres proposent Ross, d'autres encore Seyton »⁴⁹⁷. Ce besoin de la part des praticiens ou des théoriciens de lui donner une identité est intéressant, car il participe du mystère qui entoure la figure du Meurtrier et qui rejoint celui de la mort elle-même. Il faudrait résoudre l'anonymat, telle une « énigme indéchiffrable », donner des raisons à ce Troisième Meurtrier de vouloir tuer, un motif qui s'inscrirait dans une logique dramatique. Le nom propre permettrait de résoudre l'énigme : en le nommant, on lui donnerait dans un même mouvement un intérêt personnel dans l'affaire. Toutefois, Yves Peyré explique que la présence du Troisième Meurtrier est avant tout

⁴⁹⁷ Yves Peyré, « *Macbeth*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte III, note n°7, p. 1451.

destinée à montrer le caractère méfiant des Meurtriers : « Quel qu'il soit, sa présence accentue la tension dramatique en créant une atmosphère de méfiance et de suspicion »⁴⁹⁸. S'il m'est permis à mon tour de spéculer, les raisons pour lesquelles le Troisième Meurtrier accepte de tuer sont probablement les mêmes que celles avancées par les deux premiers. Rappelons qu'ils se sont présentés auprès de Macbeth comme des hommes exaspérés par la vie, ce qui n'inscrit pas tant leur motivation dans une logique dramatique (dans le sens exclusif de structure de l'action), mais avant tout pathétique, en soulignant la vanité de l'existence. Malgré toute l'inhumanité des actions qu'ils commettent, les Meurtriers sont profondément (et désespérément) humains. Macbeth les « catalogue » d'ailleurs « au dernier rang de l'humanité » (« Ay, in the catalogue ye go for men. / [...] Now, if you have a station in the file, / Not i'th' worst rank of manhood, say't », III, 1, 91 ; 101-102). Les arguments des Meurtriers, qui tentent d'expliquer pourquoi ils ont choisi de commettre des actes inhumains, les réinscrivent alors paradoxalement dans la sphère de l'humanité, mais les ancrent définitivement, en revanche, dans leur caractère antisocial : ils excluent des personnes de la société des vivants, précisément car la société elle-même les a exclus. Ils répondent symétriquement aux « rebuffades du monde » (III, 1, 108), en rebuffant à leur tour le monde. Ils ne font donc pas société avec les morts, mais, comme suggéré précédemment, ils font commerce avec la mort : il s'agit là de leur motivation concrète qui leur permet de survivre dans ce monde. Les transactions monétaires entre les commanditaires des meurtres et leurs agents sont systématiquement soulignées. Dans *2 Henry VI*, Suffolk leur dit : « Je vous récompenserai pour cet acte périlleux » (« I will reward you for this venturous deed », III, 2, 9). Dans *Macbeth*, le Deuxième Meurtrier parle de Fléance, qui a réussi à s'enfuir, comme d'un objet financier : « Nous avons perdu / La meilleure moitié de l'affaire » (« We have lost / Best half of our affair », III, 3, 20-21)⁴⁹⁹. Et dans *Richard III*, la récompense est ce qui permet aux Meurtriers d'évacuer leur cas de conscience, du moins au début : « Rappelle-toi notre récompense quand ce sera fait » (« Remember our reward, when the deed's done », I, 4, 117), dit le Premier, « Allez, il meurt ! J'avais oublié la récompense. » (« Come, he dies. I had forgot the reward. », 118), répond le Second. Ces transactions financières — si elles sont au fondement d'une société mercantile dans une pièce comme *La Comédie des erreurs* — sont davantage de l'ordre de la

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ Linda Anderson souligne toutefois qu'il n'est pas anodin qu'on ne voie jamais Macbeth récompenser les Meurtriers, malgré cette réflexion du Deuxième Meurtrier : « it may, in fact, be significant that we see Duncan and Malcolm as generously bestowing rewards "on all deservers" (*Macbeth* 1.4.42), while we see Macbeth promising a pair of murderers the opportunity to take revenge on a man he has persuaded them is their enemy ». (Linda Anderson, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 44).

survie pour les Meurtriers et soulignent par ailleurs leur cynisme⁵⁰⁰. Il ne s'agit pas ici d'un commerce qui fait vivre la société et qui permet d'établir les relations interpersonnelles, mais d'un commerce criminel et mortifère.

Cette tension entre humanité et inhumanité, au cœur de la figure du Meurtrier, est encore plus forte lorsque l'un d'entre eux refuse finalement de commettre l'acte criminel ou bien désapprouve, immédiatement après, sa propre action. Si les Meurtriers de *Macbeth* ne montrent aucun signe de pitié envers leurs victimes, le Second Meurtrier, dans *2 Henry VI*, se repent instantanément du meurtre de Gloucester : « Oh ! si c'était à refaire ! Qu'avons-nous fait ? / As-tu jamais vu un homme aussi pieux ? » (« Oh, that it were to do! What have we done? / Didst ever hear a man so penitent? », III, 2, 3-4). Face à Suffolk, il laisse donc le Premier Meurtrier répondre aux questions, comme s'il ne voulait plus faire participer à l'action criminelle⁵⁰¹. Cette pitié qui émane soudainement d'un personnage pourtant désigné en tant que Meurtrier, souligne alors d'autant plus le cynisme du commanditaire du meurtre, Suffolk, qui éprouve pour seul sentiment de la satisfaction. Les Meurtriers qui présentent des cas de conscience ne sont toutefois pas rattrapés par la société des hommes, mais par les lois divines. En effet, ce qui a touché le Second Meurtrier, c'est la piété de Gloucester au moment de mourir, que le spectateur peut imaginer faire pénitence auprès de Dieu avant de recevoir le coup mortel. De même, c'est également l'énonciation à l'oral « de ce mot de "Jugement" » qui « a engendré » chez le Second Meurtrier, dans *Richard III*, « une sorte de remords » (« The urging of that word, judgement, hath bred a kind of remorse in me », I, 4, 104-105). Richard les avait pourtant avertis du danger du langage, lorsqu'il les mettait en garde au sujet de l'éloquence de Clarence :

Richard : Mais, messieurs, soyez vifs dans l'exécution,
Inexorables, ne l'écoutez pas plaider ;
Car Clarence est beau parleur et peut-être
Pourra susciter la pitié dans vos cœurs, si vous lui prêtez
l'oreille attentivement.

[Le Second] Meurtrier : Bah ! bah ! mon seigneur, nous n'allons pas nous attarder en
bavardages,

⁵⁰⁰ Macbeth compare d'ailleurs le « catalogue » des hommes, dans lequel il inscrit les Meurtriers à la toute fin, à celui des chiens, qui donnent son étymologie au terme cynisme : « Limiers et lévriers, bâtards, épagneuls, roquets, / Braques, barbets et chiens-loups, sont tous désignés / Du nom de chiens » (« As hounds, and greyhounds, mongrels, spaniels, curs, / Shoughs, water-rugs, and demi-wolves are clept / All by the name of dogs », 92-94). Cette comparaison montre que Macbeth tente de leur ôter leur humanité, susceptible de leur conférer des sentiments de pitié.

⁵⁰¹ Molly Mahood explique que la version de l'*in-quarto* de 1594 diffère de celle l'*in-folio* de 1623 : « In the second part of *Henry the Sixth*, the Second Murderer of Good Duke Humphrey is appalled at his own action [...] This effect is jettisoned in the Quarto reconstruction, which provides instead the unmitigated horror of Gloucester dying with "two men lying on his breast and smothering him", and has the Second Murderer satisfy Suffolk by deftly removing evidence of the crime: "All things is handsome now, my lord." ». (Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 50).

Les parleurs ne sont pas des hommes d'action ; soyez assuré
Que nous allons employer nos mains, pas nos langues.

Richard : But, sirs, be sudden in the execution,
Withal obdurate, do not hear him plead;
For Clarence is well spoken and perhaps
May move your hearts to pity if you mark him.
[Second] Murderer : Tut, tut, my lord, we will not stand to prate,
Talkers are no good doers; be assur'd,
We go to use our hands, and not our tongues. (I, 3, 346-352)

Lorsqu'ils se retrouvent face à Brakenbury, dans la prison où est enfermé l'homme qu'ils doivent exécuter, les Meurtriers sont alors peu loquaces, tel qu'ils l'avaient annoncé dans la scène précédente. Brakenbury s'étonne : « Quoi, si bref ? » (« What, so brief? », I, 4, 88). Le Premier Meurtrier se définit alors toujours comme un homme de peu de mots : « Ça vaut mieux, monsieur, que d'être fastidieux. Montre-lui notre laissez-passer et plus un mot. » (« 'Tis better, sir, than to be tedious. Let him see our commission, and talk no more. », 89-90). La méfiance envers le monde extérieur et la société atteint alors la région du langage, qui est opposé à l'action et qui risque d'éveiller des sentiments chez les Meurtriers. Nous avons observé que certains personnages anonymes rejoignent la sphère de l'innommable à travers leurs actions, étant donné qu'ils quittaient celle de l'humanité. Marjorie Garber explique en effet que langage et humanité sont intimement liés : « In Shakespeare's plays learning to speak is a sign of responsible adulthood, yet another rite of passage — a coming of age — for the protagonist. In fact, language and humanity are often presented as mutually defining »⁵⁰². Ainsi, les personnages qui refusent le langage se déshumanisent nécessairement : « Those who voluntarily abandon speech effectively dehumanize themselves, by denying the linguistic bond among men »⁵⁰³. Toutefois, ces Meurtriers s'avèreront finalement être des *talkers* plutôt que des *doers*, en particulier le Second Meurtrier qui décide de ne pas participer au meurtre de Clarence et qui s'en repent *in extremis*⁵⁰⁴. En effet, dès que Brakenbury sort de scène, ils commencent par discuter de la façon de procéder et c'est là que les termes de « Jugement dernier » (« the great judgement day », I, 4, 101-102) sont prononcés par le Second Meurtrier. À nouveau, ce ne sont pas les lois humaines qui font peur aux Meurtriers, mais les lois divines.

⁵⁰² Marjorie Garber, *Coming of Age in Shakespeare*, New York, Routledge, 1997 [Methuen, 1981], p. 82.

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ Parmi tous les Meurtriers que nous étudions ici, ce sont en effet ceux qui parlent le plus : le Premier Meurtrier prononce 444 mots et le Second Meurtrier 433 (répartis sur deux scènes), contre seulement 32 et 17 pour les Premier et Second Meurtrier de *2 Henry VI* (dans une seule scène). Ils sont un peu plus loquaces dans *Macbeth*, parce qu'ils interviennent dans un nombre plus important de scènes, mais demeurent très largement en-dessous des Meurtriers de *Richard III* : 176 pour le Premier Meurtrier (répartis sur quatre scènes), 104 pour le Deuxième Meurtrier (répartis sur trois scènes), et seulement 43 mots pour le Troisième Meurtrier qui n'apparaît que dans une seule scène.

Tous deux : Oui, oui.
Clarence : Vous avez à peine le cœur de me le dire,
Et donc vous n'aurez pas le cœur de le faire.

Clarence : Wherefore do you come ?
Second murderer : To, to, to —
Clarence : To murder me?
Both : Ay, ay.
Clarence : You scarcely have the hearts to tell me so,
And therefore cannot have the hearts to do it.

(I, 4, 161-166)

À l'inverse de ce qu'énonçaient les Meurtriers, Clarence estime au contraire qu'il faut être un *talker* pour pouvoir être un *doer* et il décrit ici ironiquement, c'est-à-dire sans en avoir conscience, la personnalité de Richard, qui annonce systématiquement toutes les actions qu'il compte entreprendre à la façon du Vice dans les moralités médiévales. Ainsi, le Second Meurtrier devient, malgré sa fonction, un contrepoint éthique de Richard : il n'est ni capable de dire, ni de faire une action criminelle, et il est le seul et unique personnage de la pièce qui ose lui désobéir, dès l'acte I, au nom de Dieu. Marie-Thérèse Jones-Davies explique d'ailleurs, au sujet de Richard, que « son cynisme machiavélien ne connaît aucune des vertus chrétiennes »⁵⁰⁶. Le Second Meurtrier, en revanche, choisit la pénitence lorsqu'il affirme : « je me repens du meurtre du duc » (« I repent me that the duke is slain », I, 4, 267). Shakespeare, qui représente dans cette pièce un monde particulièrement cynique (et qui n'est seulement du fait de Richard), rappelle alors les vertus chrétiennes à travers une figure criminelle. Par son refus, le Second Meurtrier constitue son unicité au sein de cet univers dramatique, où tout le monde se laisse dominer par Richard, et il s'affranchit du nom générique qui le désigne. Il modifie ainsi son rapport à la mort : il refuse d'exclure Clarence du monde des vivants, afin de ne pas être lui-même exclu, non pas de la société humaine, mais du royaume de Dieu. Son individualisation se construit donc dans un cadre universel, celui du jugement divin.

Il faut noter cependant que certains meurtriers sont nommés dans l'œuvre de Shakespeare, par exemple dans *Périclès* : Thaliard, le chambellan d'Antiochus, est chargé de tuer Périclès afin qu'il ne révèle pas le secret de l'inceste ; et Léonin est chargé de tuer Marina sous ordre de Dioniza, car sa beauté fait de l'ombre à sa fille. Dans cette pièce où il désigne la majorité des personnages secondaires par leur fonction, Shakespeare choisit au contraire de nommer les meurtriers. Nous pouvons l'expliquer alors par le fait que les meurtres sont commandités pour des raisons personnelles, et non plus pour de raisons politiques : Antiochus

⁵⁰⁶ Marie-Thérèse Jones-Davies, *Shakespeare, le théâtre du monde*, Paris, Balland, 1987, p. 167.

veut masquer la relation incestueuse qu'il entretient avec sa propre fille et Dioniza est jalouse de la beauté et de la grâce de Marina. De plus, Thaliard et Léonin ne sont pas des hommes de bas statut social désespérés par la vie, ils ne se situent pas « au dernier rang de l'humanité ». S'ils sont des serviteurs de leur roi et reine, ils semblent plutôt être de l'ordre des « gentlemen-servant » et n'ont jamais fait profession de tuer. Enfin, notons que ni l'un ni l'autre ne parvient à exécuter sa tâche, non pas par acquit de conscience, mais par incompetence. Périclès a fui sur les mers et devient introuvable, tandis que Marina se fait enlever par des Pirates avant que Léonin n'ait eu le temps de la tuer.

De même, dans *Richard III*, le héros éponyme n'engage pas seulement des Meurtriers anonymes. Tyrrel dispose même d'une scène d'identification, avec la présence d'un nomenclateur anonyme, ce qui rappelle l'énonciation des noms propres par les Hérauts, à la différence que le nom n'est plus crié sur la place publique, mais chuchoté au creux de l'oreille. En effet, le Page est interrogé par Richard III sur le nom d'un homme qui pourrait lui rendre un service :

Le Page : Je connais un gentilhomme aigri
 Dont les humbles moyens n'épousent pas l'esprit hautain ;
 L'or vaudrait pour lui vingt orateurs,
 Et le tentera, sans aucun doute, à n'importe quoi.

Richard : Quel est son nom ?

Le Page : Son nom, mon seigneur, est Tyrrel.

Page : I know a discontented gentleman,
 Whose humble means match not his haughty spirit:
 Gold were as good as twenty orators,
 And will, no doubt, tempt him to anything.

Richard : What is his name?

Page : His name, my lord, is Tyrrel.

(IV, 2, 36-41)

La description de Tyrrel correspond en tout point à celle des Meurtriers anonymes de *Macbeth* : l'homme est suffisamment exaspéré par la vie pour répandre la mort. Mais il s'agit cette fois de commettre un acte doublement sacrilège : d'abord, parce qu'il s'agit des héritiers du roi, puis, parce qu'ils sont encore des enfants. En effet, nous avons constaté que les noms propres apparaissaient souvent chez les rôles de serviteurs pour apporter de la chaleur humaine. Shakespeare utilise alors cette fois le nom propre pour accentuer l'horreur du meurtre des princes. En donnant une identité particulière à Tyrrel, il place la monstruosité de cet acte au-dessus de tous les autres meurtres. De plus, on apprend également ensuite les noms de ses complices :

Dighton et Forrest, que j'ai subornés
Pour accomplir ce chef-d'œuvre de boucherie forcenée,
Ont beau être des scélérats endurcis, des chiens sanguinaires,
Ils fondaient d'attendrissement et de douce compassion,
Pleuraient comme des enfants en racontant tristement leur mort.

Dighton and Forrest, who I did suborn
To do this piece of ruthless butchery,
Albeit they were flesh'd villains, bloody dogs,
Melted with tenderness and mild compassion,
Wept like to children, in their death's sad story.

(IV, 3, 4-8)

Les noms de Dighton et Forrest proviennent des sources de Shakespeare : « Holinshed nomme Miles Forrest et John Dighton comme étant les meurtriers des enfants et décrit comment ils étouffèrent leurs victimes avec des oreillers, mais il ne dit rien de leur attendrissement »⁵⁰⁷. Ainsi, comme à son habitude, Shakespeare ne se montre jamais fidèle en tout point à ses sources : il reprend ici les noms des meurtriers, mais leur ajoute une compassion qui n'existait pas. Ces deux éléments montrent la volonté de Shakespeare de donner une dimension à la fois personnelle et universelle à ce meurtre. En effet, bien que le meurtre soit commandité pour des raisons politiques, Shakespeare personnalise la relation entre le meurtrier et sa victime par le biais du nom propre et donne ainsi une ampleur pathétique à la mort de ces enfants.

Les accompagnateurs

Les personnages anonymes sont le plus souvent confrontés à la mort d'un point de vue extérieur, c'est-à-dire du point de vue des vivants. S'ils peuvent être touchés personnellement par la mort d'un proche (telle que la Nourrice dans *Roméo et Juliette*, dont la parole se transforme en chœur de lamentations suite à la mort feinte de Juliette), ils doivent également répondre à l'« exigence sociale » que la mort entraîne. Catherine Le Grand-Séville et Françoise Zonabend expliquent en effet que les sociétés recherchent toujours des « modes d'accompagnement des morts » :

Accueillir les morts, s'en souvenir, les abriter, c'est assurer la transmission d'une histoire, d'une mémoire, d'une affiliation. C'est en quelque sorte rendre la mort vivable, maintenir les morts en vie et faire que la vie puisse continuer dans leur souvenir gardé. On conçoit que, devant une si lourde tâche, sans cesse les sociétés inventent de nouveaux modes d'accompagnement des morts ou de la mort, de nouvelles formes pour « faire société »⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ Gisèle Venet, « *Richard III*, Notes », in William Shakespeare, *Histoires I, Œuvres Complètes III*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, Acte IV, note n°18, p. 1592.

⁵⁰⁸ Catherine Le Grand-Séville, Françoise Zonabend, « Faire société avec les morts », in *La Vie des morts, Études sur la mort*, Bègles, L'Esprit du temps, n° 142, 2012, p. 28.

Nous étudierons alors à présent deux types de personnages anonymes : ceux qui accompagnent les mourants et ceux qui accompagnent les morts ; c'est-à-dire ceux qui sont présents lors du processus qui mène à la fin de l'existence et ceux qui s'occupent d'« accueillir les morts » et de les « abriter ».

Les serviteurs anonymes sont parfois obligés de contempler le spectacle de la mort de leurs maîtres et servent ainsi de guide émotionnel auprès du public, à la façon d'un chœur tragique. La mort de Talbot, dans *I Henry VI*, est en effet particulièrement spectaculaire dans sa forme. Il ne meurt pas une fois mais deux fois, son fils John, son « autre vie » (« my other life », IV, 7, 1), mourant également au combat avec lui. Le Serviteur permet alors de structurer le dispositif du regard, qui dédouble la figure héroïque nommée Talbot : « Oh ! mon cher seigneur, voyez votre fils qu'on apporte » (« O my dear lord, lo where your son is borne », 17). Le Serviteur redirige ainsi le regard du spectateur vers le deuxième corps inanimé qui donne une ampleur spectaculaire à la mort de Talbot. La construction dramatique du Serviteur anonyme obéit parfaitement au principe de *self-effacement*. Il construit un regard sur lui-même qu'il défléchit en direction de l'autre corps de Talbot et fait ainsi, non plus seulement société, mais spectacle avec la mort. Ce spectacle, qui du côté anglais est de l'ordre du pathétique, devient spectacle de l'horreur du côté français, lorsque la Pucelle décrit le corps de Talbot : « Celui que tu exaltes avec tous ces titres / Est ici à nos pieds, puant et couvert de mouches » (« Him that thou magnifi'st with all these titles / Stinking and fly-blown lies here at our feet », IV, 7, 75-76). Si le Serviteur anonyme inscrit la mort de Talbot dans quelque chose de grandiose, où le corps semble s'élever (il est porté par des soldats), la Pucelle lui donne un aspect nauséabond et rabaisse le corps au niveau de la terre (à ses pieds).

À la fin de *Richard II*, le héros éponyme a perdu son nom, son titre et se retrouve enfermé au château de Pomfret. Lui-même tombé dans l'anonymat, il ne se retrouve entouré que de personnages anonymes : le Palefrenier et le Geôlier. Ainsi, lorsque le Palefrenier vient lui rendre visite et le salue de son titre royal — « Salut, royal prince ! » (« Hail, royal prince ! ») —, Richard ne peut s'empêcher d'ironiser sur son sort en se comparant à lui : « Merci, noble pair : / De nous deux celui qui vaut le moins est de dix sous trop cher » (« Thanks, noble peer: / The cheapest of us is ten groats too dear », V, 5, 67-68). D'abord, il le salue à son tour en se plaçant au même niveau social que lui, en tant que « pair », puis se rabaisse encore davantage socialement, en se comparant à une pièce de monnaie dévaluée. La présence du Palefrenier lui inspire encore une autre métaphore, animale cette fois, dans laquelle il persiste à s'anonymiser :

Je ne suis pas cheval
Et pourtant je porte un fardeau comme un âne,
Éperonné, meurtri, fourbu par le caracolant Bolingbroke.

I was not made a horse,
And yet I bear a burthen like an ass,
Spurr'd, gall'd and tir'd by jouncing Bolingbroke.

(V, 5, 92-94)

Comme la Princesse face au Garde Forestier, Richard utilise le langage correspondant à la fonction du personnage anonyme auquel il s'adresse pour parler de lui-même. Ni le Palefrenier, ni le symbole du cheval ne sont d'ailleurs présents dans les sources de Shakespeare, comme l'explique Margaret Jones-Davies : « Aucune source ne parle de ce personnage qui rappelle la sincérité muette de Cordélia »⁵⁰⁹. Puis, elle rapporte que « Dans Froissart, c'est un chien (symbole de la flatterie) qui humiliait Richard en lui préférant Bolingbroke »⁵¹⁰. Si Shakespeare a pu puiser la métaphore du cheval dans le *Livre dit du Gouverneur* de Sir Thomas Elyot (1531) — qui « parle de l'ingratitude en illustrant ses propos par l'exemple d'un cheval »⁵¹¹ — il ajoute le personnage du Palefrenier, celui-là même qui a « mis tant de soin à dresser » Barbarie (« That horse that I so carefully have dress'd », V, 5, 80). Quoique Richard en dise, le Palefrenier joue alors un rôle essentiel dans l'accompagnement de sa mort, à la fois en montrant de la compassion et en le réinscrivant dans l'histoire des rois d'Angleterre, celle que Richard racontait lui-même à l'acte III : « racontons la triste histoire de la mort des rois » (« tell sad stories of the death of kings », III, 2, 156). En s'identifiant en tant que serviteur et en désignant Richard du nom de roi, le Palefrenier le ramène à son statut royal : « J'étais un pauvre palefrenier de tes écuries, roi » (« I was a poor groom of thy stable, king », 72). Son accompagnement vise alors à redonner de la grandeur au nom de Richard et à l'inscrire dans la mémoire. Il rappelle ainsi que le cheval Barbarie était monté par Richard avant d'être monté par Bolingbroke. Notons d'ailleurs que le Palefrenier désigne toujours le nouveau roi à travers le nom qui lui était donné dans les didascalies au début de la pièce, changé ensuite en « Roi Henry » (« King Henry »), suite à la déposition de Richard. Le Palefrenier fait société avec la mort de Richard, pour l'instant encore symbolique, mais qui deviendra concrète lorsque les Assassins pénétreront dans le château. Il « assur[e] la transmission d'une histoire, d'une mémoire, d'une affiliation », pour reprendre les termes de Catherine Le Grand-Séville et Françoise Zonabend. Il est venu pour « revoir le visage de celui qui fut [s]on royal maître »

⁵⁰⁹ Margaret Jones-Davies, « *La Tragédie du roi Richard II*, Notes », in *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2008, Acte V, note n°34, p. 1486.

⁵¹⁰ *Ibid.*, note n°33, p. 1486.

⁵¹¹ *Ibid.*

(« To look upon my sometimes royal master's face », V, 5, 75) pour le graver dans sa mémoire. Si le Palefrenier est désigné de façon générique, il est unique dans sa compassion envers Richard, son anonymat devenant alors le symbole universel de l'humanité.

Le Geôlier vient rompre ensuite cette dynamique en mettant le Palefrenier à la porte : « Hé là, toi, déguerpis ; ne reste pas plus longtemps » (« Fellow, give place ; here is no longer stay », 95). Tous les personnages ne se présentent pas comme des accompagnateurs empathiques et le Geôlier représente un anonymat beaucoup plus fonctionnel, tel un agent du pouvoir, obéissant aux ordres. Cette absence de compassion apparaît cependant beaucoup plus dure lorsqu'elle vient d'un Prêtre, tel que celui qui officie dans *Hamlet* lors de l'enterrement d'Ophélie. Rappelons que Catherine Le Grand-Séville et Françoise Zonabend observent que « partout et toujours ont existé des morts indignes, déniés, exclus et des vivants qui refusent d'y penser, de les accueillir ». Ophélie fait partie de ses morts exclus. D'abord, Hamlet voulait l'exclure de son vivant en l'envoyant au couvent (« Get thee to a nunnery », III, 1, 120), puis Ophélie s'est finalement exclue elle-même du monde des vivants, et enfin elle est exclue des rituels funéraires chrétiens par le Prêtre, en raison de son suicide. « Pas d'autre cérémonie ? » (« What ceremony else? », V, 1, 206), demande son frère Laërte. « Ses obsèques ont été célébrées avec toute la latitude / Permise. Sa mort était douteuse » (« Her obsequies have been as far enlarg'd / As we have warranty », 207-208), répond le Prêtre. Molly Mahood perçoit également la froideur de ce représentant de l'Église : « the Priest argues that "shards, flints, and pebbles" (5.1.231) should have been thrown on Ophelia's coffin. When alive, she would have looked in vain for comfort from such a representative of the Church »⁵¹². Face à ce refus d'accueillir la défunte Ophélie, Laërte lui réassigne alors une place au paradis, tandis qu'il donne au Prêtre une place en enfer :

Je te le dis, prêtre grossier,
Ma sœur sera un ange secourable
Quand toi tu brûleras en enfer.

I tell thee, churlish priest,
A minist'ring angel shall my sister be
When thou liest howling.

(V, 1, 221-223)

Au nom du « service des morts » (« service of the dead », 217), le Prêtre refuse de faire honneur à celle qu'on enterre. Si sa fonction lui donne habituellement l'obligation de faire société avec les morts, par des rituels tels que « chanter un requiem » (« To sing a requiem », 218), le Prêtre

⁵¹² Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 46.

peut également exclure des personnes jusque dans la mort, en les enterrant « en terre non sanctifiée » (« in ground unsanctified », 210). Son anonymat, qui est de l'ordre de la fonctionnalisation de son rôle dramatique, apparaît alors ici de plus comme une déshumanisation.

Le *Clown* et l'Autre, des fossoyeurs, sont aussi en charge d'accompagner les morts, étant donné qu'ils construisent leur ultime habitation. Ils font donc société avec les morts en leur assignant à tous une place dans le cimetière, où l'on pose une pierre tombale qui rappelle le nom de la personne décédée. Cependant, nous avons constaté en première partie qu'ils étaient également critiques à l'égard de l'enterrement d'Ophélie, jugeant que si elle s'est suicidée, son corps ne devrait pas se trouver dans un cimetière chrétien⁵¹³. Leurs arguments ne sont pourtant pas les mêmes que ceux du Prêtre et ils ne pensent pas à l'offense faite aux « âmes parties en paix » (« peace-parted souls », V, 1, 219). Ce qui offense les fossoyeurs, c'est la différence de traitement entre les classes sociales. Les personnages anonymes nous révèlent donc non seulement que les morts ne sont pas épargnés par l'exclusion, mais que la hiérarchie sociale s'insinue jusque dans le cimetière. Le *Clown* poursuit ensuite encore plus loin sa lutte des classes — pour ainsi dire — en revendiquant la noblesse du métier de fossoyeur : « Il n'y a pas de plus ancienne noblesse que les jardiniers, les terrassiers et les fossoyeurs. Ils perpétuent le métier d'Adam. » (« There is no ancient gentlemen but gardeners, ditchers, and gravemakers; they hold up Adam's profession. », 27-29). En jouant sur l'homophonie anglaise des mots « armoiries » et « bras », *arms*, le *Clown* insinue qu'Adam était le premier des gentilshommes, et que bêchant lui-même la terre pour enterrer les morts, il fait partie de la noblesse : « Could he dig without arms? » (33a-32). Au-delà de l'effet comique de cette réplique, cette comparaison entre le fossoyeur et le premier homme montre à nouveau l'aspect universel et atemporel de la mort, préoccupation qui existait déjà à l'aube de l'humanité. Le *Clown* inscrit donc son identité sociale dans un cadre élargi à toute l'humanité, de tous les temps : son anonymat, d'abord fonctionnel et social, prend une valeur universelle à travers sa parole.

Le rôle des fossoyeurs n'est toutefois pas seulement d'accompagner les morts dans cette pièce. En effet, ils sont aussi chargés de renvoyer une image plus concrète de la mort aux vivants, et notamment face à Hamlet. Au demeurant, ils incarnent les deux principales

⁵¹³ Voir « 4.6. "Le « je » des autres" : parole individualisée et parole groupée », p. 251-252.

préoccupations du héros éponyme : le rôle du fou et la mort⁵¹⁴. Margaret Jones-Davies explique en effet que le fou est absent dans cette pièce : « L’emblème de la pièce est le crâne de Yorick, “that had a tongue in it” (*Hamlet*, V.1.72). Le fou n’a plus de voix pour libérer sous forme d’énigmes et de paradoxes les vérités cachées »⁵¹⁵. Yorick étant mort, Hamlet décide alors d’endosser lui-même le rôle du fou pour déjouer les manigances de Claudius : « Ils me font jouer le fou à la limite de mes forces » (« They fool me to the top of my bent », III, 2, 361). Cependant, dans le cimetière, Hamlet ne se retrouve pas seulement confronté au crâne de Yorick, mais également à un *Clown* capable de rivaliser avec lui en terme de jeux de mots, comme le souligne Malcolm Nelson : « it is the only time in the play when Hamlet is verbally bested—and by none other than a fool »⁵¹⁶. Dès le début de leur conversation, Hamlet doit trouver les bons mots pour obtenir des informations : « Comme ce rustre est pointilleux ! Il nous faut parler au compas, sinon l’équivoque nous perdra. » (« How absolute the knave is! We must speak by the card, or equivocation will undo us. », V, 1, 123-124). Le *Clown* prend le relais et assume le rôle du fou, tout en exposant la matérialité de la mort. Lorsqu’il parle à son acolyte au début de la scène, il lui demande : « Qu’est-ce qui bâtit plus solidement que le maçon, le constructeur de navires ou le charpentier ? » (« What is he that builds stronger than either the mason, the shipwright, or the carpenter? », 35-36). L’Autre ne devine pas et le *Clown* lui répond : « “Le fossoyeur” : les maisons qu’il bâtit durent jusqu’au Jugement dernier » (« “a grave-maker”: the houses he makes lasts till doomsday », 52). La solidité des habitations des morts met en avant leur dimension palpable : la mort dispose d’une structure inébranlable. Puis, lorsque Hamlet observe le fossoyeur en plein travail, c’est tout le processus de dégradation des cadavres qu’il voit apparaître sous ses yeux : « et maintenant, il appartient à Notre-Dame-des-Larves, il a perdu ses mandibules et se fait marteler le caisson par la bêche d’un fossoyeur » (« and now my lady Worm’s, chopless, and knock’d about the mazard with a sexton’s spade », 79-80). L’émergence des crânes et autres os, qui ressortent de la terre, renvoie Hamlet à sa propre corporalité, là où l’apparition de la mort au début de la pièce, sous la forme d’un fantôme immatériel, faisait davantage appel à conscience : « Les miens me font mal rien que d’y penser » (« Mine ache to think on’t », 83). Il comprend alors progressivement que les hommes

⁵¹⁴ Il n’est d’ailleurs pas anodin que Hamlet soit né le jour où le fossoyeur a commencé à travailler, comme l’observe Alexander Leggatt : « the day Hamlet was born, right at the beginning of the story, the Gravedigger started to work (V.i.138-43) ». (Alexander Leggatt, *Shakespeare’s Tragedies, Violation and Identity*, Cambridge University Press, 2005, p. 76-77).

⁵¹⁵ Margaret Jones-Davies, « La voix suspecte : des crocodiles et des hommes », in *Shakespeare et la Voix*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°17, 1999, p. 134.

⁵¹⁶ Malcolm A. Nelson, « Hamlet », in *Fools and Jesters in Literature, Art, and History, A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Vicky K. Janik [dir.], Westport, Greenwood Press, 1998, p. 233.

sont tous égaux devant la mort et si le *Clown* continue à voir une hiérarchisation des morts au sein du cimetière, les cadavres se dégradent tous de façon similaire, quels qu'ils aient été de leur vivant : « Crois-tu qu'Alexandre avait cette figure-là dans la terre ? » (« Dost thou think Alexander look'd a this fashion i'th'earth? », 179-180), demande Hamlet ; « Absolument » (« E'ven so », 181), répond Horatio. Les différences de classe sociale s'effondrent si Alexandre le Grand lui-même est devenu un cadavre puant. Les jeux de mots du *Clown* avaient déjà tendance à annihiler toute distinction de classe, comme le souligne Alexander Leggatt : « in the Gravedigger's language games it is his grave, Ophelia's, Hamlet's, and by extension everyone's »⁵¹⁷. Tous les hommes sont soumis au même traitement, une fois le corps mort, qu'on soit fossoyeur ou prince, comme le constate également Jan Kott : « Ils sont nés afin de mourir [...] Vus dans la perspective du cimetière et de la potence, ils ne sont tous deux que des hommes »⁵¹⁸. La vie semble alors bien dérisoire, si nous devons tous finir sous les coups de bêche d'un fossoyeur : « Ces os n'ont-ils coûté à élever que pour qu'on joue au palet avec ? » (« Did these bones cost no more the breeding but to play at loggets with them? », 81-83). Si la hiérarchie sociale des vivants n'a plus lieu d'être, le *Clown* propose alors une autre forme de classification, qui dépend cette fois de la résistance corporelle :

- Hamlet : Combien de temps un homme peut-il rester dans la terre avant de pourrir ?
 Le Rustre : Ma foi, s'il n'est pas pourri avant, car on voit [aujourd'hui] pas mal de vérolés qui tiennent à peine jusqu'à l'enterrement, il vous durera quelque huit ou neuf ans. Un tanneur vous durera neuf ans.
 Hamlet : Pourquoi lui plus qu'un autre ?
 Le Rustre : Ma foi, monsieur, sa peau est si tannée par le métier qu'il fait qu'il résiste à l'eau très longtemps, et c'est l'eau qui est le pire destructeur de ces putains de cadavres.
- Hamlet : How long will a man lie i'th'earth ere he rot ?
 Clown : Faith, if a be not rotten before a die, as we have many pocky corses [nowadays,] that will scarce hold the laying in, a will last you some eight year, or nine year. A tanner will last you nine year.
 Hamlet : Why he more than another ?
 Clown : Why, sir, his hide is so tann'd with his trade that a will keep out water a great while, and your water is a sore decayer of your whoreson dead body.

(V, 1, 148-156)

Le tanneur, s'il n'est pas d'un statut social élevé de son vivant, devient roi en matière de résistance à la dégénérescence du corps une fois mort. Quoi qu'il en soit, la maladie, l'enterrement, la dégradation corporelle, toute cette conversation, ainsi que la vision des

⁵¹⁷ Alexander Leggatt, *Shakespeare's Tragedies, Violation and Identity*, Cambridge University Press, 2005, p. 76.

⁵¹⁸ Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Payot & Rivages, 2006 [1962], p. 45.

squelettes, modifient le rapport de Hamlet à la mort. Alexander Leggatt explique que si la mort demeure une énigme du point de vue de la conscience, ce qui advient du corps, en revanche, devient très concret :

To the question of what happens to the consciousness after death, there can be no answer in this world. But there can be a precise answer to the question, “How long will a man lie i’t’h’ earth ere he rot?” [...]. The skull of Yorick is something Hamlet can hold in his hand⁵¹⁹.

Shakespeare, ne pouvant répondre à l’énigme que représente la mort, la resitue ici d’un point de vue corporel et lui donne une tangibilité proprement théâtrale. Carol Chillington Rutter, quant à elle, démontre cette démystification que le rôle du Clown opère afin d’exposer à la vue de tous le spectacle de la mort, qui devient « *danse macabre* », selon ses termes, à mesure que les crânes émergent de la terre :

In early modern England, the grave was mystified space, but a bogus grave in a stage floor, while it represented mystified space, was clearly no such thing. The Gravedigger is an agent of demystification – he sings at his work, cracks jokes, talks politics, makes the grave the site of live-lihood by outrageously disclosing what the Ghost’s report represented as harrowingly undisclosed. At the same time, though, whenever he opens his mouth, the Gravedigger re-mystifies the grave with his utterly mystifying riddles [...] All this clowning around makes the grave a place of ambiguous rhetorical slippage⁵²⁰.

Le rapport entre le héros et la mort évolue tout au long de la pièce. Elle est d’abord chose insondable face au fantôme, qui est une vision immatérielle de la mort. Hamlet tente alors d’abord de lui redonner une matérialité en déployant un arsenal théâtral : il lui faut un théâtre entier, avec ses Comédiens, pour représenter la mort. Mais, dans le cimetière, il découvre que l’habitat des morts est bien plus confiné : « rien de plus que la longueur et la largeur d’un contrat en double exemplaire ? Tous ses titres d’achat pourraient à peine tenir dans ce coffret ; et lui-même n’a-t-il pas plus de place ? » (« than the length and breadth of a pair of indentures? The very conveyances of his lands will scarcely lie in this box; and must th’inheritor himself have no more, ha? », 98-100). Le spectacle de la mort, animé par le fossoyeur, prend une dimension bien plus concrète, mais perd dans un même mouvement l’ampleur que Hamlet avait déployée pour représenter le meurtre. L’accompagnement que propose le *Clown* vis-à-vis de la mort est alors toujours double : il démystifie et re-mystifie, il hiérarchise et déclassifie, et enfin il enterre les morts pour les mettre à l’abri des regards et les expose par la même occasion au monde des vivants. Le *Clown* rassemble à lui tout seul toutes les problématiques liées à la mort et à l’identité des morts : il leur creuse des tombes où leurs noms trouveront une permanence

⁵¹⁹ Alexander Leggatt, *Shakespeare’s Tragedies, Violation and Identity*, Cambridge University Press, 2005, p. 76.

⁵²⁰ Carol Chillington Rutter, *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare’s Stage*, London and New York, Routledge, 2001, p. 40.

« jusqu'au Jugement dernier », mais ne leur attribue simultanément plus le nom d'homme ou de femme : « Une qui fut femme, monsieur ; mais, paix à son âme, elle est morte » (« One that was a woman, sir ; but, rest her soul, she's dead », V, 1, 121-122). Le *Clown* est « pointilleux » mais juste : le mort ne peut plus être défini à travers la terminologie employée pour les vivants. Le mort n'est plus et seul un anonyme, défini à la fois par un rôle dramatique qui le place à l'extérieur des conflits dramatiques et par le métier de fossoyeur, peut prendre de la distance et comprendre le caractère double de la mort, à la fois réelle et irréelle : « This is and is not Ophelia ».

Les morts anonymes

Les personnages anonymes sont donc souvent placés d'un point de vue extérieur à la mort, c'est-à-dire du point de vue des vivants, qu'ils excluent un personnage en lui ôtant la vie, tels les Meurtriers, ou qu'ils tentent d'inclure les morts dans la société, tels les accompagnateurs. Les anonymes contemplent la mort et font spectacle avec les morts, mais ne l'expérimentent eux-mêmes que rarement dans les pièces de Shakespeare. L'anonymat semble même souvent agir telle une protection, le Poète anonyme étant épargné, là où le Poète nommé est démembré dans *Jules César*. De même, dans *3 Henry VI*, le Précepteur de Rutland survit à l'enfant dont il avait la garde :

Clifford :	Chapelain, va-t'en ! Ta prêtrise te sauve la vie. Pour le marmot de ce duc maudit, Son père a tué mon père : il mourra.
Le Précepteur :	Et moi, mon seigneur, je lui tiendrai compagnie.
Clifford :	Soldats, emmenez-le !
Le Précepteur :	Ah ! Clifford, n'assassinez pas cet enfant innocent, De crainte d'être haï de Dieu comme des hommes !
Clifford :	Chaplain, away ! Thy priesthood saves thy life. As for the brat of this accursed duke, Whose father slew my father, he shall die.
Tutor :	And I, my lord, will bear him company.
Clifford :	Soldiers, away with him !
Tutor :	Ah, Clifford, murder not this innocent child, Lest thou be hated both of God and man.

(I, 3, 3-9)

À nouveau, c'est un nom propre qu'on cherche à tuer : Clarence meurt car son nom est George, Cinna le Poète meurt car son nom est Cinna, César lui-même doit mourir pour ce que représente son nom, et Rutland meurt car il fait partie de la famille York, que Clifford veut voir disparaître dans son ensemble. Le Précepteur, en revanche, est identifié à sa fonction : c'est un

« Chapelain », un homme de Dieu, et c'est ce qui le sauve. Il veut alors croire qu'en menaçant Clifford du châtement divin, qui serait la raison pour laquelle il épargne le Précepteur, Clifford épargnera également l'enfant. Mais la fureur que suscite le nom de York est plus forte que la peur de la justice divine. Le statut extérieur du Précepteur et son anonymat, qui empêche de l'identifier à l'une des deux familles royales au cœur du conflit dramatique, lui assure sa survie, tandis que Rutland subit la vengeance d'un homme pour des faits qui ont été commis alors qu'il n'était même pas né : « Mais c'était avant ma naissance ! » (« But 'twas ere I was born », 39). L'implication de Rutland dans le conflit dramatique ne passe véritablement que par son nom de famille.

Toutefois, lors de l'analyse des prophètes, nous avons constaté que l'anonymat ne protégeait pas seulement le personnage en lui-même, mais également le message. Ainsi, lorsqu'un personnage anonyme meurt effectivement au cours de la pièce, nous pouvons d'emblée supposer que la protection de l'anonymat n'agit plus au niveau du personnage en lui-même, mais au niveau d'une dimension dramatique élargie. Dans *Le Conte d'hiver*, ce n'est alors plus le personnage que l'anonymat protège, mais les émotions des spectateurs. En effet, lorsque le Marin emmène à bord de son navire Antigonus pour qu'il dépose Perdita en Bohême, une tempête fait couler le bateau, tandis qu'Antigonus est dévoré par un ours. L'anonymat n'assure pas toujours la survie du personnage, mais il offre une distance esthétique qui protège le spectateur d'une mort bouleversante. S'il ressentait trop fortement la *mort* d'un personnage secondaire, cela pourrait venir détourner la conduite des émotions que doit produire le spectacle de la *vie* des personnages principaux nommés. La mort du Marin est d'ailleurs inscrite sous le signe de la tragicomédie : le Marin est prophète ironique de sa propre mort, et c'est quand il croit être sorti d'affaire — « J'ai le cœur réjoui / D'être ainsi débarrassé de cette affaire » (« I am glad at heart / To be so rid o'th'business », III, 3, 13-14) —, que le coup du sort s'abat sur lui. Au demeurant, il semble que la seule mort qui doit rester tragique dans cette pièce est celle de Mamillius, causée par la jalousie tyrannique de son père, le roi Léontès. Ainsi, Shakespeare use d'une autre méthode pour traiter la mort d'Antigonus, mais toujours dans le but de ne pas l'inscrire dans le tragique. Le Marin avait prévenu : « cet endroit est connu pour les bêtes féroces / Qui le hantent » (« this place is famous for the creatures / Of prey that keep upon't », 11-12). Alors qu'on le voit déposer l'enfant sur les côtes de Bohême, un ours surgit et « *Il sort, poursuivi par un ours* » (« *Exit, pursued by a bear* », 57). La présence d'un acteur déguisé en ours sur la scène donne un aspect grotesque à la mort d'Antigonus. De plus, les deux morts n'interviennent pas physiquement sur la scène de théâtre, mais sont racontées par le biais de

personnages comiques, le Berger et son fils, le Rustre : « J'ai vu deux choses si extraordinaires, sur mer et sur terre ! » (« I have seen two such sights, by sea and by land! », 81), explique le Rustre. L'intervention de ces personnages ajoute encore une distance esthétique à la représentation de la mort du Marin et d'Antigonus. Ils présentent toutes les caractéristiques de rôles qui se construisent en contraste, par rapport aux personnages nobles des deux premiers actes : ils sont anonymes, de bas statut social et extérieurs au principal conflit dramatique. Ainsi, lorsque le spectateur écoute le récit du Rustre, il découvre un univers de la pastorale qui atténue l'aspect sérieux de l'histoire :

Oh ! le cri déchirant de ces pauvres âmes ! Parfois on les voyait, puis on ne les voyait plus ; tantôt le bateau transperce la lune avec son grand mât, tantôt il est avalé par le bouillonnement et par l'écume comme si on jetait un bouchon dans une barrique. Et pour ce qui était du service sur terre, il fallait voir comme l'ours lui arrachait l'os de l'épaule, comment il m'appelait à son secours, et me criait que son nom était Antigonus, et qu'il était noble. Mais pour en finir avec le bateau, il fallait voir comment la mer l'a gobé ; mais d'abord comment ces pauvres âmes hurlaient, et la mer se moquait d'eux ; et comment le pauvre gentilhomme hurlait, et l'ours se moquait de lui, l'un et l'autre hurlant plus fort que la mer ou la tempête.

Oh, the most piteous cry of the poor souls! Sometimes to see'em, and not to see 'em; now the ship boring the moon with her main-mast, and anon swallowed with yeast and froth, as you'd thrust a cork into a hogshead. And then for the land-service, to see how the bear tore out his shoulder-bone; how he cried to me for help and said his name was Antigonus, a nobleman. But to make an end of the ship, to see how the sea flap-dragoned it; but first, how the poor souls roared, and the sea mocked them; and how the poor gentleman roared, and the bear mocked him, both roaring louder than the sea or weather. (III, 3, 88-99)

La parole des rustres permet non seulement de distancier encore davantage le spectateur de la mort du Marin et d'Antigonus, mais inscrit de plus la mort dans le cycle de la vie, avec l'idée d'un renouvellement, qui diminue l'impression dont parlait Northrop Frye au sujet de la mort tragique, « qu'elle est un non-sens contre-nature et prématurée ». En effet, pendant que le Rustre regardait le spectacle de la mort, le Berger découvrait celui de la vie, en trouvant Perdita : « tu as rencontré ce qui meurt, moi ce qui vient de naître » (« thou met'st with things dying, I with things newborn », 108-109). Le sentiment que pourrait susciter la mort violente du Marin et d'Antigonus s'atténue à la vue du nouveau-né.

Shakespeare utilise également les morts des anonymes pour renforcer au contraire une esthétique de l'horreur, notamment dans *Titus Andronicus*. Les morts des anonymes en elles-mêmes n'ont rien de tragique et on ne s'attarde pas sur le spectacle de leurs corps meurtris, mais elles viennent renforcer un sentiment généralisé. La Nourrice et le Paysan, deux médiateurs anonymes, ne sont donc pas épargnés par le déploiement de la violence. Les deux exécutions se déroulent de façon expéditive : la mort de la Nourrice est brutale, soudaine, Aaron décidant

de la tuer d'un coup de poignard pour la faire taire ; et la mort du Paysan est annoncée de façon tout aussi soudaine, sans qu'il ne comprenne pourquoi, et il est traîné hors scène pour être pendu. Les deux morts sont de plus rendues grotesques : le Paysan, bien que paniqué, fait un dernier jeu de mots à la façon d'un *Clown*, avant de sortir de scène — « Me pendre ? Sainte Vierge, j'ai pas bien calculé mon cou » (« Hang'd? By'r Lady, then I have brought up a neck to a fair end », IV, 4, 47-48) —, et la Nourrice est comparée à une truie qu'on égorge, donnant à son corps une hybridité caractéristique de l'esthétique grotesque, comme l'expliquait Marielle Silhouette⁵²¹ : « “Ouïk, ouïk !” / Ainsi crie le cochon qu'on prépare pour la broche » (« “Weeke, weeke!” / So cries a pig prepared to the spit », IV, 2, 146-147). Leur mort n'est pas traitée de façon à attirer l'attention sur leurs identités personnelles, mais au contraire de façon à accentuer une atmosphère générale de violence. Nous avons étudié la mort d'un Soldat dans *2 Henry VI*, tué parce qu'il ne désignait pas Jack Cade par son soi-disant titre de noblesse⁵²². Nous avons alors d'emblée souligné que le fait que la mort grotesque d'un anonyme ne détournait pas l'attention du spectateur du personnage nommé et permettait au contraire, par son *self-effacement* (dans un sens qui devient très concret), de le mettre en valeur. La Nourrice et le Paysan disparaissent définitivement du spectacle dans un fracas de violence qui participe de l'esthétique de cette pièce.

Une autre tragédie de Shakespeare enregistre un nombre relativement important de morts anonymes, *Le Roi Lear*, mais bien que des images *gore* puissent également survenir au cours de la pièce, les émotions qui se dégagent sont très différentes de *Titus Andronicus*. Rappelons d'abord que nous avons déjà analysé la mort du Serviteur anonyme de Cornwall et de Régane : elle était placée sous le signe de la restauration divine, afin de rétablir l'équilibre entre le bien et le mal et se déroulait de façon ostentatoire sur la scène de théâtre⁵²³. Les morts des deux autres anonymes, en revanche, se déroulent hors scène et nous parviennent donc déjà avec une distance esthétique. Mais elles sont de plus inscrites dans la tragédie de Lear et non plus dans celle de Gloucester, qui présente une forme de tragique plus classique, comme l'expliquait Gisèle Venet. Les morts du Fou et du Capitaine d'Edmond ne rétablissent aucun ordre et participent de cette impression de « non-sens contre-nature »⁵²⁴, qui « nous initie à la

⁵²¹ Voir « 3.4. Le corps anonyme : une entité universelle », p. 172.

⁵²² Voir « 5.2. Erreur de nomination, échec d'identification », p. 308.

⁵²³ Voir « 7.1. Les agents du pouvoir : obéissance et rébellion », p. 514-517.

⁵²⁴ Northrop Frye, *Les Fous du temps, sur les tragédies de Shakespeare*, Jean Mouchard [trad.], Paris, Belin, 2002, p. 7.

tragédie de la déstructuration du monde, à la tragédie de l'informel »⁵²⁵. D'abord, la mort du Fou se fait sans fracas, à l'inverse du Serviteur anonyme, sa dernière réplique donnant l'impression au contraire d'un processus de disparition : « Et moi j'irai au lit à midi » (« And I'll go to bed at noon », III, 6, 44). Le Fou s'endort et disparaît, dans une forme radicale du *self-effacement*. Par ailleurs, nous avons souligné, à la suite de Tatjana Silec et de Ralph Berry, que le Fou était en dehors de toute hiérarchie sociale⁵²⁶. Cette marginalité devient alors exclusion du monde des vivants lorsque son rôle atteint ses limites, comme le montre Gisèle Venet :

Degré zéro de l'être social, il est celui qui, non nommé, du moins ne subira pas de crise d'identité, ne sera pas contraint à l'anonymat, celui qui peut maintenir par sa grivoiserie narquoise un degré zéro du sens, comme s'il était chargé de tenir à distance jusqu'à l'extrême limite du possible l'inquiétante et familière menace — « Cette nuit glacée va tous nous changer en Fous ou en déments » —, après quoi, sa fonction remplie de dernier recours paradoxal à une rationalité élémentaire, il pourra disparaître⁵²⁷.

Anonyme, mais n'entrant pas dans le royaume de l'anonymité (ainsi que je l'ai définie afin de distinguer cette notion de ma propre utilisation du terme anonymat), sa mort est bien inscrite dans un *self-effacement* caractéristique des personnages anonymes. L'annonce de sa mort se mêle d'ailleurs à celle de Cordélia, pour mettre en valeur l'absurdité de cette « tragédie de l'informel » :

Ainsi de l'allusion dernière et déchirante d'un Lear à son compagnon de bouffonnerie, alors qu'il revient en scène tenant sa fille morte entre ses bras — « And my poor fool is hang'd », « Et mon pauvre enfant est pendu » —, dans un temps dont on n'attend plus qu'il donne un sens à cet arrachement ultime. Par cette image qui rassemble les échos de toutes les « folies » de la pièce, Cordélia rejoint l'anonymat du bouffon de cour, pantin disloqué dont l'insolence désormais ne viendra plus moquer la solennelle certitude des codes rationnels, des conduites tenues pour « naturelles » à force d'habitude⁵²⁸.

Toutes les formes de l'anonymat se rejoignent ainsi dans la mort. D'abord, celle de « l'esclave qui était en train de [...] pendre Cordélia » (« the slave that was a-hanging thee », V, 3, 249), le Capitaine d'Edmond qui avait été envoyé pour assassiner Lear et Cordélia, et que Lear a tué, sans que l'on puisse considérer que sa mort restaure le bien. Sa mort n'a pas permis à Lear de sauver Cordélia, et semble donc tout aussi inutile que les autres. Puis, celles de Cordélia et du Fou, qui s'entremêlent : la mort du Fou est annoncée en même temps que la mort de Cordélia est montrée. Et enfin, celle de Lear qui meurt en dirigeant le regard du spectateur sur le corps de sa fille, comme le Serviteur anonyme dans *1 Henry VI* avec les corps des deux Talbot :

⁵²⁵ Gisèle Venet, *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 187.

⁵²⁶ Voir « 1.3. Désignations sociales et dramatiques : le Clown, le Messager et le Serviteur », p. 66.

⁵²⁷ Gisèle Venet, *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 194.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 197.

« Regardez, regardez ! » (« Look there, look there! », V, 3, 286)⁵²⁹. Anonymat ou anonymité, tous les personnages se retrouvent dans la mort pour produire ensemble les émotions spectaculaires : les morts font spectacle et déstructurent le monde collectivement. Les morts des personnages anonymes ne sont alors pas en elles-mêmes de l'ordre du tragique, mais participent des émotions liées à cette tragédie de l'informel.

Dans cette même perspective, les metteurs en scène utilisent parfois les morts de personnages anonymes pour accentuer des émotions, bien qu'elles ne soient pas inscrites dans le texte de Shakespeare. À titre exemplaire, nous pouvons citer la mise en scène de Sam Mendes, avec Simon Russell Beale dans le rôle de Lear et Adrian Scarborough dans le rôle du Fou⁵³⁰. Michael Billington rapporte pour *The Guardian* que Lear tabasse soudainement à mort le Fou, suite à sa dernière réplique à l'acte III, scène 6 : « But suddenly the deranged Lear takes an iron bar to the Fool and batters him to death. It is truly shocking because it is so brutal, unexpected and without sense given Lear's love for the Fool »⁵³¹. Bien que cette proposition de mise en scène semble contrevenir à la pièce de Shakespeare, Sam Mendes utilise également la mort de l'anonyme afin de mettre en lumière un personnage nommé, et plus précisément ici, afin d'accroître la folie de Lear. De même, dans la mise en scène de *Coriolan*, par Christian Schiaretti, le Citoyen Volsque (IV, 4), qui indique au héros éponyme la maison d'Aufidius, se fait ensuite tuer par lui. Cette mort n'est pas inscrite dans la pièce de Shakespeare, mais elle souligne l'aspect antisocial et violent de Coriolan, qui à ce moment du spectacle, a déjà été banni de Rome⁵³². Les metteurs en scène, s'ils peuvent sembler ne pas suivre Shakespeare en ajoutant des éléments qui n'existent pas dans ses pièces, utilisent toutefois la forme du personnage anonyme, telle que Shakespeare la concevait : un *self-effacement* qui met en valeur les héros et/ou les émotions du spectacle.

Cependant, dans une pièce comme *Henry V*, qui n'est pas une tragédie, la mort du Jeune Garçon, si elle ne peut être qualifiée de tragique, donne du moins un fort sentiment d'ironie

⁵²⁹ « Ces mots se substituent dans F à un simple gémissement représenté dans Q₁ par O, O, O, O ! ». (Robert Ellrodt, « *Le Roi Lear*, Notes », in William Shakespeare, *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Jean-Michel Déprats [dir.], avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2002, Acte V, note n°28, p. 1410). Toutefois, Robert Ellrodt explique dans la « Notice » que la version de l'*in-folio* semble plus fiable. Voir « *Le Roi Lear*, Notice », *op. cit.*, p. 1382.

⁵³⁰ *King Lear*, texte de William Shakespeare, mise en scène de Sam Mendes, National Theatre, London, 2014. Voir « Annexe 2 », « Figure 28 - Le Roi Lear - Mise en scène de Sam Mendes - La mort du Fou », p. 760.

⁵³¹ Michael Billington, « *King Lear* Review », in *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/stage/2014/jan/24/king-lear-olivier-theatre-review>, consulté le 07/11/2016.

⁵³² *Coriolan*, texte de William Shakespeare, Jean-Michel Déprats [trad.], mise en scène de Christian Schiaretti, réalisation Bernard Schmitt, capté à Villeurbanne, Le Théâtre National Populaire, 18-19 décembre 2006.

pathétique, si l'on peut dire, qui émane aussi bien de l'individualité du personnage que du contexte général. Alors qu'il est chargé, avec les autres pages, de garder les bagages de son camp, le Jeune Garçon anticipe sa propre mort :

Il faut que je reste avec les valets auprès des bagages de notre camp. Les Français pourraient faire une belle prise s'ils étaient au courant, car il n'y a que des gamins pour les garder.

I must stay with the lackeys with the luggage of our camp. The French might have a good prey ofth us, if he knew of it, for there is none to guard it but boys.

(IV, 4, 62-65)

Dans la pièce de Shakespeare, sa mort nous est rapportée par Fluellen et Gower : « Tuer les pages et les pagages ! C'est expressément contraire aux lois de la guerre. » (« Kill the poys and the luggage! 'Tis expressly against the law of arms. », IV, 7, 1-2). Le Jeune Garçon meurt alors juste avant la victoire des Anglais, où l'on apprend que seuls quatre hommes « de renom » (« None else of name », IV, 8, 101) sont morts au combat, « et pour le reste / Vingt-cinq hommes seulement » (« and of all other men / But five and twenty », 101-102). Cette victoire écrasante des Anglais ajoute encore au sentiment de vanité lié à la mort du Jeune Garçon. Ainsi, dans les mises en scène contemporaines, sa mort n'est pas seulement narrée, mais souvent montrée et mise en valeur, ainsi que l'observe Molly Mahood : « directors often make a great point of his death »⁵³³. Par exemple, Gisèle Venet rapporte cette scène dans le film de Kenneth Branagh⁵³⁴, qui montre le roi transporter le cadavre du Jeune Garçon :

Passé insouciant et douleur du présent se rejoignent dans le geste d'Henry soulevant le corps du jeune page mort, la gorge ouverte par sa blessure, et le portant sur ses épaules pendant la longue procession qui leur fait traverser un champ de bataille couvert de corps enchevêtrés, de flaques de sang et de pluie mêlées⁵³⁵.

Ce personnage, bien qu'anonyme, est suffisamment individualisé pour que le spectateur s'attache à lui et peut ainsi devenir le symbole de l'humanité toute entière, de son innocence à sa lâcheté. Sa mort donne corps à toute la tension entre individualité et universalité : elle est pathétique en elle-même, pour ce qu'*était* individuellement le Jeune Garçon, mais également pour ce qu'elle représente, à une échelle universelle : les pertes humaines d'une guerre qui ne respecte même plus ses propres lois.

⁵³³ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992], p. 65.

⁵³⁴ Kenneth Branagh, *Henry V*, texte de William Shakespeare, BBC, 1989. Voir « Annexe 2 », « Figure 29 - Henry V - Mise en scène de Kenneth Branagh - Le Jeune Garçon », p. 760.

⁵³⁵ Gisèle Venet, « *La Vie d'Henry V*, Notice », in William Shakespeare, *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet [dir.], Paris, Gallimard, 2008, p. 1632.

Le personnage anonyme se construit toujours dans un rapport social, qu'il soit dans l'affirmation ou dans la négation de l'autre, et son identité sociale est le plus souvent constante. Les agents du pouvoir sont finalement obéissants, même quand ils désobéissent : le Prévôt suit les directives d'un moine qui s'avère être le Duc, autorité qui surpasse celle d'Angelo, dans *Mesure pour mesure*, et le Premier Serviteur affirme s'inscrire dans la continuité de sa fonction de service en empêchant son maître de torturer Gloucester, dans *Le Roi Lear*. Les Comédiens changent certes d'identité, lorsqu'ils jouent un rôle, mais ce mensonge n'est pas ontologique et ils ne masquent jamais entièrement leur identité professionnelle. Même les Plébéiens sont constants par leur inconstance, puisque c'est la caractéristique que les nobles leur attribuent. Enfin, les personnages anonymes montrent également une permanence de leur identité sociale jusque dans la mort, tels la Nourrice qui emporte avec elle le secret de sa maîtresse ou le *Clown* qui fait un dernier jeu de mot avant d'être pendu, dans *Titus Andronicus*. En revanche, Shakespeare multiplie souvent leur rôle dramatique et ils ne sont alors pas figés dans un rapport social unique : un Serviteur peut à la fois exercer une fonction de présentation et de médiation ou un Maire peut à la fois structurer l'espace social et être un contrepoint éthique par rapport aux personnages nommés. Si Shakespeare peut sembler donner un cadre social rigide à ses personnages anonymes, il leur donne parfois une liberté d'être à travers leur théâtralité.

CONCLUSION

1. L'identification hiérarchisée des êtres

La société dans laquelle Shakespeare évolue est marquée par une volonté de classer les personnes, de les inscrire dans des groupes qui forment une structure hiérarchique ordonnée, s'étendant jusque dans le cimetière. Ainsi, sur la scène de théâtre, Shakespeare tend un miroir au monde en attribuant à des personnages des désignations génériques qui permettent de les situer dans la sphère publique, en tant que membres d'une collectivité. Ce type d'appellation, qui donne avant tout une identité sociale, n'est d'ailleurs pas réservé aux anonymes, mais s'applique à tous les personnages. Toutefois, il s'agissait, tout au long de cette étude, d'analyser ceux dont on ne connaît jamais le nom propre, ceux qui ne se voient pas accorder la dénomination qui singularise le plus l'être. Au cours de mon enquête, j'ai donc tenté d'établir la carte d'identité des anonymes en recherchant des indices à partir de tous les éléments qui permettent de fabriquer un personnage théâtral. Reconstituer le moule dans lequel Shakespeare informe ses personnages nous a permis de mesurer le degré de fonctionnalisation et d'individualisation des anonymes, deux mouvements contraires qui créent une tension dramatique au sein de ces êtres et qui sont sans doute le reflet d'une société qui évolue, voyant émerger progressivement la conscience individuelle, comme le montre l'ouvrage de Robert Ellrodt¹.

D'abord, l'analyse des désignations dans les didascalies a montré que Shakespeare s'inscrivait dans une convention théâtrale qui vise à donner une fonction sociale à chaque personnage et à représenter toutes les couches de la société. Cependant, la capacité du dramaturge à s'approprier, détourner et déjouer les conventions donne à son œuvre toute son originalité, ce que traduit en particulier son utilisation des Messagers. Si dans *Edouard II* de Christopher Marlowe les Messagers entrent et sortent systématiquement selon les mêmes codes (ils tendent une lettre en indiquant sa provenance)², dans une pièce comme *Antoine et*

¹ Robert Ellrodt, *Montaigne et Shakespeare : L'émergence de la conscience moderne*, Paris, José Corti, 2011.

² Christopher Marlowe, « Édouard II », in *Théâtre élisabéthain I*, Line Cottagnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin [dir.], Paris, Gallimard, 2009. Trois Messagers apparaissent dans cette pièce. Le premier (II, 2, 113) apporte des lettres et répond à la question de Mortimer Le Jeune au sujet de leur provenance : « D'Écosse, mon seigneur ». Le deuxième (IV, 3, 25-26) transmet également son message par le biais d'une lettre, qui est lue ensuite par Spencer Le Jeune : « Une lettre, mon seigneur, et des nouvelles de France, / Pour vous, mon seigneur de Gloucester, de la part de Levune ». Et le troisième (V, 2, 23) répond à nouveau à la question de Mortimer Le Jeune concernant la provenance des lettres : « De Killingworth, mon seigneur ». Toutefois, celui-ci est également

Cléopâtre, en revanche, les fonctions des Messagers se multiplient, y compris pour les plus désindividualisés d'entre eux. Le Troisième Messager (I, 2), qui annonce la mort de Fulvie, ne devait lui aussi que tendre sa lettre après avoir été présenté par le biais de sa provenance, mais son message et son interaction avec Antoine donnent une ampleur inattendue à son rôle, malgré sa désindividualisation, le peu de mots prononcés et sa brève apparition. Quant au Messager de Cléopâtre (II, 5 ; III, 3), il se retrouve soudainement en pleine lumière, son corps polarisant tous les regards à ses dépens. C'est par le biais de la diversité des types de personnages anonymes et des fonctions dramatiques qui leur sont attribuées que Shakespeare peut mettre les conventions au service de son théâtre et développer une dramaturgie qui lui soit propre.

Ensuite, en cherchant ailleurs des traces d'individualisation, tous les éléments se sont avérés converger vers la désignation générique. Ainsi, lorsque la désignation individualise en elle-même le personnage, costume, accessoire, corps et parole sont également des facteurs individualisants. À l'inverse, quand la désignation est très commune, elle entraînera tous les autres signes identificatoires dans la sphère de la désindividualisation. Les rôles de *Clown* et de Fou, d'une part, et de Messagers, d'autre part, représentent les deux extrémités de cet axe de la généricité. Le « Clown » et le « Fou » sont toujours uniques dans leur désignation au sein d'une même pièce, incarnant un type de rôle bien défini³, tandis que le terme « Messager » est le plus employé par Shakespeare dans les *speech headings*. Les costumes du *Clown* et du Fou sont également singuliers (qu'il s'agisse d'un vêtement rustique opposé à ceux des nobles ou du costume bariolé du Fou), tandis que les Messagers portent des uniformes. L'accessoire du Fou, la marotte, lui est propre, tandis que la lettre du Messager est non seulement l'accessoire le plus fréquemment utilisé sur la scène de théâtre, mais il a de plus une fonction réticulaire et n'appartient donc pas au personnage. Le *Clown* et le Fou se singularisent également par leur jeu corporel, propre à ce type de rôles, tandis que le corps du Messager est polymorphe, changeant de forme selon le contenu de son message. Enfin, la parole du *Clown* et du Fou possède des traits discursifs caractéristiques de ces rôles, tandis que le Messager ne dispose pas de parole propre, étant donné qu'il transmet celle d'autrui. Nous pouvons bien sûr rencontrer des exceptions, comme nous l'avons rappelé précédemment : le Messager de Cléopâtre est

questionné sur la santé du roi : « Il est en bonne santé, madame, mais plein de sombres pensées » (25). Seul le Héraut énonce son message à l'oral avec la solennité propre à sa fonction (III, 2, 151-166).

³ Il peut avoir un acolyte désigné également en tant que « Clown » dans une didascalie fonctionnelle, mais jamais dans les *speech headings*. Nous avons alors constaté, à la suite de David Wiles, que c'était en raison d'une absence de terminologie pour le définir, mais que cela ne créait pas de confusion : le rôle du *Clown* est toujours parfaitement identifiable.

obligé de sortir de son discours à caractère informatif pour se conformer aux désirs de la réceptrice. La neutralité du Messenger, qui est l'une des principales caractéristiques que confère l'anonymat, est altérée et son discours devient mensonger. Mais là encore, sa parole, si elle s'inscrit dans un intérêt personnel (celui de troquer les coups pour de l'or), ne lui appartient toujours pas : il projette verbalement, non plus le message d'un émetteur, mais le désir d'un récepteur. Tous les signes identifient alors dans les deux cas la fonction du personnage, telle qu'elle apparaît dans les *speech headings*, mais le *Clown* et le Fou expriment à la fois leur unicité et leur unité, tandis que les Messagers sont multiples et multiformes.

Cependant, l'individualisation ne suffit pas à pouvoir parler d'identité personnelle : l'identité est inscrite dans un cadre social dans tous ces cas, peu importe le signe identificatoire qu'on choisit d'analyser pour approcher le personnage. Le mouvement poétique que Shakespeare donne à sa parole, en revanche, peut parfois animer son masque fonctionnel — sa *persona* au sens latin de masque de théâtre — de manière à le faire déborder de sa structure sociale. Le Savetier, dans *Jules César*, réunit toutes les conditions pour obtenir ce résultat. Si son identité est entièrement définie à travers son statut professionnel, jusqu'à l'utilisation exclusive du champ lexical du métier de savetier pour intellectualiser le monde, la poésie avec laquelle il s'exprime va pourtant transformer son artisanat en art et transcender son être au point de l'élever au-dessus de sa condition sociale. L'élaboration d'une identité anonyme est particulièrement conditionnée par le statut social, qui vient remplacer le nom propre dans les *speech headings* : le statut social est l'unique caractéristique donnée à ce type de personnages. Toutefois, Shakespeare est capable d'étirer et de tordre cette caractéristique de façon à ce qu'elle ne représente plus seulement l'identité sociale du personnage, mais également son identité personnelle. La tension qui réside au sein du personnage du Savetier ne se situe alors plus seulement entre fonctionnalisation et individualisation, mais également entre identité et universalité, son art de la parole lui octroyant à la fois un caractère exceptionnel et universel.

Cette façon de définir l'identité à partir d'un critère social ne réduit toutefois pas le personnage à la nature conceptuelle d'une essence, comme nous avons pu le supposer en Introduction générale⁴. Au contraire, son inscription sociale l'ancre dans un rapport très concret au monde et apporte une matérialité aux thématiques que Shakespeare met en scène dans ses pièces. En effet, le choix des désignations génériques annonce déjà une volonté de rendre

⁴ Voir « Introduction générale », p. 23.

tangibles ces personnages anonymes. Ils ont des métiers qui sont en contact avec les éléments de la nature — le Jardinier (*Richard II*) et les fossoyeurs (*Hamlet*) creusent la terre, les Matelots (*La Tempête*, *Périclès*) naviguent sur l'eau et sont confrontés au souffle du vent. Le métier les inscrit parfois dans une spatialité — le Portier situe un espace intermédiaire, le Geôlier crée un espace resserré. Le métier de Soldat fait entrer le personnage en contact physique avec autrui, lors de combats, et exacerbe son rapport à la corporalité. Les métiers du service sont en contact avec la matérialité des choses (pièces de vêtement, assiettes, nourriture, argent, coffres, etc.) et même dans le cas des Messagers les paroles sont considérées comme des objets ou des marchandises, notamment dans *Antoine et Cléopâtre*⁵. Les mots deviennent aussi matériels à travers des métiers tels que Secrétaire (*Henry VIII*) et Sacristain (*Beaucoup de bruit pour rien*), qui inscrivent sur le papier des dépositions orales. Certains personnages anonymes n'existent même qu'à travers leur matérialité scénique, comme les personnages-accessoires en témoignent. Ainsi, les personnages anonymes existent à travers leur inclination proprement théâtrale, le théâtre étant un art qui propose de faire l'expérience des sens, dans son aspect le plus concret : le spectateur est confronté à la réalité des personnes qui déambulent sur la scène, sous couvert de montrer des personnages. Et si l'identité personnelle des rôles anonymes est souvent effacée, leur identité sociale est palpable et mise en valeur de façon ostentatoire. Ils incarnent alors peut-être cet idéal perdu que Marjorie Garber identifiait à travers l'analyse des noms propres des héros shakespeariens : cette correspondance idéale entre le nom et l'être qui devient une quête pour les personnages nommés⁶. Le Savetier de *Jules César* a déjà atteint cet idéal et représente cette concordance absolue entre le nom et l'être, que les conspirateurs posent en revanche comme un problème à travers la figure de César, dont ils morcellent l'identité en distinguant le nom et l'homme. Les personnages anonymes ne rappellent pas seulement la norme sociale au milieu d'un monde chaotique, en conformant leur être à la place que la société leur a attribuée. La stabilité et la cohérence de leur identité représentent également une vision idéalisée du monde, où les mots du langage ne seraient pas arbitraires mais correspondraient à la réalité des choses, où l'être apparent serait identique à l'être intérieur, où la connaissance de soi et du monde ne nécessiterait plus de quête, et où le microcosme et le macrocosme pourraient vivre en parfaite harmonie.

⁵ Voir « 6.3. Le corps anonyme comme porte-parole : désindividualisation et incarnation », p. 416.

⁶ Voir « Introduction générale », p. 23.

2. Allocentrisme du « je » anonyme

À la question « Qui est là ? », j'ai donc d'abord tenté de répondre en faisant appel au réseau intrapersonnage, c'est-à-dire en analysant tous les signes identificatoires qui permettent de construire l'identité formelle. Toutefois, pour comprendre véritablement la raison d'être des personnages anonymes et questionner l'identité dans un sens plus existentiel, c'est à travers l'étude des rôles dramatiques que j'ai pu trouver des réponses, d'autant que fonction sociale et fonction dramatique se rejoignent le plus souvent chez les personnages anonymes. J'ai classé leurs rôles selon trois catégories qui montrent trois rapports possibles à l'altérité : le rôle de présentateur s'inscrit dans un rapport duel à l'autre ; le rôle de médiation se situe entre deux entités ; et le rôle d'agent de la société s'intègre dans un réseau aux multiples relations interpersonnelles, élargi à l'ensemble du système hiérarchisé. C'est donc une identité interactive, socialement et théâtralement, qui donne sa raison d'être au personnage anonyme. Son regard est toujours tourné vers l'autre, quel qu'il soit : un autre personnage, le groupe auquel il appartient ou même le spectateur.

L'analyse de ces rôles dramatiques a révélé différents types d'anonymat et a permis de comprendre comment l'identité anonyme s'intégrait dans le réseau interpersonnelles et dans la structure dramatique des pièces. Le rôle des personnages anonymes s'inscrit en effet dans des jeux spéculaires, propres à une esthétique baroque, où les miroirs tendus au monde prennent des formes multiples. Le miroir est déformant lorsqu'il faut grossir certains traits de caractère : celui que le Page tend à Falstaff accentue encore sa corpulence démesurée dans *2 Henry IV*. Il est trompeur lorsqu'il faut masquer une ignominie : le reflet que la Fille dans *Périclès* renvoie d'elle-même ne correspond pas à son être intérieur. Le miroir s'inscrit également dans une temporalité multiple : le Vieil Homme de *Macbeth* ou les Citoyens de *Richard III* renvoient des images du passé, incarnant la mémoire de leur pays, les Messagers nous montrent les reflets d'un présent qui se déroule dans un espace hors-scène, les prophètes projettent des images du futur. Le personnage anonyme semble même souvent se cacher derrière un miroir sans tain qui lui permet de voir sans être vu, comme le Serviteur qui dirige le regard de tous, spectateurs internes et externes, vers le double corps de Talbot dans *1 Henry VI*.

Dans ce dispositif optique, où il ne serait *a priori* que reflet, le personnage anonyme interagit pourtant avec le monde autrement que par réflexion et il gagne en épaisseur lorsqu'il dévoile son intériorité à travers l'utilisation de la *sui-référence*. Si certains anonymes emploient

exclusivement la référence *ad extra* ou le « nous » collectif, d'autres, en revanche, s'expriment à l'aide d'un « je » que Michael Edwards identifie comme étant le signe que Shakespeare « entr[e] dans la conscience des personnages »⁷. Nous avons alors analysé cette dialectique caractéristique du personnage anonyme entre un « je » et un « il » ou un « je » et un « nous », selon qu'il s'agisse d'un rôle de présentateur ou d'un agent de la société. Mon hypothèse de départ, qui supposait que le « je » anonyme pouvait être un « il » ou un « nous » masqués derrière une apparente individualité, mérite finalement d'être nuancée. En effet, Marvin Spevack explique que le nom propre est au centre de l'« égotisme » des héros shakespeariens : « The highly developed sense of self which is part and parcel of the natural egotism of the tragic hero is the reflection, if not the motor, of his pride. Richard III's "I am myself alone" (3H6 5.6.83) is representative of the hubristic assertions of all of Shakespeare's heroes »⁸. L'anonyme ne peut donc pas posséder le « je » égocentré d'un Richard, n'ayant pas de nom propre auquel le rapporter, mais son « je » est allocentré, dirigé vers autrui sans pour autant perdre toute sa valeur individualisante. Le Seigneur anonyme du clan d'Henry IV, qui interpelle Aumerle alors que ce dernier soutient toujours Richard II, représente ce « je » allocentré en tension entre l'individu et le groupe :

Un Autre Seigneur :	Que la terre reçoive aussi mon gage, parjure Aumerle. Je te cinglerai d'autant de démentis Qu'on peut en hurler à ton oreille de traître D'un soleil à l'autre. Voici le gage de mon honneur ; Engage-le dans l'épreuve si tu l'oses.
Aumerle :	Qui d'autre me défie ? Par le Ciel, je suis votre homme à tous ! J'ai mille cœurs dans une seule poitrine Pour répondre à vingt mille comme vous.
Another Lord :	I task the earth to the like, forsworn Aumerle, And spur thee on with full as many lies As may be hollow'd in thy treacherous ear From sun to sun: there is my honour's pawn; Engage it to the trial, if thou dar'st.
Aumerle :	Who sets me else? By heaven, I'll throw at all! I have a thousand spirits in one breast, To answer twenty thousand such as you. (IV, 1, 52-59)

Le Seigneur engage ici son honneur personnel lorsqu'il défie Aumerle, mais il représente simultanément l'opinion de son clan dans son ensemble, celui d'Henry IV en opposition à celui de Richard II. Aumerle n'identifie alors pas *un* « je » mais *vingt mille*, tous identiques, telle une mise en abyme du miroir qui se décline à l'infini. Aumerle démultiplie l'identité du Seigneur

⁷ Voir « Introduction générale », p. 12.

⁸ Marvin Spevack, « Beyond individualism: Name and Namelessness in Shakespeare », in *Huntington Library Quarterly*, University of Pennsylvania Press, vol. 56, n°4, Autumn 1993, p. 389.

dans une surenchère, « mille cœurs » affrontant « vingt mille » anonymes. L'identité sérielle du Seigneur est donc plongée dans une multiplication spéculaire, la surface plane du miroir s'enfonçant dans une profondeur infinie. Comme Ménénius face aux Gardes dans *Coriolan*⁹, qui tentait d'anéantir leur identité après avoir lui-même été anéanti, Aumerle tente de briser l'identité de l'homme qui le menace en le démultipliant, mais contrairement au Seigneur et aux Gardes, Aumerle et Ménénius ne sont pas protégés par l'anonymat. Ainsi, Aumerle perd son titre de duc pour devenir comte de Rutland dans une forme d'anonymisation, tandis que le Seigneur ne dispose d'aucun nom propre qu'on pourrait lui soustraire. La réflexion entre ces deux miroirs de l'anonymat et de l'anonymité engendre donc une multiplication spéculaire qui plonge le monde fictionnel dans un abîme. En quarante-quatre mots, Shakespeare parvient à construire une identité au Seigneur qui symbolise toutes les tensions que peuvent créer l'anonymat, entre classification et individualisation, identité et collectivité, anonymat et anonymité, et compose l'atmosphère chaotique qu'engendre la destitution du roi¹⁰.

Nous avons pu percevoir, lors de cette enquête, l'infinie variété des formes de l'anonymat dans l'œuvre de Shakespeare, qui se rejoignent parfois pour accroître les émotions que provoque le spectacle. Les raisons pour lesquelles un personnage est anonyme dépendent toujours du système dramatique dans lequel il se situe. L'anonymat peut signifier que le personnage est mineur, subalterne, ou purement fonctionnel, souligner une position périphérique par rapport à l'action, conférer une neutralité, assurer la protection du personnage, refléter une certaine froideur, traduire une bienveillance ou dénoncer une malveillance, contenir les émotions du spectateur ou au contraire les intensifier. Dans cette perspective, l'anonymat ne peut être sorti du contexte de la pièce et même parfois de la scène dans laquelle il intervient, puisqu'il est par définition une question de point de vue : l'anonymat désigne une absence de connaissance de l'ordre de la perception subjective. Ainsi, il traverse les pièces de Shakespeare selon des modalités différentes, mais semble toujours traduire un problème de connaissance, de soi, de la vérité, de l'autre, du monde. L'œuvre de Shakespeare elle-même semble d'ailleurs insondable, et pourtant toujours sondée, comme l'explique Jean-Michel Déprats : « Particulièrement ambiguë, son œuvre déborde toute interprétation. Elle est dans sa nature profonde *anonyme* »¹¹. Il décrit ici la difficulté rencontrée lorsqu'on tente d'interpréter les pièces de Shakespeare. Si l'anonymat peut prendre des formes variées à l'échelle des

⁹ Voir « 5.2. Erreur de nomination, échec d'identification », p. 306.

¹⁰ Il serait alors dommage de suivre l'*in-folio* de 1623 en coupant ce personnage au montage.

¹¹ Jean-Michel Déprats, *Shakespeare*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016, p. 56.

personnages, l'œuvre de Shakespeare dans son ensemble est traversée par un anonymat universel qui fait entendre « le chœur dissonant des voix humaines », pour reprendre l'expression de Michael Edwards¹², sans que l'on puisse la figer dans une identité.

3. Nommer le personnage, nommer des personnages

Mon étude des personnages anonymes dans une œuvre aussi considérable que celle de Shakespeare — aussi bien en termes de qualité, de quantité et de rayonnement — est un premier point d'ancrage dans l'analyse de cette forme dramatique que je souhaiterais étendre ensuite à d'autres dramaturges et de façon transhistorique, au-delà de la période élisabéthaine. Dans le théâtre contemporain, les personnages anonymes ont pris une dimension encore plus importante, si on la mesure en termes de nombre de mots prononcés et d'apparitions : ils deviennent les personnages principaux, faisant ainsi de l'ombre aux traditionnels héros nommés. La façon de désigner ces personnages anonymes se diversifie alors elle aussi à mesure qu'ils investissent de façon pandémique la scène de théâtre. Je souhaite donc ouvrir ma réflexion à présent au théâtre contemporain, notamment celui de l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui. Malgré toute l'originalité et le renouvellement dont a su faire preuve le théâtre contemporain, Shakespeare avait déjà commencé à concevoir des formes de personnages anonymes tellement variées et universelles, d'autant plus si on considère également son travail sur l'anonymat, que l'on peut peut-être percevoir l'étendue de son influence à travers l'étude de l'anonymat. Si Shakespeare exerce toujours une hégémonie sur les scènes de théâtre, ce n'est pas seulement à travers le travail des metteurs en scène qui continuent de monter ses pièces. Les dramaturges qui écrivent leurs propres pièces sont également marqués par l'œuvre de Shakespeare et s'en revendiquent même souvent ouvertement, comme Samuel Beckett ou Bernard-Marie Koltès. L'étude des personnages anonymes pourrait donc se poursuivre suivant deux axes : la mise en scène contemporaine des personnages anonymes shakespeariens et la création des personnages anonymes dans les écritures dramatiques contemporaines.

Dans leur ouvrage, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon expliquent que le théâtre contemporain privilégie à présent des modes de désignation qui identifient exclusivement un aspect du personnage :

¹² Michael Edwards, *Shakespeare, le poète au théâtre*, Paris, Fayard, 2009, p. 9.

S'il est un principe d'identification tout particulièrement symptomatique des écritures de ces trente dernières années, c'est celui qui consiste à proposer des personnages qui, sans être à proprement parler « immatriculés », se trouvent réduits à une caractéristique civile : leur sexe (la Dame, l'Homme), leur âge (la Plus Vieille, la Plus Jeune), leur identité professionnelle (l'Employé municipal, le Laitier), géographique (l'Homme du pays de Ir, le Pilote australien) ou familiale (la Mère de M. Ka, le Grand-Père de Jérémie)¹³.

Cette liste est quasiment identique à celle que j'ai établie pour classer les désignations des personnages anonymes chez Shakespeare (le genre, l'âge, le métier, la provenance et le lien familial), excepté que j'ai ajouté à cela le statut social et le nom du maître (qui sont des désignations propres à une époque), ainsi que le rôle dramatique, l'espèce, et que j'ai étendu le lien familial à tout lien relationnel. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon reconnaissent alors que ce mode d'appellation a toujours été utilisé par les dramaturges, mais ils constatent une différence :

Ce mode de désignation elliptique a toujours existé, mais de façon classique, il se trouvait réservé aux rôles mineurs : ceux qui, n'intervenant que très sporadiquement dans l'univers des personnages principaux et n'ayant rien à dire ou à accomplir à titre personnel, ne méritaient pas d'être désignés autrement que par leur statut (garde, messenger, vieillard, etc.). Dans les écritures contemporaines, en revanche, ce principe de nomination générique peut très bien être étendu à l'ensemble des personnages proposés¹⁴.

Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon expliquent en effet que la désignation générique montre un besoin de « se débarrasser des conventions classiques reproduisant sur scène la ségrégation sociologique du monde réel »¹⁵, qui, chez Shakespeare, correspondent à une vision du monde propre à son époque. Si cette analyse de l'évolution du personnage anonyme est juste, il faut toutefois la nuancer, car nous avons constaté à quel point le théâtre de Shakespeare ne restait jamais figé dans une unique forme. La place du personnage anonyme seul, isolé du réseau interpersonnages, n'a certes pas beaucoup d'importance par rapport au héros nommé, mais l'accumulation de ces rôles leur donne, en revanche, une prépondérance sur la scène de théâtre. Par exemple, si chaque Messenger pris individuellement joue un rôle très ponctuel dans *Antoine et Cléopâtre*, les Messengers pourraient être considérés ensemble comme *le* personnage principal de cette pièce, ou du moins font-ils concurrence aux héros éponymes, non pas en raison de leurs caractéristiques personnelles, mais de leur prééminence sur le plateau et du fait qu'ils incarnent une préoccupation majeure, le problème de la connaissance. Rappelons d'ailleurs qu'Anthony Brennan considérait que la scène shakespearienne était une sorte de newsroom¹⁶, conférant ainsi

¹³ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006, p. 66.

¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Voir « 1.3. Désignations sociales et dramatiques : le Clown, le Messenger et le Serviteur », p. 69.

aux rôles de messagers une place centrale dans la construction de l'action. De même, dans *Coriolan*, les Citoyens monopolisent autant la scène de théâtre que le héros éponyme, la tragédie des anonymes et du personnage nommé se rejoignant dans la sphère de l'innommable. En effet, Coriolan et les Citoyens rencontrent un problème similaire, celui de ne pas pouvoir exprimer leur individualité dans l'espace public et de devoir rester figés dans un modèle organiciste de la société qui est avant tout au service de la collectivité, ainsi que le montre la fable de Ménénius. Shakespeare, notamment dans ses deux dernières tragédies, représente les personnages anonymes comme des *parts*, à la fois des rôles dépendant d'un réseau dramatique et des parties formant ensemble un tout¹⁷. Il semble alors que c'est bien cette conception-là du personnage anonyme, comme partie d'un tout, qui intéresse certains dramaturges contemporains. S'il n'y a plus de héros nommés, c'est que bien souvent il n'y a plus de héros du tout, le dramaturge favorisant à l'instar de Shakespeare « le chœur dissonant des voix humaines », comme le font Sarah Kane ou encore Valère Novarina. C'est pourquoi Michel Vinaver préfère utiliser l'expression « espace interpersonnages », plutôt que de parler des personnages individuellement. C'est alors souvent par le biais de l'anonymat que ce résultat est atteint, comme l'expliquent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon : « la qualification générique a toujours quelque chose du parangon — contrairement au nom propre qui, d'emblée, confère une dimension plus familière et personnelle à l'être qu'il désigne »¹⁸.

La façon dont un dramaturge nomme ses personnages est toujours représentative de sa conception de l'art théâtral et de l'époque dans laquelle il le pratique. Faire une étude sur la notion de personnage dans une ère théâtrale où une méfiance s'est installée à l'égard des fondements de la dramaturgie classique n'est toutefois pas évident. Au XX^e siècle, nous sommes arrivés au point critique d'une remise en cause généralisée de la conception d'une fiction, de la structure dramatique, de l'espace, de la fable et de son vecteur principal, le personnage, comme le démontre Robert Abirached dans son ouvrage *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. En effet, il constate que le théâtre rejette à présent la notion d'individu, qui n'était qu'émergente à l'ère élisabéthaine et toujours conçue dans son rapport au collectif : « Ce qui est partout disqualifié, c'est l'individu »¹⁹. La question des pronoms personnels témoigne alors du changement de point de vue porté sur le personnage, « Devenu un Il privé

¹⁷ Voir « 3.2. Le corps comme objet social », p. 149.

¹⁸ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006, p. 67.

¹⁹ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994 [Grasset, 1978], p. 392.

d'intériorité dans certaines dramaturgies, ou, dans d'autres, une émanation du Je primordial »²⁰. La tension se situe donc à présent entre une absence totale ou un excès démesuré d'individualité : un « Il » qui n'est que forme extérieure ou un « Je » qui n'est que forme intérieure, où « sont libérés et portés au jour l'inconscient, le rêve, l'imaginaire, qui passent pour indicibles et inobservables »²¹. Comme s'il n'y avait plus que des personnages-accessoires ou des Richard III qui auraient perdu leur nom propre et qui ne seraient représentés qu'au travers de ce monologue qui expose l'aliénation d'un « Je primordial », rêvant, se dédoublant, irrationnel : « Richard aime Richard, à savoir, je suis moi. / Y a-t-il un meurtrier ici ? Non. Si, moi ! / Alors, fuyons ! Quoi, me fuir moi-même ? » (« Richard loves Richard, that is, I am I. / Is there a murderer here ? No. Yes, I am ! / Then, fly ! What from myself ? », V, 3, 186-188). Comme si le personnage n'était plus qu'une forme mécanique ou une forme ne représentant plus que les rouages de l'inconscient humain.

Un symptôme de cette remise en question se situe précisément au niveau de la nomination : d'une part, du personnage en tant que concept et, d'autre part, du personnage en tant qu'identité fictive. Nommer *le* personnage et nommer *des* personnages sont deux mouvements issus du même processus créateur. En effet, le terme de « personnage » semble être devenu inapproprié et l'on a vu apparaître, dans le champ des études et de la pratique théâtrales, un renouvellement du vocabulaire utilisé pour pouvoir le définir, ainsi que le constatent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon : « L'histoire des mots participe de l'histoire des formes : si, à un moment donné, on ressent le besoin d'élargir le champ du vocabulaire, c'est que ce que les écritures offrent aux acteurs en matière d'incarnation n'est plus appréhendé selon les règles de jeu et d'interprétation établies »²². Jean-Pierre Sarrazac emploie par exemple l'expression d'« impersonnage », qui ne traduit pas tout à fait une négation, contrairement au préfixe « dé- », mais une privation :

En d'autres termes, et si ce « rien » qui ne cesse de circonscrire, voire d'engloutir le personnage dans les écritures dramatiques depuis le tournant du XX^{ème} siècle, renvoyait, plutôt qu'à une pure et simple négation, à un devenir autre du personnage ? Par exemple, à un *retrait de soi* où il s'agirait non pas [*sic*] se dépersonnaliser mais de *s'impersonnaliser*²³.

²⁰ *Ibid.*, p. 393.

²¹ *Ibid.*

²² Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006, p. 11.

²³ Jean-Pierre Sarrazac, « L'impersonnage, En relisant “La crise du personnage” », in *Jouer le monde, La scène et le travail de l'imaginaire. Pour Robert Abirached, Études théâtrales*, n° 20, 2001, p. 48.

L'*impersonnage* se situe alors « dans cette zone impersonnelle qui a vocation à devenir *transpersonnelle* »²⁴ et Jean-Pierre Sarrazac le décrit comme le représentant de l'humanité toute entière plutôt qu'une identité personnelle : « Cet impersonnage est, au sens musilien, "sans qualités". Ce qui signifie paradoxalement qu'il est pourvu de mille qualités mais d'aucune *unité ni substance identitaire* »²⁵. Le multiple et le néant se rejoignent effectivement dans l'absence d'identité et c'est pourquoi Aumerle tentait de démultiplier celle du Seigneur anonyme dans *Richard II* en lui attribuant « vingt mille » *je*. Au demeurant, la vocation *transpersonnelle* de la représentation des personnages est ce que discernait Michael Edwards dans l'œuvre de Shakespeare. Par ailleurs, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon observent ensemble le recours de plus en plus fréquent au terme « figure », qui « se trouv[e] au croisement de deux grands champs sémantiques »²⁶ : « D'une part, celui du visible : "figure" désigne une "forme envisagée de l'extérieur" [...]. D'autre part, celui de la technique, au sens très général de conventions ou de codes d'écriture »²⁷. Les désignations des personnages ont donc évolué en même temps que les termes pour nommer le concept de personnage se sont diversifiés. Arnaud Rykner identifie quatre façons de désigner les personnages chez les auteurs qu'il associe au mouvement du Théâtre du Nouveau Roman — Robert Pinget, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras — toutes de l'ordre de l'anonymat ou de l'anonymité : « un nom (Jean-Pierre, Robert, etc.) ; un pronom (Lui, Elle) ; une lettre (H, F, A, B, etc.) ; une fonction (le père, le fils, etc.) »²⁸. Il explique alors que le nom propre lui-même devient une désignation anonyme : « Le nom ne recouvre alors qu'une simple fonction ("Jean-Pierre-le-silencieux"), qui n'a rien à voir avec l'existence d'un être psychologique »²⁹. « Jean-Pierre » serait alors l'équivalent de « Hob and Dick » dans *Coriolan*, des noms propres qui perdent leur vertu individualisante et qui ont la valeur d'un nom commun, à la manière des antonomases. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon perçoivent alors une « recherche d'anonymat absolu du personnage »³⁰, notamment lorsque les dramaturges utilisent le sigle comme mode d'appellation, des lettres parfois combinées à des chiffres. On rencontre chez certains auteurs d'autres types de désignations anonymes : les simples tirets, les caractéristiques corporelles, les mots-valises ou les fonctions inventées qui ne se rapportent à aucune réalité sociale. Toutefois, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon constatent que « certains

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁶ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2006, p. 11.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman, Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Corti, 1988, p. 23.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2006, p. 65.

auteurs contemporains refusent désormais purement et simplement d'entendre parler de personnages »³¹. À titre exemplaire, prenons le cas extrême de Rodrigo García — cité dans leur ouvrage — qui exprime dans une introduction à sa pièce, *Notes de cuisine*, son refus de créer des personnages :

Décrire un espace, créer des personnages, remplir le texte d'indications scéniques : à ne jamais faire. Ici, les noms qui précèdent chaque phrase sont ceux des comédiens pour lesquels je suis en train de travailler, auxquels je pense lorsque j'écris le texte. Il ne s'agit donc pas de personnages mais de personnes³².

D'abord, la volonté de ce dramaturge d'annihiler la notion de personnage au profit de la personne passe par le processus de nomination, c'est-à-dire l'utilisation des noms des acteurs. Ensuite, Rodrigo García souhaite repenser le concept de personnage en l'ancrant davantage dans les éléments du réel qui permettent de constituer l'événement théâtral : les acteurs, les spectateurs, la salle de théâtre, et cette durée — ce temps ressenti — pendant laquelle ces personnes seront rassemblées dans ce même lieu. Encore une fois, le lien semble très fort entre la conception du personnage et la façon de le désigner : ici, l'ancrage du personnage dans le réel entraîne l'utilisation de noms réels. Cependant, même si la prise de position de cet auteur peut paraître radicale, elle semble, en un sens, souhaiter revenir aux origines du théâtre. Rappelons que la terminologie grecque utilisée par Aristote dans *La Poétique*, *prattontes*, ne permet pas de distinguer le personnage de l'acteur, comme le rappelait Joseph Danan³³. Dans cette perspective, l'idée de nommer les acteurs plutôt que les personnages semble alors provenir directement de cette fusion terminologique dans la langue grecque. Tout semble fonctionner comme si le théâtre contemporain avait été obligé de tout détruire pour reconstruire la même chose, mais différemment, du théâtre, ainsi que le sous-titre de l'ouvrage de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon semble le suggérer : *décomposition, recomposition*. Rodrigo García n'est d'ailleurs pas le seul à pratiquer ce retour aux sources afin de mettre en valeur la réalité du spectacle, ou la performance, pour reprendre le terme employé par Joseph Danan. Joël Pommerat parle de son approche du théâtre en faisant référence à des auteurs tels que Molière et Shakespeare, parce qu'étant eux-mêmes acteurs, leur écriture était d'autant plus ancrée dans la réalité de la représentation scénique. Il n'est du reste pas si rare de trouver, dans les éditions *in-quarto* ou *in-folio* des œuvres de Shakespeare, ce qu'on aurait pu penser être des erreurs dans les nominations des personnages, mais qui se sont avérées être les noms des acteurs qui devaient jouer les rôles en question. Par exemple, dans *3 Henry VI*, une didascalie fonctionnelle indique

³¹ *Ibid.*, p. 7.

³² *Ibid.*

³³ Voir « Introduction générale », p. 14.

« *Enter Gabriel.* » et le *speech heading* qui suit « *Gabriel.* » dans l'édition de l'*in-folio* de 1623, tandis que l'*in-octavo* (1595) et le deuxième *in-quarto* (1619) indique « *Messenger.* » (I, 2, 49). Préférer nommer l'acteur plutôt que le personnage est symptomatique de cet ancrage de la fiction dans la réalité pratique de la scène. Joël Pommerat, quant à lui, affirme construire ses personnages à partir de la présence réelle des acteurs sur la scène et dit s'éloigner « d'une conception de l'acteur qui vient se cacher derrière un rôle, qui se transforme, qui se masque »³⁴. Et il ajoute, dans une interview radiophonique :

Il n'y a pas ce processus habituel d'accompagnement d'un acteur, avec un rôle, qu'on peut déjà se représenter devant soi, non seulement qu'on peut se représenter, mais qui existe sur le papier. Il y a vraiment un travail qui touche à la présence nue de l'acteur, puisqu'au départ l'acteur n'est pas encore en capacité de se projeter vers une fiction, d'un rôle ou d'une pièce³⁵.

Le personnage est donc, dans cette conception du théâtre, systématiquement rejeté au profit de la mise en valeur des identités personnelles des acteurs qui se trouvent présentes sur la scène : « Je fais avec ce qu'ils sont. Je ne leur demande pas de me montrer qu'ils sont des acteurs. Je leur demande d'oublier un savoir professionnel et une identité professionnelle »³⁶. Au contraire, chez Shakespeare, nous avons observé que les acteurs se présentaient sur la scène à travers leur identité professionnelle, jouant d'un effet d'écho entre la réalité de l'art actorial et l'illusion d'un personnage. La société ayant évolué depuis l'ère élisabéthaine, il semble que c'est à présent les identités personnelles des acteurs que les metteurs en scène souhaitent travailler en tension avec les rôles qu'ils jouent. Nommer ses personnages semble alors être un véritable obstacle à leur inscription dans le réel pour certains auteurs. Joël Pommerat ne se laisse toutefois pas aller à une telle vision radicale de façon systématique. Les personnages sont anonymes dans *Les Marchands*, mais nommés dans *Ma Chambre froide* ou dans *Ça ira (1) Fin de Louis*. Il utilise également d'autres méthodes pour rendre plus flous les contours des personnages, notamment à travers son travail sur la lumière : « je cherche dans mes spectacles cet équilibre de la lumière entre montrer et cacher, désir de voir et empêchement »³⁷. Le personnage apparaît alors dans un clair obscur qui rappelle que les acteurs étaient identifiés à des *shadows*, des « ombres », dans le théâtre élisabéthain, en contraste avec leur évidente matérialité sur la scène. Lorsqu'il parle de son travail, Joël Pommerat se considère comme un metteur en scène qui a

³⁴ Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud Papiers, 2007, p. 12.

³⁵ Joël Pommerat, interview sur France Inter de Joëlle Gayot, émission « À voix nue » Joël Pommerat 2/5, 10 septembre 2013.

³⁶ Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud Papiers, 2007, p. 10.

³⁷ *Ibid.*, p. 32.

souhaité pousser plus loin la réécriture d'une œuvre, « en réécrivant par-dessus, ce qui est la définition exacte du palimpseste »³⁸ :

En tant que metteur en scène, après avoir écrit une dizaine de fois “sur *Hamlet*” sans changer un seul mot de l'œuvre, ce qui est selon moi déjà une façon de réécrire Hamlet, cela devient naturel d'avoir envie de réécrire Hamlet plus encore, en allant même jusqu'à changer les mots de l'œuvre³⁹.

Ainsi, en réécrivant sur Shakespeare, les dramaturges contemporains explorent également des formes multiples de l'anonymat, où les anciens héros shakespeariens deviennent parfois eux-mêmes des anonymes. Dans *L'Acte Inconnu* de Valère Novarina, où mille personnages semblent déambuler sur la scène, créant ainsi un espace interpersonnages démesuré, Hamlet est rebaptisé le Bonhomme Nihil, simulacre de nom propre qui anonymise le personnage : « Je souffre d'un désaccord total avec la mort. J'ai l'impression perpétuelle de n'être pas là »⁴⁰. Ce personnage rejoue alors les paradoxes du héros shakespearien dans le cimetière d'Elseur. Le Bonhomme Nihil est l'incarnation du néant, oxymore qui se retrouve dans ses paroles : « que je me redresse de mes os et aille boire *toute vive* la vie ! Désenfouis-moi de la terre — et que je m'en sorte ! Voici mes cendres, buvez et mangez ! »⁴¹. Après avoir souligné toute la matérialité de son corps — ses os, ses organes digestifs, son rapport à la terre —, il affirme « n'être pas là ». La question n'est alors plus « être *ou* ne pas être » pour ce personnage devenu anonyme près de quatre siècles après que Shakespeare l'a rendu célèbre, mais « être *et* ne pas être », dans une simultanéité de l'existence et de la négation de l'existence. Si « l'acte » de Shakespeare est « anonyme », selon les termes de Jean-Michel Déprats, il devient « inconnu » chez Valère Novarina, suivant l'idée qu'il faut masquer toute trace d'identification et d'identité pour empêcher le spectateur de *connaître* les personnages. Dans ces palimpsestes shakespeariens, seule la matérialité d'un corps anonyme, semblant prêt à se dématérialiser sous le regard des spectateurs, peut peut-être désormais représenter l'humanité.

³⁸ *Ibid.*, p. 23.

³⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁰ Valère Novarina, *L'Acte inconnu*, Paris, Gallimard, 2009, acte 1, scène 5, p. 53.

⁴¹ *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRIMAIRES

1. Œuvres de William Shakespeare

Éditions bilingues collection « Bibliothèque de la Pléiade »

DÉPRATS, Jean-Michel, VENET, Gisèle [dir.], textes établis, traduits, présentés et annotés par Paul Bensimon, Gilles Bertheau, Line Cottegnies, Anny Crunelle-Vanrigh, Jean-Michel Déprats, Robert Ellrodt, Jérôme Hankins, Margaret Jones-Davies, Jean-Pierre Maquerlot, Richard Marienstras, Yves Peyré, Lois Potter, Jean-Pierre Richard, Henri Suhamy, Catherine Treilhou-Balaudé, Gisèle Venet, Jean-Pierre Villquin, Jean-Pierre Vincent.

- *Tragédies I, Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 2002.
- *Tragédies II, Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 2002.
- *Histoires I, Œuvres Complètes III*, Paris, Gallimard, 2008.
- *Histoires II, Œuvres Complètes IV*, Paris, Gallimard, 2008.
- *Comédies I, Œuvres Complètes V*, Paris, Gallimard, 2013.
- *Comédies II, Œuvres Complètes VI*, Paris, Gallimard, 2016.
- *Comédies III, Œuvres Complètes VII*, Paris, Gallimard, 2016.

Éditions bilingues de Robert Laffont

GRIVELET, Michel, MONSARRAT, Gilles [dir.], textes anglais établis sous la direction de Stanley Wells et Gary Taylor (Oxford University Press), présentés et traduits par Gabrielle Bouley, Victor Bourgy, Robert Ellrodt, Michel Grivelet, Louis Lecocq, Jean Malaplate, Sylvère Monod, Jean-Claude Sallé, Pierre Spriet, Léone Teyssandier.

- *Tragédies I, Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1995.
- *Tragédies II, Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1995.
- *Histoires I, Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1997.
- *Histoires II, Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1997.
- *Comédies I, Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- *Comédies II, Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- *Tragicomédies I, Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 2002.
- *Tragicomédies II, Poésies, Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 2002.

Éditions anglaises d'Oxford

WELLS, Stanley, TAYLOR, Gary [dir.], *The Complete Works, Second Edition*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Éditions internet des facsimilés des *in-folio* et *in-quarto*

Internet Shakespeare Editions, [En ligne], URL : <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/overview/book.html>.

2. Théâtre élisabéthain

COTTEGNIES Line, LAROQUE François, MAGUIN Jean-Marie [dir.], textes traduits et annotés par Paul Bacquet, Michel Bitot, Georges Borias, Anny Crunelle-Vanrigh, Robert Ellrodt, Francis Guinle, Pierre Iselin, Marie-Thérèse Jones-Davies, Marie-Anne de Kisch, Agnès Lafont, François Laroque, André Lascombes, Delphine Lemonnier-Textier, François Maguin, Jean-Marie Maguin, Jean-Christophe Mayer, Yves Peyré, Nathalie Rivère de Carles, Christine Sukic, Gisèle Venet, Jean-Pierre Villquin, Michèle Willems, Raymond Willems.

— *Théâtre élisabéthain I*, Paris, Gallimard, 2009.

— *Théâtre élisabéthain II*, Paris, Gallimard, 2009.

3. Les Adaptations des pièces de Shakespeare

Spectacles de théâtre

BRAUNSCHWEIG, Stéphane [mise en scène], *Macbeth*, texte de William Shakespeare, Daniel Loayza et Stéphane Braunschweig [trad.], Paris, Théâtre de l'Odéon, 24 février 2018.

DONNELLAN, Declan [mise en scène], *Périclès*, texte de William Shakespeare, Declan Donnellan [trad.], Sceaux, Les Gémeaux, 10 mars 2018.

JOLLY, Thomas [mise en scène],

— *Henry VI*, texte de William Shakespeare, Line Cottagnies [trad.], textes additionnels de Manon Thorel, réalisation Julien Condemine et Roberto Maria Grassi, capté au Festival d'Avignon, la FabricA, 21 juillet 2014.

— *Richard III*, texte de William Shakespeare, Jean-Michel Déprats [trad.], Paris, Théâtre de l'Odéon, 9 février 2016.

MAURICE, Sylvain [mise en scène], *Richard III*, texte de William Shakespeare, Jean-Michel Déprats [trad.], Châtenay-Malabry, Théâtre La Piscine, 22 novembre 2009.

MENDES, Sam [mise en scène], *King Lear*, texte de William Shakespeare, National Theatre, London, 2014.

MNOUCHKINE, Ariane [mise en scène],

— *Richard II*, texte de William Shakespeare, Ariane Mnouchkine [trad.], Avignon, Le Palais des Papes, 1982.

— *Macbeth*, texte de William Shakespeare, Ariane Mnouchkine [trad.], Paris, Théâtre du Soleil, 20 novembre 2014.

PELLY, Laurent [mise en scène], *Macbeth*, texte de William Shakespeare, Jean-Michel Déprats [trad.], Nanterre, Théâtre des Amandiers, 13 septembre 2013.

RUF, Jean-Yves [mise en scène], *Troilus et Cressida*, texte de William Shakespeare, André Markowicz [trad.], Paris, La Comédie Française, 17 février 2013.

SCHIARETTI, Christian [mise en scène], *Coriolan*, texte de William Shakespeare, Jean-Michel Déprats [trad.], réalisation Bernard Schmitt, capté à Villeurbanne, Le Théâtre National Populaire, 18-19 décembre 2006.

Adaptations cinématographiques et télévisuelles

BARMA, Claude [réal.], *Macbeth*, adaptation du texte de William Shakespeare, texte français de Jean Curtis, RTF, 20 octobre 1959.

BRANAGH, Kenneth [réal.],

— *Hamlet*, texte de William Shakespeare, David Barron [Prod.], 1996.

— *Henry V*, texte de William Shakespeare, BBC Films, 1989.

CASSON, Philip [réal.], *Macbeth*, texte de William Shakespeare, Trevor Nunn [Prod.], Royal Shakespeare Company, 1979.

GOOLD, Rupert [réal.], *Macbeth*, texte de William Shakespeare, Illuminations, 2010.

JONES, James Cellan [réal.], *La Comédie des erreurs*, texte de William Shakespeare, BBC, 1983.

KUROSAWA, Akira [réal.], *Le Château de l'araignée*, adaptation de *Macbeth* de William Shakespeare, Akira Kurosawa et Sōjirō Motoki [Prod.], 1957.

LUHRMANN, Baz [réal.], *Roméo + Juliette*, texte de William Shakespeare, Bazmark, 1996.

LIPSEY, Matt [réal.], *Upstart Crow*, Ben Elton [scénariste], Royaume-Uni, BBC Two, 2016-2018.

MANKIEWICZ, Joseph L. [réal.], *Julius Caesar*, texte de William Shakespeare, Metro-Goldwyn-Mayer, 1953.

WELLES, Orson [réal.], *Macbeth*, texte de William Shakespeare, Mercury Productions, 1948.

II. SOURCES SECONDAIRES

1. Ouvrages critiques sur les personnages chez William Shakespeare

ANDERSON, Linda, *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 2005.

BURNETT, Mark Thornton, *Masters and Servants in English Renaissance Drama and Culture: Authority and Obedience*, London, MacMillan Press, 1997.

CLARKE, Charles Cowden, *Shakespeare-Characters, Chiefly Those Subordinate*, London, Elibron Classics, 2005 [1863].

COTTEGNIES, Line, « Le Personnage shakespearien du texte à la scène : l'ombre du Prince Hamlet », in *Le Personnage*, Anne Bouvier Cavoret [dir.], Paris, Éditions Ophrys, 2004, p. 121-142.

DAVIS, Lloyd, « Messengers in Shakespeare's Plays », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 15, n°2, Janvier 1998, p. 95-113.

DROUET, Pascale,

— *Le Vagabond dans l'Angleterre de Shakespeare, ou l'art de contrefaire à la ville et à la scène*, Paris, L'Harmattan, 2003.

— « "Let's go see the madmen" : le méta-spectacle de la folie sur la scène jacobéenne », in *Shakespeare en devenir, Les Cahiers de La Licorne*, n°3, 2009, [En ligne] mis en ligne le 28 janvier 2010, consulté le 20 mai 2018, URL : <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=158>.

EVERETT, Barbara, « *Romeo and Juliet: The Nurse's Story* », in *Critical Quarterly*, Colin MacCabe [dir.], Wiley-Blackwell, vol. 14, 1972, p. 129-139.

HAZLITT, William, *Characters of Shakespeare's plays*, London, J. M. Dent, 1906.

HORNBACK, Robert, *The English Clown Tradition from the Middle Ages to Shakespeare*, Cambridge, D. S. Brewer, 2009.

KIRSCHBAUM, Leo, *Character and characterization in Shakespeare*, Detroit, Wayne State University Press, 1962.

MADELAINE, Richard, « "What Are You?": The Staging of Messenger-Function in *Antony and Cleopatra* », in *Parergon*, Australian & New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies (Inc.), vol. 25, n°1, 2008, p. 149-170.

MAHOOD, Molly Maureen, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992].

PINCISS, Gerald M., *Literary Creations: Conventional Characters in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Wolfeboro, Brewer, 1988.

PRESTON, Dennis R., « The Minor Characters in *Twelfth Night* », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 21.2, 1970, p. 167-176.

RUTTER, Carol Chillington, *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare's Stage*, London and New York, Routledge, 2001.

SCRIMGEOUR, Gary J., « The Messenger as a Dramatic Device in Shakespeare », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 19.1, Winter 1968, p. 41-54.

SLIGHTS, Jessica, YACHNIN, Paul Edward [dir.], *Shakespeare and Character: Theory, History, Performance, and Theatrical Persons*, New York, Macmillan, 2009.

THOMSON, Wilfrid Harry, *Shakespeare's Characters: a Historical Dictionary*, Folcroft, Folcroft Library Editions, 1972.

TREILHOU-BALAUDÉ, Catherine, « *Othello* et *Macbeth* : personnage tragique et théâtre du mal », in Arzanà, *Le Personnage tragique, littérature, théâtre et opéra italiens*, Myriam Tanant [dir.], vol. 14, 2012, p. 161-173.

WEIMANN, Robert, « Society and the Individual in Shakespeare's Conception of Character », in *Shakespeare Survey*, Stanley Wells [dir.], Cambridge University Press, n°34, 1982, p. 23-31.

WELLS, Stanley, « Juliet's Nurse : The Uses of Inconsequentiality », in *Shakespeare's Styles: Essays in Honour of Kenneth Muir*, Philip Edwards [dir.], Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

WILES, David, *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge University Press, 1987.

2. Ouvrages sur le nom et l'identité chez William Shakespeare

BEN AMARA, Radhouan, *The Fragmentation of the Proper Name and The Crisis of Degree, Deconstructing King Lear*, Münster, LIT, 2004.

CHARDIN, Jean-Jacques, « Le débat entre naturalisme et nominalisme dans quelques pièces de Shakespeare », in *Shakespeare et le Moyen Âge*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°19, 2002, p. 19-30.

DAVIS, J. Madison, FRANKFORTER, A. Daniel, *The Shakespeare Name Dictionary*, New York and London, Garland Publishing, 1995.

ELLRODT, Robert, *Montaigne et Shakespeare : L'émergence de la conscience moderne*, Paris, José Corti, 2011.

ESCHENBAUM, Natalie K., « Juliet's Narcissism », in *Shakespeare 450*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°33, 2015, p. 1-12.

GARBER, Marjorie, *Coming of Age in Shakespeare*, New York and London, Routledge, 1997.

GORDON, Donald J., « Name and Fame: Shakespeare's *Coriolanus* », in *Papers, Mainly Shakespearian*, George I. Duthie [dir.], Aberdeen, Olivier and Boyd, 1964, p. 41-57.

LECERCLE-SWEET, Ann,

— « *Coriolan* : rêves de parthénogénèse et valse des noms », in *Théâtre / public*, n°49, janvier-février 1983, p. 50-55.

— « Le Nom propre dans la tragédie shakespearienne », in *La Folie - Shakespeare et les Arts - Le Tragique*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°7, 1989, p. 241-258.

LEGGATT, Alexander, *Shakespeare's Tragedies, Violation and Identity*, Cambridge University Press, 2005.

LEVITH, Murray J., *What's in Shakespeare's Names*, London, George Allen & Unwin, 1978.

LITT, Dorothy E.,

— « Nameless in English Renaissance Drama », in *Literary Onomastics Studies*, Brockport, State University of New York College, vol. 13, Article 4, 1986.

— *Names in English Literature*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2001.

MAGUIRE, Laurie, *Shakespeare's Names*, Oxford University Press, 2007.

McGINN, Colin, *Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays*, New York, Harper Perennial, 2007.

SILEC, Tatjana, « *King Lear*, la folie folliante et la naissance du sujet moderne dans la littérature anglaise », in *Babel*, n°25, 2012, [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 03 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/babel/2045> ; DOI : 10.4000/babel.2045.

SPEVACK, Marvin, « Beyond individualism: Name and Namelessness in Shakespeare », in *Huntington Library Quarterly*, University of Pennsylvania Press, vol. 56, n°4, Autumn 1993, p. 383-98.

STARNER, Janet Wright, TRAISTER, Barbara Howard [dir.], *Anonymity in early modern England: « what's in a name? »*, Farnham & Burlington, Ashgate, 2011.

3. Ouvrages critiques généraux sur William Shakespeare

AEBISCHER, Pascale,

— « “Yet I’ll speak”: Silencing the Female Voice in *Titus Andronicus* and *Othello* », in *Shakespeare et la Voix*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°17, 1999, p. 27-46.

— *Shakespeare’s Violated Bodies: Stage and Screen Performance*, Cambridge University Press, 2004.

ALEXANDER, Catherine M. S. [dir.], *Shakespeare and language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

BACQUET, Paul

— *Le Jules César de Shakespeare*, Paris, SEDES, 1974.

— *Les Pièces historiques de Shakespeare*, 2 vol., Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

BANU, Georges, *Shakespeare, le monde est une scène : métaphores et pratiques du théâtre*, Paris, Gallimard, 2009.

BARAGONA, Alan, LELAND, John, *Shakespeare’s Prop Room: an Inventory*, Jefferson North Carolina, McFarland and Company Inc. Publishers, 2016.

BARKAN, Leonard, « The Theatrical Consistency of *Richard II* », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 29.1, Hiver 1978, p. 5-19.

BASUYAUX, Marie-Laure, « *Macbeth* de William Shakespeare mise en scène d’Ariane Mnouchkine », in *Pièce (dé)montée*, Bertrand Cocq [dir.], CRDP de Paris, Canopé Éditions, n°187, avril 2014.

BENNETT, Josephine Waters, « The Storm Within: the Madness of Lear », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 13.2, Spring 1962, p. 137-155.

BERRY, Ralph,

— *On Directing Shakespeare*, London, Croom Helm Ltd., 1977.

— *Shakespeare and Social Class*, Atlantic Highlands, Humanities Press International Inc., 1988.

BLOOM, Allan, *Shakespeare on Love and Friendship*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000 [1993].

BRADBROOK, M. C., *Shakespeare and Elizabethan Poetry, a Study of his Earlier Work in Relation to the Poetry of the Time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979 [1951].

BRADLEY, A. C., *Shakespearean Tragedy*, London, Penguin Books, 1991 [Macmillan and Co., 1904].

BRAILOWSKY, Yan,

— *Divination et prophétie dans le théâtre de Shakespeare : herméneutique et poétique*, thèse sous la direction de Ann Lecercle, Paris X Nanterre Université, 2007.

— « Du détournement au délire interprétatif : les figures de l'excès dans *Julius Caesar* de Shakespeare », in *Shakespeare et l'excès*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°25, 2007, p. 3-23.

— « Les larmes de sang et les corps déchiquetés dans le théâtre élisabéthain : eschatologie et fantasme », in *Littératures classiques*, n°73, vol. 3, 2010, p. 325-335.

BROOKE, Nicholas, *Shakespeare's Early Tragedies*, London, Methuen & Co. LTD, 1968.

BULMAN, James C. [dir.], *Shakespeare, Theory and Performance*, London and New York, Routledge, 1996.

CAMPBELL, Lily B., *Shakespeare's Histories, Mirrors of Elizabethan Policy*, London, Methuen, 1964 [1947].

CHARNEY, Maurice, *Shakespeare's Roman Plays, The Function of Imagery in the Drama*, Cambridge, Harvard University Press, 1963.

CLEMEN, Wolfgang H.,

— *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, Methuen, 1951.

— *Shakespeare's Dramatic Art, Collected Essays*, London, Routledge, 2005 [Methuen, 1972].

COLERIDGE, Samuel T., *Sur Shakespeare*, Lausanne, Rencontre, 1970.

COSTA DE BEAUREGARD, Raphaëlle, « Ombre de la guerre et guerre des ombres : remarques à propos de *Jules César* », in *Shakespeare et la Guerre*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°8, 1990, p. 67-78.

COTTEGNIES, Line, GHEERAERT-GRAFFEUILLE, Claire, GHEERAERT, Tony, MILLER-BLAISE, Anne-Marie, VENET, Gisèle [dir.], *Les Voix de Dieu : littérature et prophétie en Angleterre et en France à l'âge baroque*, Paris, Presse Sorbonne-Nouvelle, 2008.

CUNNINGHAM, Karen, JORDAN, Constance [dir.], *The Law in Shakespeare*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

DEL SAPIO GARBERO, Maria, ISENBERG, Nancy, PENNACCHIA, Maddalena [dir.], *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, Göttingen, V&R unipress, 2010.

DÉPRATS, Jean-Michel, *Shakespeare*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

DESSEN, Alan C., THOMSON, Leslie, *A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580-1642*, Cambridge University Press, 1999.

DIGANGI, Mario, « The Social Relations of Shakespeare's Comic Households », in *A Companion to Shakespeare's Works, The Comedies*, vol. III, Richard Dutton and Jean E. Howard [dir.], Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 90-113.

DI MICELI, Caroline, « Le corps éclaté : *Antoine et Cléopâtre*, *Coriolan*, et *Othello* », in *Shakespeare et le corps à la Renaissance*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°9, 1991, p. 17-28.

DUNBAR, F. W., TANSELLE, G. Thomas, « Legal Language in *Coriolanus* », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 13.2, Spring 1962, p. 231-238.

EDELMAN, Charles, *Shakespeare's military language, a dictionary*, London, Athlone Press, 2000.

EDWARDS, Michael, *Shakespeare, le poète au théâtre*, Paris, Fayard, 2009.

ELLRODT, Robert, « Délire et lucidité dans *Le Roi Lear* », in *Op. Cit. : Revue de littérature française et comparée*, Publications de l'Université de Pau, n°3, 1994, p. 191-198.

FLAHERTY, Jennifer, « Violence of Rhetoric: Silencing the Tongue in Kyd and Shakespeare », in *La Langue de Shakespeare*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°31, 2014, p. 89-101.

FRYE, Northrop, *Les Fous du temps, sur les tragédies de Shakespeare*, Jean Mouchard [trad.], Paris, Belin, 2002.

GARBER, Marjorie, *Dream in Shakespeare: From Metaphor to Metamorphosis*, London, Yale University Press, 1974.

GIRARD, René,

— *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.

— *Shakespeare, les feux de l'envie*, Bernard Vincent [trad.], Paris, Bernard Grasset, 1990.

GOY-BLANQUET, Dominique,

— *Shakespeare's Early History Plays: from Chronicle to Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

— *Shakespeare et l'invention de l'histoire*, Bruxelles, Le Cri, 2004.

GREENBLATT, Stephen, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988.

GRIVELET, Michel, MARTINET, Marie-Madeleine, GOY-BLANQUET, Dominique, *Shakespeare de A à Z ou presque*, Paris, Aubier, 1988.

GROSS, Kenneth, *Shakespeare's Noise*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2001.

GUÉRON, Claire, « Forgetful Audiences in *Julius Caesar* », in *Shakespeare et la Mémoire*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°30, 2013, p. 197-208.

HAPPÉ, Peter, « Dramatic Images of Man in Medieval Drama and Shakespeare », in *Shakespeare et le Moyen Âge*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°19, 2002, p. 71-93.

HATCHUEL, Sarah, VIENNE-GUERRIN, Nathalie, « Le *Macbeth* de Claude Barma (1959) : Shakespeare et l'expérience hybride de la "dramatique" », in *Shakespeare on Screen in Francophonía*, Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin [dir.], Université Montpellier III (France), Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Âge Classique et les Lumières (IRCL), 2013, http://shakscreen.org/analysis/analysis_macbeth_barma.

JANSEN, Sharon L., « Political Prophecy and Macbeth's "Sweet Bodements" », in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, vol. 34.3, Autumn 1983, p. 290-297.

JONES-DAVIES, Margaret,

— « "The word of war" : vers une rhétorique de la guerre », in *Shakespeare et la Guerre*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°8, 1990, p. 11-24.

— « La voix suspecte : des crocodiles et des hommes », in *Shakespeare et la Voix*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°17, 1999, p. 131-158.

JONES-DAVIES, Marie-Thérèse, *Shakespeare, le théâtre du monde*, Paris, Balland, 1987.

JORGENSEN, Paul A., *Shakespeare's Military World*, Berkeley, University of California Press, 1956.

KETTLE, Arnold (dir.), *Shakespeare in a Changing World*, London, Lawrence & Wishart, 1964.

KING, Thomas James, *Casting Shakespeare's Plays: London Actors and their Roles, 1590-1642*, Cambridge University Press, 1992.

KINGSLEY-SMITH, Jane, *Shakespeare's Drama of Exile*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

KNIGHT, G. WILSON, *The Wheel of Fire, Interpretations of Shakespearian Tragedy with Three New Essays*, London, Methuen & Co. LTD, 1949 [1930].

KOTT, Jan, *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Payot & Rivages, 2006 [1962].

LAROQUE, François, *Dictionnaire amoureux de Shakespeare*, Paris, Plon, 2016.

LECERCLE-SWEET, Ann,

— « “Strange Images of Death”: the Primacy of the Signifier in Shakespeare's Tragic Representation of War », in *Shakespeare et la Guerre*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°8, 1990, p. 139-155.

— « Interpretation and “logique du sens”: the Problem Plays' problematizing of language », in *La Langue de Shakespeare*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°31, 2014, p. 151-163.

LEECH, Clifford [dir.], *Shakespeare: the Tragedies, a Collection of Critical Essays*, Chicago, The University of Chicago Press, 1965.

LEGGATT, Alexander,

— *Shakespeare's Comedy of Love*, London, Methuen, 1973.

— *Shakespeare's political drama, the history plays and the roman plays*, London, Routledge, 1988.

LISAK, Catherine, « “O, me alone!”: Coriolanus in the Face of Collective Otherness », in *Shakespeare et la Cité*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°28, 2011, p. 225-255.

LUBLIN, Robert I., *Costuming the Shakespearean Stage: Visual Codes of Representation in Early Modern Theatre and Culture*, Surrey, Ashgate, 2011.

MAGUIN, Jean-Marie et Angela, *William Shakespeare*, Paris, Fayard, 1996.

MAHOOD, Molly Maureen, *Shakespeare's Wordplay*, London, Methuen, 1957.

MANN, David Albert, *Shakespeare's Staging and Properties*, Polyphemus Publications, 2017.

MARIENSTRAS, Richard,

- *Le Proche et le lointain, sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVIème et XVIIème siècles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
- *Shakespeare et le désordre du monde*, Dominique Goy-Blanquet [dir.], Paris, Gallimard, 2012.

MIOLA, Robert, *Shakespeare's Rome*, Cambridge University Press, 1983.

MUIR, Kenneth [dir.], *Shakespeare Survey, an Annual Survey of Shakespearian Study and Production*, Cambridge University Press, 1967.

ORGEL, Stephen, « Seeing Through Costume », in *Costume et Déguisement dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°26, 2008, p. 87-106.

POTTER, Lois, « “Scenes and Acts of Death”: Shakespeare and the Theatrical Image of War », in *Shakespeare et la Guerre*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°8, 1990, p. 89-100.

QUENNELL, Peter, *Shakespeare et son temps*, Paris, Fayard, 1964.

RICHER, Jean, *Prestiges de la lune et damnation par les étoiles dans le théâtre de Shakespeare*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

ROSSITER, Arthur Percival, *Angel with horns, fifteen lectures on Shakespeare*, New York, Longman, 1961.

SANSONETTI, Laetitia, « Le costume dans *Love's Labour's Lost*, V.II : du masque au signe », in *Costume et Déguisement dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°26, 2008, p. 141-160.

SPENCER, Theodore, *Shakespeare and the Nature of Man*, London, Collier-Macmillan LTD., 1949 [1942].

STEWART, Alan, *Shakespeare's Letters*, Oxford University Press, 2008.

SUHAMY, Henri [dir.],

- *Shakespeare*, Paris, Éditions de Fallois, 1996.
- *Dictionnaire Shakespeare*, Paris, Ellipses, 2005.

TORRETON, Philippe, *Thank you, Shakespeare !*, Paris, Flammarion, 2016.

TRAVERSI, Derek, *Shakespeare: The Roman Plays*, London, Hollis & Carter, 1963.

TREILHOU-BALAUDÉ, Catherine,

- *Shakespeare romantique. La réception de Shakespeare en France de Guizot à Scribe (1821-1851)*, thèse sous la direction d'Anne Ubersfeld et Pierre Brunel, Paris III Université de la Sorbonne-Nouvelle, 1994.
- « Patrice Chéreau, metteur en scène de Shakespeare », in *Shakespeare et la France*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°18, 2000, p. 239-255.
- « Shakespeare, la France, la scène : une histoire lente », in *Mémoires de l'oubli*, Tiphaine Karsenti et Martial Poirson [dir.], Études théâtrales, n°44-45, 2009, p. 102-109.

TREILHOU-BALAUDÉ, Catherine, VERDIER, Anne [dir.], *Shakespeare, l'étoffe du monde*, Moulins / Montreuil, Centre National du Costume de Scène / Gourcuff Gradenigo, 2014.

URE, Peter [dir.], *Shakespeare, Julius Caesar, A Selection of Critical Essays*, London, Macmillan, 1969.

VENET, Gisèle,

- *Temps et vision tragique, Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- « Shakespeare, maniériste et baroque ? », in *XVII-XVIII, Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°55, 2002, p. 7-25.

VIENNE-GUERRIN, Nathalie,

- « L'anatomie de l'insulte dans *1 Henry IV* », in *Bulletin de la Société de stylistique anglaise*, Société de stylistique Anglaise, n°17, 1996, p. 21-35.
- « L'injure et la voix dans le théâtre de Shakespeare », in *Shakespeare et la Voix*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°17, 1999, p. 193-208.
- « Des "mauvaises langues" dans *Richard III* », In *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études angloaméricaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°49, 1999, p. 55-76.
- « Les jeux de l'injure dans *Henry IV* », in *Shakespeare et le jeu*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°23, 2005, p. 185-199.
- « Le miel et le fiel : des excès de bouche dans *Timon of Athens* », in *Shakespeare et l'excès*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°25, 2007, p. 207-222.
- « "He'll rail in his rope/robe tricks" : l'injure comme feu d'artifices dans *The Taming of the Shrew* », in *Sillages critiques*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Artifice, n°10, 2009, mis en ligne le 15 juin 2010, consulté le 17 octobre 2016, URL : <http://sillagescritiques.revues.org/1807>.
- « From A to "Z": writing a dictionary of Shakespeare's insults », in *La Langue de Shakespeare*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, n°31, 2014, p. 59-72.
- *Shakespeare's Insults: a Pragmatic Dictionary*, London, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2016.

WEIMANN, Robert, *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Cambridge University Press, 2000.

WILLIAMS, George Walton [dir.], *Shakespeare's Speech-headings: Speaking the Speech in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 1997.

4. Contexte historique, philosophique et littéraire

ABITEBOUL, Maurice, *Le Monde de Shakespeare, Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité*, Nantes, Éditions du Temps, 2005.

BEADLE, Richard [dir.], *Medieval English Theatre*, Cambridge University Press, 1994.

BLISS, Jane, *Naming & Namelessness in Medieval Romance*, Woodbridge, DS Brewer, 2008.

BLOCH, Ernst, *La Philosophie de la Renaissance*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2007.

BOWSHER, Julian, *Shakespeare's London Theatreland, Archaeology, History and Drama*, London, Museum of London Archaeology, 2012.

BRAILOWSKY, Yan, LECERCLE, Ann [dir.], *Langue et Altérité dans la culture de la Renaissance*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008.

BRAILOWSKY, Yan, DROUET, Pascale [dir.], *Le Bannissement et l'exil en Europe au XVIe et XVIIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

CASSIRER, Ernst, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, Mario Domandi [trad.], Chicago, The University of Chicago Press, 1963.

DUBOIS, Claude-Gilbert,

— *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

— *Le Baroque en Europe et en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

GRAZIA, Margreta de, QUILLIGAN, Maureen, STALLYBRASS, Peter [dir.], *Subject and Object in Renaissance Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

HELLER, Thomas C., SOSNA, Morton, WELLBERY, David E. [dir.], *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford, Stanford University Press, 1986.

HUOT, Sandra, *Madness in French Medieval Literature: Identities Found and Lost*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

JANIK, Vicky K. [dir.], *Fools and Jesters in Literature, Art, and History, A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1998.

LAROQUE, François, LESSAY, Franck, *Enfers et délices à la Renaissance*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, SALAÜN, Franck, VIENNE-GUERRIN, Nathalie [dir.], *Arrêt sur scène / Scene Focus, Scènes de reconnaissance / Recognition Scenes*, Montpellier, IRCL-CNRS, n°2, 2013.

LOW, Anthony, *Aspects of Subjectivity: Society and Individuality, From the Middle Ages to Shakespeare and Milton*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 2003.

NEITZ, John, « Heralds and Heraldry in Elizabethan England », in *Renaissance, The Elizabethan World*, [En ligne], édité le 9 janvier 2000, consulté le 4 mai 2018, URL : <http://www.elizabethan.org/heraldry/heralds.html>.

ORGEL, Stephen, *The Illusion of Power: Political Theatre in the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1975.

PASTOUREAU, Michel, *Figures de l'héraldique*, Paris, Gallimard, 1996.

PEYRÉ, Yves, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, Paris, CNRS Éditions, 1996.

ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954.

THOMAS, Keith, *Religion and the Decline of Magic, Studies in popular beliefs in sixteenth and seventeenth century England*, London, Weidenfield & Nicholson, 1971.

TILLYARD, Eustace M. W., *The Elizabethan World Picture*, London, Penguin Books in association with Chatto & Windus, 1943.

5. Ouvrages généraux divers

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

AMANDRY, Pierre, *La mantique apollinienne à Delphes, essai sur le fonctionnement de l'oracle*, Paris, E. de Boccard, 1950.

ARISTOTE, *Poétique*, J. Hardy [trad.], Paris, Gallimard, 1996 [Les Belles Lettres, 1990].

BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

BESSIÈRE, Jean [dir.], *Théâtre et Destin. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997.

BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

CICERON, *De l'orateur, livre deuxième*, Edmond Courbaud [trad.], Paris, Les Belles Lettres, 1959.

CORVIN, Michel,

— *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2001 [1998].

— *Lire la Comédie*, Paris, Dunod, 1994.

DANAN, Joseph, « Mutations de l'action. Présentation », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°36, automne 2004, p. 9-12.

DECLERCQ, Gilles, *L'Art d'argumenter, Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires, 1992.

DRAPEAU CONTIM, Filipe, *Qu'est-ce que l'identité ?*, Paris, Vrin, 2010.

DUPONT, Florence, *L'Orateur sans visage : Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

DUPOUEY, Patrick, *La Mort*, Paris, GF Flammarion, 2004.

EDWARDS, Michael, *De l'émerveillement*, Paris, Fayard, 2008.

FERRET, Stéphane, *L'Identité*, Paris, GF Flammarion, 1998.

GALLEPE, Thierry, *Didascalies : les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997.

GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998 [1992].

KAUFMANN, Jean-Claude, *Ego, pour une sociologie de l'individu*, Paris, Hachette Littératures, collection Pluriel, 2001.

LAVOCAT, Françoise, LECERCLE, François [dir.], *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

LEFÈVRE, François, *Histoire du monde grec antique*, Paris, Librairie Générale Française, 2007.

LE GRAND-SÉBILLE, Catherine, ZONABEND, Françoise, « Faire société avec les morts », in *La Vie des Morts, Études sur la mort*, Bègles, L'Esprit du temps, n° 142, 2012, p. 11-30.

LÉVINE, Éva, TOUBOUL, Patricia, *Le Corps*, GF Flammarion, 2015.

LOCKE, John, *Identité et différence : L'invention de la conscience*, Étienne Balibar [dir. et trad.], Paris, Éditions du Seuil, 1998 [*An Essay concerning Human Understanding II, xxvii, Of Identity and Diversity*, 1694].

MARQUET, Jean-François, *Miroirs de l'identité, la littérature hantée par la philosophie*, Marc Fumaroli [Postface], Paris, Cerf, 2009 [1996].

MEYER, Michel,

— *La Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

— « Appliquer la rhétorique : la rhétorique et l'argumentation en éthique », Conférence au Collège de France, 24 mars 2011, [En ligne], consulté le 10 mars 2018, URL : <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/guestlecturer-2011-03-24-11h00.htm>.

MONTALBETTI, Christine, *Le Personnage*, Paris, Flammarion, 2003.

NATANSON, Maurice, « Phenomenology, Anonymity and Alienation », in *New Literary History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, vol. 10, 1979, p. 533-546.

NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005.

PEARSALL, Judy [dir.], *The Concise Oxford Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

PICOCHÉ, Jacqueline, (dir.), *Dictionnaire d'étymologie du français*, Paris, Le Robert, 2015.

PLATON,

— *La République*, Robert Baccou [trad.], Paris, Garnier Flammarion, 1966.

— *Premiers Dialogues*, Émile Chambry [trad.], Paris, GF-Flammarion, 1967.

POMMERAT, Joël, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud Papiers, 2007.

POMMIER, Gérard, *Le nom propre, fonctions logiques et inconscientes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

RYKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman, Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Corti, 1988.

- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, 2002.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre,
- *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, 1999.
 - « L'impersonnage, En relisant "La crise du personnage" », in *Jouer le monde, La scène et le travail de l'imaginaire. Pour Robert Abirached, Études théâtrales*, n° 20, 2001, p. 41-50.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, texte établi par Charles Bally, Albert Sechehaye et Albert Riedlinger, Paris, Payot, 1971.
- SCHERER, Jacques, BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, *Esthétique théâtrale : textes de Platon à Brecht*, Paris, Sedes, 1982.
- SILHOUETTE, Marielle,
- « Le Grotesque entre la marge et le cadre », in *Sociétés et représentations*, n°10, vol. 3, 2000, p. 9-21.
 - *Max Reinhardt, l'avènement du metteur en scène*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2017.
- STEFANIS, Athanasios D., *Le Messager dans la tragédie grecque*, Athènes, Akadimía Athinoñ, 1997.
- SZYMKOWIAK, Mildred, *Autrui*, Paris, GF Flammarion, 2015.
- THEVENET, Lucie, *Le Personnage : du mythe au théâtre, la question de l'identité dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- UBERSFELD, Anne,
- *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996 [1977].
 - *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
 - *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.
- VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.
- YOON, Florence, *The Use of Anonymous Characters in Greek Tragedy: The Shaping of Heroes*, Boston, Brill, 2012.
- ZARAGOZA, Georges, *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

ANNEXES

ANNEXE 1. TABLEAU DES PIÈCES

Cette annexe recense, dans un tableau, tous les personnages anonymes de l'œuvre théâtrale de William Shakespeare. Les personnages anonymes sont classés par pièce et par ordre d'apparition, et un certain nombre d'informations est donné à leur sujet (en anglais et en français, le français étant donné en italique) :

- « Désignation dans les didascalies » : leurs désignations, telles qu'elles apparaissent dans les *speech headings* (ou en-têtes oratoires) dans les éditions de la Pléiade⁴².
- « Acte, Scène, Vers » : les numéros d'actes, scènes et vers où ils prennent la parole et, les numéros d'actes et scènes où ils sont présents mais muets, lorsque cette présence est indiquée explicitement.
- « Désignation dans les dialogues » : la façon dont ils sont désignés dans les dialogues par les autres personnages, ou la façon dont ils se désignent eux-mêmes.
- « Liste des personnages » : leurs désignations dans les listes des personnages, données dans les éditions de la Pléiade.
- « Caractéristiques » : les informations sur leurs caractéristiques physiques et leurs vêtements, qui peuvent être données dans les didascalies ou dans les dialogues.
- « Accessoire » : leurs accessoires, lorsqu'ils sont indiqués dans les didascalies ou dans les dialogues.
- « Prose / Vers » : si le personnage anonyme parle en vers ou en prose, ou les deux.
- « Sujet d'énonciation » : si le personnage anonyme s'exprime en utilisant la *sui-référence* (« je »), la première personne du pluriel (« nous »), ou s'il utilise la référence *ad extra* (indiquée seulement s'il s'agit véritablement de leur sujet d'expression). J'indique à la fois le « je » et le « nous » lorsqu'il y a une tension entre les deux sujets d'énonciation.
- « Nbre mots » : le nombre de mots que le personnage anonyme prononce sur l'ensemble de la pièce. Pour des raisons pratiques, le nombre de mots a été compté à partir d'une édition électronique d'Oxford⁴³. Toutefois, lorsque l'établissement du texte différait de façon significative par rapport aux éditions de la Pléiade, le texte a été modifié pour correspondre aux éditions de la Pléiade.
- « %age » : le pourcentage que représente sa parole par rapport à l'ensemble de la pièce.

Les tableaux des pièces sont dans l'ordre donné dans les éditions de la Pléiade, d'abord les Tragédies, puis les Histoires, et enfin les Comédies. En ce qui concerne l'attribution des répliques, je reprends généralement celle qui est proposée par les éditions de la Pléiade. Cependant, je m'appuie également sur le livre de Molly Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*⁴⁴, quand l'identification des différents rôles n'est pas évidente. J'opte pour la fusion de certains rôles qui interviennent dans plusieurs scènes ou au contraire je les divise lorsqu'il ne semble pas cohérent que ce soit le même personnage qui parle. Pour chaque pièce, des commentaires explicitent ces choix.

⁴² William Shakespeare, *Œuvres Complètes*, Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet [dir.], Paris, Gallimard, 2002, 2008, 2013, 2016.

⁴³ William Shakespeare, *The Complete Works, Second Edition*, Stanley Wells et Gary Taylor [dir.], Oxford, Oxford University Press, 2005.

⁴⁴ Molly Maureen Mahood, *Playing Bit Parts in Shakespeare*, London, Routledge, 1998 [1992]. (Voir notamment son annexe « Appendix: Who says what? The definition of small roles », p. 243-273).

Le choix des personnages, considérés comme anonymes ou non, est également problématique dans certains cas. J'appelle « personnage anonyme », tous les personnages dont le nom propre n'apparaît ni dans les didascalies, ni dans les dialogues. On pourra noter que dans certains cas le nom propre apparaît dans les dialogues mais pas dans les didascalies : ce cas ne pose pas problème dans la mesure où le spectateur entendra le nom pendant la représentation et ils ne sont donc pas à inclure dans le corpus. En revanche, le cas inverse — à savoir, le cas où le personnage est nommé dans les didascalies mais jamais dans les dialogues — pose davantage problème car si le lecteur connaît son nom, ce ne sera pas le cas du spectateur. Cependant, par mesure de précaution, je les ai également exclus (il se peut que du texte ait été coupé). Cette trace d'identification dans les didascalies laisse penser que Shakespeare ne concevait pas ces personnages comme étant anonymes.

Un autre problème se pose lorsque l'on s'interroge de plus près sur la question du nom, qui peut être composé de plusieurs éléments : le nom de famille, le prénom, le titre, et éventuellement le surnom. Tous les personnages ne disposent pas de tous ces types de noms propres. Il faut exclure cependant tous les personnages dont on peut lire ou entendre au moins l'un de ces noms. Dans la plupart des pièces historiques, le titre compte davantage que le prénom et certains personnages sont uniquement désignés à travers cette appellation. Cependant, il faut noter une différence entre les personnages qui sont désignés par leur fonction de duc de Bourgogne par exemple, et ceux qui sont désignés par leur fonction de messenger. Le duc de Bourgogne est unique, il n'y en a qu'un seul par époque ; tandis que le messenger n'est qu'un messenger parmi tant d'autres qui exercent le même métier. J'ai donc exclu tous les personnages dont le titre permet de les identifier de façon unique dans la société. Il y a toutefois quelques exceptions à cette règle qui sont signalées dans les commentaires.

Je n'ai pas inclus dans le corpus les rôles de chœur anonyme (par exemple dans *Roméo et Juliette* ou dans *Henry V*). La forme du chœur est différente de celle du personnage individuel en action et bien que certains personnages anonymes aient une fonction dramatique proche de celle d'un chœur, le fait qu'ils apparaissent sous une forme individuelle crée une tension dont le chœur ne dispose pas. La problématique de l'individualisation et de l'identité ne peut pas se poser de la même façon. De même, les allégories (le Temps dans *Le Conte d'hiver*, Rumeur dans *2 Henry IV*) sont désignées par des noms communs, mais ne présentent pas les mêmes enjeux. En effet, elles représentent des concepts, tandis que les personnages anonymes sont toujours des personnes, y compris lorsque leurs discours sont très généraux et leur identité à peine dessinée. Par ailleurs, je me suis également interrogée sur les personnages qui disposent de noms propres qui décrivent leur fonction sociale ou une caractéristique de leur personnalité (les artisans dans *Le Songe d'une nuit d'été* ou les Musiciens dans *Roméo et Juliette*). Toutefois, Shakespeare déclassifie (ou défonctionnalise) le personnage en donnant à sa fonction l'apparence d'un nom propre et il souligne son individualisation : la fonction prend une valeur de nom propre pour constituer l'individualité du personnage. Je les ai donc également exclus du corpus.

1.1. Les Tragédies

TITUS ANDRONICUS / *TITUS ANDRONICUS*

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
CAPTAIN / <i>LE CAPITAINE</i>	I, 1, 67-72		SOLDIERS / <i>SOLDATS</i>			Vers		41	0,21%
TRIBUNES / <i>LES TRIBUNS</i>	I, 1, 223-225 + V, 3	Tribunes / people's tribunes / <i>Tribuns / tribuns du peuple</i>	TRIBUNES / <i>TRIBUNS</i>			Vers	Le peuple	19	0,10%
MESSENGER / <i>LE MESSAGER</i>	III, 1, 233-239		MESSENGER / <i>Un MESSAGER</i>		two heads and a hand / <i>deux têtes (celles des fils de Titus) et une main (celle de Titus)</i>	Vers	Me voilà	57	0,29%
NURSE / <i>LA NOURRICE</i>	IV, 2, 51-52. 55-56. 59-61. 62. 64. 66-70. 82. 114. 128. 141-142	ye whore / nurse / A long-tongu'd, babbling gossip / <i>putain / nourrice / commère à la langue bien pendue</i>	A NURSE, and a black child / <i>Une NOURRICE et un petit enfant noir</i>		a blackamoor child / <i>un enfant noir</i>	Vers	Je	136	0,69%
CLOWN / <i>LE PAYSAN</i>	IV, 3, 80-82. 84-85. 87. 89-93. 99. 106. 112. 118 + IV, 4, 40. 42-43. 45. 47-48	the post / Sirrah / villain / the carrier / sir / good fellow / <i>la poste / L'ami / maraud / le porteur / vous / monsieur / mon brave</i>	CLOWN / <i>UN PAYSAN</i>		a basket and two pigeons in it / a letter / a knife [fold in the oration] / <i>un panier où il y a deux pigeons / une lettre / un couteau [enveloppé dans la requête]</i>	Prose	Je	159	0,80%
A GOTH / <i>UN GOTH</i>	V, 1, 9-16. 121. 162	Approved warriors and my faithful friends / great lords / sirs / Princes of the Goths / <i>Soldats aguerris et mes fidèles amis / glorieux seigneurs / messieurs / princes des Goths</i>	GOTHS / <i>des GOTHS</i>			Vers	Nous	82	0,41%
GOTH / <i>LE GOTH</i>	V, 1, 20-39	a lusty Goth / worthy Goth / <i>un Goth vigoureux / excellent Goth</i>	GOTHS / <i>des GOTHS</i>			Vers	Je	159	0,80%

A GOTH / UN GOTH	V, 1, 152-153	Approved warriors and my faithful friends / great lords / sirs / Princes of the Goths / <i>Soldats aguerris et mes fidèles amis / glorieux seigneurs / messieurs / princes des Goths</i>	GOTHS / <i>des GOTHS</i>			Vers		15	0,08%
A GOTH / UN GOTH	V, 3, 3	Sirs / ye warlike Goths / <i>Messieurs / Goths belliqueux</i>	GOTHS / <i>des GOTHS</i>			Vers	Nous	8	0,04%
A ROMAN LORD / UN SEIGNEUR ROMAIN	V, 3, 72-94	gracious auditory / [gentle] Romans / <i>noble assistance / [nobles] Romains</i>	ROMANS / <i>des ROMAINS</i>			Vers	Je / Nous	172	0,87%
A ROMAN / UN ROMAIN	V, 3, 175-177	gracious auditory / [gentle] Romans / <i>noble assistance / [nobles] Romains</i>	ROMANS / <i>des ROMAINS</i>			Vers		21	0,11%

Nombre de mots de la pièce : 19778

Nombre de mots dits par des anonymes : 869

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 4,39%

Commentaires : J'ai suivi les suggestions de Molly Mahood pour la répartition des répliques des Goths, les locuteurs n'étant pas différenciés en V, 1. Trois Goths peuvent être identifiés : le premier est présent tout le long de la scène ; le deuxième qui entre avec Aaron et son enfant ; et le troisième qui annonce l'arrivée d'un messager de Rome.

ROMEO AND JULIET / ROMÉO ET JULIETTE

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
CITIZENS / LES CITOYENS	I, 1, 67-68 + III, 1, 134-135. 136-137	Verona's ancient citizens / <i>les vieux citoyens de Vérone</i>	CITIZENS OF VERONA / CITOYENS DE VÉRONE	made Verona's ancient citizens, Cast by their grave-beseeming ornaments, To wield old partisans in hands as old / <i>incité les vieux citoyens de Vérone, À quitter les vêtements convenant à leur gravité, Pour brandir, dans d'aussi vieilles mains, de vieilles pertuisanes</i>	clubs or partisans / <i>massues et pertuisanes</i>	Vers	Référence <i>ad extra</i> (I, 1) / Je (III, 1)	43	0,18%
NURSE / LA NOURRICE	I, 3, 2-4. 6. 12. 14-16. 18-50. 52-59. 61-64. 69-70. 77-78. 80. 97. 107 + I, 4, 221. 222-227. 239. 241. 243. 246-247. 252. 253-254 + II, 3, 94. 96. 99. 101. 104. 107-109. 113. 116. 130-131. 135-140. 145-154. 157-158. 161-162. 167. 169. 177. 179-180. 182-190. 192-195. 197. 199 + II, 4, 20. 25-26. 29-30. 38-45. 48-52. 55-57. 61-64. 66. 68-77 + III, 2, 35. 37-39. 40-42. 52-56. 61-63. 69-70. 72. 85-90. 96. 128-129. 138-141 + III, 3, 79-80. 81-82. 84-90. 91. 98-101. 158-160. 162-163 + III, 5, 37. 39-40. 169-170. 173. 174. 214-227. 229. 231. 236 + IV, 2, 12. 15 + IV, 3 + IV, 4, 2. 6-8 + IV, 5, 1-16. 17. 18. 23. 30. 49-54. 97-98	[good], [my dear], [honey], [sweet], [honest], [gentle] Nurse / a smock / fair gentlewoman / a bawd / [ancient] lady / my lady Wisdom / Good Prudence / mumbling fool / Ancient damnation / most wicked fiend / counsellor / good Angelica / [bonne], [ma chère], [de miel], [douce], [honnête], [gentille] Nourrice / un jupon / [belle et noble], [antique] dame / une maquerelle / Madame [Sagesse] / Mère Prudence / sottie radoteuse / Vieillarda damnée / perfide démon / conseillère / bonne Angelica	NURSE to Juliet / LA NOURRICE de Juliette	I have but four [teeth] / a smock / old folks feign as they were dead, Unwieldy, slow, heavy, and pale as lead / <i>je n'en aie plus que quatre [dents] / un jupon (un tablier) / ces vieilles gens font semblant d'être morts, inertes, lents, lourds, et pâles comme le plomb</i>	a fan / the cords / <i>un éventail / les cordes</i>	Vers et prose	Je	2240	9,30%

SERVINGMAN / UN SERVITEUR	I, 4, 153	boy / <i>petit</i>	SERVINGMEN / SERVITEURS			Vers	Je	4	0,02%
APOTHECARY / L'APOTHIKAIRE	V, 1, 57. 66-67. 75. 77-79	[true], [poor] apothecary / a caitiff wretch / needy man / the beggar / man / [loyal], [pauvre] apothicaire / un pauvre hère / homme dans le besoin / le misèreux / mon ami	APOTHECARY, of Mantua / UN APOTHIKAIRE, de Mantoue	In tatter'd weeds, with overwhelming brows / meagre were his looks, Sharp misery had worn him to the bones / Famine is in thy cheeks, Need and oppression starveth in thy eyes, Contempt and beggary hangs upon they back / <i>vêtus de guenilles, les sourcils en broussaille / aigre était son aspect, L'âpre misère l'avait usé jusqu'aux os / La faim est sur tes joues, Le besoin oppressant crie famine dans tes yeux, L'avilissante gueuserie courbe ton dos</i>	poison / <i>poison</i>	Vers	Je	53	0,22%
PAGE / LE PAGE	V, 3, 10-11. 71. 171. 281-285	boy / the County's page / Sirrah / <i>petit / mon garçon / le page du comte / vous</i>	PAGE to Paris / LE PAGE de Pâris		torch / <i>torche</i>	Vers	Je	80	0,33%
CHIEF WATCHMAN / LE CHEF DU GUET	V, 3, 168. 172-181. 183. 187. 195- 197. 199-201		OFFICERS OF THE WATCH / MEMBRES DE LA GARDE			Vers	Nous	133	0,55%
SECOND WATCHMAN / LE DEUXIÈME GARDE	V, 3, 182	some of you / some others / <i>certain d'entre vous / d'autres</i>	OFFICERS OF THE WATCH / MEMBRES DE LA GARDE			Vers	Nous	10	0,04%

THIRD WATCHMAN / LE TROISIÈME GARDE	V, 3, 184-186	some of you / some others / <i>certain</i> s d'entre vous / d'autres	OFFICERS OF THE WATCH / MEMBRES DE LA GARDE		this mattock and this spade / <i>cette pioche et cette bêche</i>	Vers	Nous	26	0,11%
--	---------------	---	--	--	--	------	------	----	-------

Nombre de mots de la pièce : 24084

Nombre de mots dits par des anonymes : 2589

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 10,75%

Commentaires : J'ai éliminé de mon étude le groupe des serviteurs de la maison Capulet, puisque leurs noms sont cités dans les dialogues, bien qu'il ne soit pas évident à la lecture de la pièce de savoir précisément quelle réplique appartient à quel personnage. En revanche, le Serviteur qui ne connaît pas le nom de Juliette en I, 4, ne peut pas être l'un des Serviteurs nommés de la maison Capulet. J'ai fusionné les Citoyens qui interviennent en I, 1 et en III, 1. Molly Mahood pense qu'il s'agit également des Gardes qui procèdent à la reconstitution des événements en V, 3. Toutefois, la réplique attribuée aux Citoyens en I, 1 peut également comprendre les voix des « vieux citoyens de Vérone » dont parle ensuite le Prince Escalus (« Verona's ancient citizens », I, 1, 86). Les cris peuvent en effet provenir de tous les personnages qui sont sur la scène, bien que la réplique soit attribuée à « *Offi.* » dans l'*in-folio* de 1623, ce qui laisse penser qu'il s'agit bien d'officiers de police, tels que les Gardes. Les répliques des Citoyens en III, 1, en revanche, sont individualisées et semblent correspondre à la parole de Gardes, puisqu'ils procèdent à des arrestations. Je n'ai cependant pas fusionné les Citoyens et les Gardes dans le tableau, étant donné qu'ils ont des appellations différentes et qu'il ne s'agit pas nécessairement des mêmes Gardes. Le nom du Prince Escalus apparaît exclusivement dans les didascalies. Bien qu'il ait un rôle d'arbitre intéressant par rapport à la question de l'anonymat, je ne l'inclus pas dans le tableau car du texte a pu être coupé, où son nom apparaissait. De plus, il est davantage impliqué dans le conflit dans la mesure où Mercutio est un parent et que sa mort le touche personnellement. La Nourrice est nommée « good Angelica » par le père Capulet (IV, 4, 5). J'ai considéré qu'il s'agissait d'un nom affectueux, tel que « mon ange », qui ne correspond pas à son prénom, bien que ce soit discutable. Peut-être est-il seul à la nommer par son prénom en souvenir d'une relation intime qu'il aurait eu jadis avec elle, mais cela reste une hypothèse. En effet, le surgissement d'un nom propre aussi tardivement dans la pièce semble étrange, d'autant que la construction archétypale de la Nourrice, si elle lui donne une forte individualité, ne lui donne pas pour autant une identité personnelle.

JULIUS CAESAR / JULES CÉSAR

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
CARPENTER / LE CHARPENTIER	I, 1, 6	idle creatures / mechanical / a carpenter / blocks / stones / worse than senseless things / hard hearts / cruel men of Rome /good countrymen / the vulgar / <i>créatures fainéantes / artisans / charpentier / bûches / pierres / pires que choses sans âme / cœurs durs / cruels Romains / braves concitoyens / le vulgaire</i>	A CARPENTER / UN CHARPENTIER	thy best apparel / <i>ton plus beau costume</i>		Prose		4	0,02%
COBBLER / LE SAVETIER	I, 1, 10-11. 13-14. 17-18. 21. 23-28. 31-33	idle creatures / mechanical / sir / [naughty] knave / saucy fellow / a cobbler / blocks / stones / worse than senseless things / hard hearts / cruel men of Rome /good countrymen / the vulgar / <i>créatures fainéantes / artisans / monsieur / [méchant] vaurien / impertinent / savetier / bûches / pierres / pires que choses sans âme / cœurs durs / cruels Romains / braves concitoyens / le vulgaire</i>	A COBBLER / UN SAVETIER	thy best apparel / <i>ton plus beau costume</i>		Prose	Je	145	0,75%
SOOTHSAYER / LE DEVIN	I, 2, 12. 17. 22 + II, 4, 22. 23. 25-26. 28-30. 32-38 + III, 1, 2	A soothsayer / Fellow / a dreamer / <i>Un devin / Homme / un rêveur / l'ami</i>	A SOOTHSAYER / UN DEVIN	a tongue shriller than all the music / <i>une voix plus aiguë que toute la musique</i>		Vers	Je	132	0,68%
SERVANT / LE SERVITEUR	II, 2, 4. 7. 38-40	Who's within? / <i>Holà ! quelqu'un ?</i>	ATTENDANTS / SERVITEURS			Vers		31	0,16%
SERVANT / LE SERVITEUR	III, 1, 122-136. 141	A friend of Antony's / <i>Un ami d'Antoine</i>	ATTENDANTS / SERVITEURS			Vers	Je	153	0,79%

SERVANT / LE SERVITEUR	III, 1, 276. 278-280. 285 + III, 2, 259. 261. 265-266	You serve Octavius Caesar / fellow / <i>Vous servez Octave César / l'ami</i>	ATTENDANTS / SERVITEURS			Vers	Je	30	0,15%
SECOND PLEBEIAN / LE DEUXIÈME PLÉBÉIEN	III, 2, 1. 9-10	[gentle], [good], [sweet] friends / the numbers / [gentle] Romans / [my], [good] countrymen / lovers / You all / masters / Kind souls / <i>[doux], [bons] amis / la foule / [doux] Romains / [mes], [braves] concitoyens / mes bien-aimés / Tous / Loyales âmes</i>	COMMONERS / GENS DU PEUPLE		fire, benches, forms, windows, anything / <i>feu, bancs, cadres, fenêtres, tout</i>	Vers	Je	22	0,11%
FIRST PLEBEIAN / LE PREMIER PLÉBÉIEN	III, 2, 1. 8; 34. 47. 48. 52. 54. 62. 69. 72. 108. 114. 139. 154. 160. 164. 167. 197. 201. 205. 228. 228. 231. 236. 243. 250-253	[gentle], [good], [sweet] friends / the numbers / [gentle] Romans / [my], [good] countrymen / lovers / You all / masters / Kind souls / <i>[doux], [bons] amis / la foule / [doux] Romains / [mes], [braves] concitoyens / mes bien-aimés / Tous / Loyales âmes</i>	COMMONERS / GENS DU PEUPLE		fire, benches, forms, windows, anything / <i>feu, bancs, cadres, fenêtres, tout</i>	Vers	Je / Nous	187	0,96%
SECOND PLEBEIAN / LE DEUXIÈME PLÉBÉIEN	III, 2, 1. 34. 47. 49. 53. 71. 72. 109-110. 115. 139. 154. 155. 160. 161. 165. 167. 198. 202-203. 206. 228. 231. 236. 240. 243. 254	[gentle], [good], [sweet] friends / the numbers / [gentle] Romans / [my], [good] countrymen / lovers / You all / masters / Kind souls / <i>[doux], [bons] amis / la foule / [doux] Romains / [mes], [braves] concitoyens / mes bien-aimés / Tous / Loyales âmes</i>	COMMONERS / GENS DU PEUPLE		fire, benches, forms, windows, anything / <i>feu, bancs, cadres, fenêtres, tout</i>	Vers et prose	Nous	164	0,84%
THIRD PLEBEIAN / LE TROISIÈME PLÉBÉIEN	III, 2, 1. 11. 34. 47. 50. 63- 64. 66-67. 69-70. 72. 110- 111. 116. 139. 154. 160. 162. 167. 199. 228. 229. 231. 236. 241. 243. 255	[gentle], [good], [sweet] friends / the numbers / [gentle] Romans / [my], [good] countrymen / lovers / You all / masters / Kind souls / <i>[doux], [bons] amis / la foule / [doux] Romains / [mes], [braves] concitoyens / mes bien-aimés / Tous / Loyales âmes</i>	COMMONERS / GENS DU PEUPLE		fire, benches, forms, windows, anything / <i>feu, bancs, cadres, fenêtres, tout</i>	Vers	Je / Nous	170	0,87%

FOURTH PLEBEIAN / LE QUATRIÈME PLÉBÉIEN	III, 2, 1. 34. 47. 50-51. 66. 68. 72. 112-113. 117. 138. 139. 147-148. 153. 154. 160. 163. 167. 200. 228. 231. 236. 243. 256	[gentle], [good], [sweet] friends / the numbers / [gentle] Romans / [my], [good] countrymen / lovers / You all / masters / Kind souls / [doux], [bons] amis / la foule / [doux] Romains / [mes], [braves] concitoyens / mes bien-aimés / Tous / Loyales âmes	COMMONERS / GENS DU PEUPLE		fire, benches, forms, windows, anything / feu, bancs, cadres, fenêtres, tout	Vers	Nous	166	0,85%
FIRST PLEBEIAN / LE PREMIER PLÉBÉIEN	III, 3, 4. 8. 18. 25	every man / chacun	COMMONERS / GENS DU PEUPLE		Firebrands / Feu et tisons	Vers		21	0,11%
SECOND PLEBEIAN / LE DEUXIÈME PLÉBÉIEN	III, 3, 5. 7. 15-16. 20	every man / chacun	COMMONERS / GENS DU PEUPLE		Firebrands / Feu et tisons	Vers	Je	37	0,19%
THIRD PLEBEIAN / LE TROISIÈME PLÉBÉIEN	III, 3, 5. 10. 23. 31-33	every man / chacun	COMMONERS / GENS DU PEUPLE		Firebrands / Feu et tisons	Vers et prose		41	0,21%
FOURTH PLEBEIAN / LE QUATRIÈME PLÉBÉIEN	III, 3, 6. 9. 21. 27. 29-30	every man / chacun	COMMONERS / GENS DU PEUPLE		Firebrands / Feu et tisons	Vers et prose		46	0,24%
SOLDIER / UN SOLDAT	IV, 2, 2		SOLDIERS / SOLDATS			Vers		6	0,03%
FIRST SOLDIER / UN PREMIER SOLDAT	IV, 2, 34		SOLDIERS / SOLDATS			Vers		1	0,01%
SECOND SOLDIER / UN DEUXIÈME SOLDAT	IV, 2, 35		SOLDIERS / SOLDATS			Vers		1	0,01%
THIRD SOLDIER / UN TROISIÈME SOLDAT	IV, 2, 36		SOLDIERS / SOLDATS			Vers		1	0,01%
POET / LE POÈTE	IV, 2, 174-176. 177. 179- 181	this cynic / sirrah / saucy fellow / these jiggling fools / Companion / ce cynique / vaurien / insolent / ces rimeurs bouffons / l'ami	Another POET / Un autre POÈTE			Vers	Je	54	0,28%
MESSENGER / LE MESSAGER	V, 1, 12-15		SOLDIERS / SOLDATS			Vers		24	0,12%

FIRST SOLDIER / LE PREMIER SOLDAT	V, 4, 12. 15. 17-18	friend / l'ami	SOLDIERS / SOLDATS			Vers	Je	28	0,14%
SECOND SOLDIER / LE DEUXIÈME SOLDAT	V, 4, 16		SOLDIERS / SOLDATS			Vers		7	0,04%

Nombre de mots de la pièce : 19430

Nombre de mots dits par des anonymes : 1471

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 7,57%

Commentaires : J'ai créé deux entrées distinctes pour le Deuxième Plébéien en III, 2, puisque celui qui intervient à la réplique 9-10 affirme qu'il va écouter Cassius. Il ne peut donc pas être le même que celui qui intervient pendant le reste de la scène (à moins qu'il ne revienne ensuite ?). Les répliques qui sont attribuées dans les *speech headings* à « Tous » sont comptabilisées pour chaque Plébéien.

Les Soldats en IV, 2 ne sont pas indiqués dans les *speech headings* de l'*in-folio*. La réplique du Soldat (IV, 2, 2) est attribuée à Lucilius, tandis que les répliques des Premier, Deuxième et Troisième Soldat n'ont pas de *speech headings*. Ils peuvent tous être présents sur la scène ou certains peuvent crier des coulisses. J'ai choisi de les maintenir dans le corpus car ces voix (qu'elles soient présentes ou non sur la scène) sont nécessaires pour représenter le camp militaire.

HAMLET / HAMLET

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
FIRST PLAYER / PLAYER KING / LE PREMIER COMÉDIEN / LE ROI DE COMÉDIE	II, 2, 366. 399-428. 433. 436-449. 467. 471 + III, 2, 15. 35. 141-146. 160-164. 173-202. 212-214	the players / the tragedians of the city / the actors / the best actors in the world / masters / [good] friends / sirs / my old friend / Gonzago / <i>les comédiens / les tragédiens de la Cité / les acteurs / les meilleurs acteurs au monde / mes maîtres / mes [bons] amis / messieurs / mon vieux / mon vieil ami / Gonzague</i>	PLAYERS / DES COMÉDIENS	thy face is valanc'd / <i>ton visage s'est ourlé d'une frange</i>	crown / <i>couronne</i>	Vers et prose	Je / Nous	706	2,50%
PLAYER QUEEN / LA REINE DE COMÉDIE	III, 2, 147-159. 164-167. 169-172. 203-210. 214-215	the players / the tragedians of the city / the actors / the best actors in the world / masters / [good] friends / sirs / my young lady and mistress / your ladyship / Baptista / <i>les comédiens / les tragédiens de la Cité / les acteurs / les meilleurs acteurs au monde / mes maîtres / mes [bons] amis / messieurs / ma jeune dame et maîtresse / Votre Grâce / Baptista</i>	PLAYERS / DES COMÉDIENS	your ladyship is nearer to heaven than when I saw you last by the altitude of a chopine. Pray God your voice, like a piece of uncurrent gold, be not crack'd within the ring / <i>Votre Grâce est plus proche du ciel de toute la hauteur d'un brodequin. Plaise à Dieu que votre voix, comme une pièce d'or qui n'a plus cours, n'ait pas le timbre fêlé</i>		Vers		205	0,73%

PROLOGUE / LUCIANUS / LE PROLOGUE / LUCIANUS	III, 2, 135-137. 239-244	the players / the tragedians of the city / the actors / the best actors in the world / masters / [good] friends / sirs / this fellow / Lucianus / murtherer / <i>les comédiens / les tragédiens de la Cité / les acteurs / les meilleurs acteurs au monde / mes maîtres / mes [bons] amis / messieurs / ce gaillard / Lucianus / meurtrier</i>	PLAYERS / DES COMÉDIENS		crown / poison / gifts / <i>couronne / poison / cadeaux</i>	Vers		56	0,20%
CAPTAIN / LE CAPITAINE	IV, 4, 7. 9. 11. 13. 16-21. 23. 29	captain / [good] sir / <i>capitaine / [cher] monsieur</i>	A CAPTAIN in Fortinbras's army / UN CAPITAINE de l'armée de Fortinbras			Vers	Je / Nous	6	0,02%
GENTLEMAN / LE GENTILHOMME	IV, 5, 1-2. 4-13.		A GENTLEMAN / UN GENTILHOMME			Vers		100	0,35%
MESSENGER / LE MESSAGER	IV, 5, 96-106		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		77	0,27%
GENTLEMAN / UN GENTILHOMME	IV, 6, 2		A GENTLEMAN / UN GENTILHOMME			Vers		9	0,03%
A SAILOR / UN MARIN	IV, 6, 6. 8-11	Sea-faring men / these [good] fellows / Sailors / <i>Des marins / ces [braves] gens</i>	A SAILOR / UN MARIN		letters / <i>lettres</i>	Prose	Je	40	0,14%
MESSENGER / LE MESSAGER	IV, 7, 35a-36. 38-40		MESSENGERS / MESSAGERS		letters [from Hamlet] / <i>lettres [d'Hamlet]</i>	Vers	Je	31	0,11%

CLOWN / LE RUSTRE	V, 1, 1-2. 5-6. 8-11. 13-18. 20. 24-29. 31. 32a-33. 35-36. 39- 43. 46. 48. 50-58. 64-67. 84-87. 108- 109a. 111-112. 115. 117. 119. 121-122. 129-130. 132-134. 136-137. 139-140. 142. 144. 146-147. 149-152. 154-157. 159. 161-163. 165	goodman delver / this fellow / the [mad] knave / this ass / a sexton / sirrah / grave-maker / <i>compère piocheur / ce gaillard / cette crapule / cet âne / un fossoyeur / ce furieux gredin / l'ami / ce rustre</i>	TWO CLOWNS, gravediggers / DEUX RUSTRES, fossoyeurs		a pickaxe and a spade / <i>une pioche et une bêche</i>	Prose	Je	735	2,60%
OTHER / L'AUTRE	V, 1, 3-4. 7. 12. 19. 21-23. 30. 31a. 34. 37-38. 44-45. 47. 49		TWO CLOWNS, gravediggers / DEUX RUSTRES, fossoyeurs		a pickaxe and a spade / <i>une pioche et une bêche</i>	Prose	Je	98	0,35%
PRIEST / LE PRÊTRE	V, 1, 207-215. 216- 219	churlish priest / <i>prêtre grossier</i>	A PRIEST / UN PRÊTRE			Vers		90	0,32%
LORD / LE SEIGNEUR	V, 2, 167-170. 174. 176-177		LORDS / SEIGNEURS			Prose		67	0,24%
AMBASSADOR / L'AMBASSADEUR	V, 2, 341-346		AMBASSADORS from England / AMBASSADEURS <i>anglais</i>			Vers	Nous	40	0,14%

Nombre de mots de la pièce : 28273

Nombre de mots dits par des anonymes : 2260

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 7,99%

Commentaires : Trois comédiens sont nécessaires pour jouer la pièce. On peut supposer que celui qui jouera Lucianus sert de Prologue. On associe généralement le Premier Comédien à celui qui joue le Roi de comédie ensuite.

OTHELLO / OTHELLO

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
OFFICER / UN OFFICIER	I, 2, 84-86	messengers / <i>les messagers</i>	OFFICERS / OFFICIERS			Vers	Je	19	0,07%
DUKE / LE DUC	I, 3, 1-2. 4. 9-12. 13. 16. 23. 34-35. 37. 39-42. 49. 55-60. 64. 96-99. 109. 114. 158-162. 185-195. 207-214. 225-226. 232. 260-262. 263. 264-268. 272-275	[the], [most gracious] Duke / reverend and gracious / [good] your grace / my lord / [Le], [très gracieux] Duc / [respectable et gracieux], [mon] <i>seigneur / Votre Grâce</i>	DUKE of Venice / LE DUC de Venise		letter / <i>lettre</i>	Vers et prose	Je / Nous	480	1,84%
FIRST SENATOR / LE PREMIER SÉNATEUR	I, 3, 2-3. 16-28a. 27a. 36. 38. 100-104. 276	Most potent, grave, and reverend Signiors / My very noble and approv'd good masters / most grave senators / [dear] lords / <i>Très puissants, graves, et respectables Signors / Mes très nobles maîtres / très graves sénateurs / [chers] seigneurs</i>	SENATORS of Venice / DES SÉNATEURS de Venise		letter / <i>lettre</i>	Vers	Nous	176	0,67%
SECOND SENATOR / LE DEUXIÈME SÉNATEUR	I, 3, 4-8	Most potent, grave, and reverend Signiors / My very noble and approv'd good masters / most grave senators / [dear] lords / <i>Très puissants, graves, et respectables Signors / Mes très nobles maîtres / très graves sénateurs / [chers] seigneurs</i>	SENATORS of Venice / DES SÉNATEURS de Venise		letter / <i>lettre</i>	Vers		38	0,15%
SAILOR / LE MATELOT	I, 3, 13. 14-15a	A messenger from the galley / <i>Un messager des galères</i>	SAILOR / MATELOT			Vers	Je	24	0,09%
OFFICER / UN OFFICIER	I, 3, 24		OFFICERS / OFFICIERS			Vers		9	0,03%

[SECOND] MESSENGER / LE [SECOND] MESSENGER	I, 3, 25-27. 28-33	more news / <i>d'autres nouvelles</i>	MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		62	0,24%
FIRST GENTLEMAN / LE PREMIER GENTILHOMME	II, 1, 2-4	Sirs / valiant of this worthy isle / Ye men of Cyprus / friends / <i>Messieurs / vaillants de cette belle île / hommes de Chypre / amis</i>	GENTLEMEN of Cyprus / DES GENTILSHOMMES <i>de Chypre</i>			Vers	Je	19	0,07%
SECOND GENTLEMAN / LE DEUXIÈME GENTILHOMME	II, 1, 10-17. 56-57. 59. 66. 94-95	Sir / valiant of this worthy isle / Ye men of Cyprus / friends / <i>Monsieur / vaillants de cette belle île / hommes de Chypre / amis</i>	GENTLEMEN of Cyprus / DES GENTILSHOMMES <i>de Chypre</i>			Vers	Je	87	0,33%
THIRD GENTLEMAN / LE TROISIÈME GENTILHOMME	II, 1. 20-24. 25-29. 31-34. 39-41	valiant of this worthy isle / Ye men of Cyprus / friends / <i>vaillants de cette belle île / hommes de Chypre / amis</i>	GENTLEMEN of Cyprus / DES GENTILSHOMMES <i>de Chypre</i>			Vers		114	0,44%
MESSENGER / LE MESSENGER	II, 1, 51. 53-54		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		25	0,10%
GENTLEMAN / LE GENTILHOMME	II, 2, 1-9	It is Othello's pleasure, our noble and valiant general / <i>C'est le bon plaisir d'Othello, notre noble et vaillant général</i>	GENTLEMEN of Cyprus / DES GENTILSHOMMES <i>de Chypre</i>		proclamation / <i>proclamation</i>	Prose		101	0,39%
CLOWN / LE CLOWN	III, 1, 3-4. 6. 8. 10-13. 15- 17. 19-20. 22. 28-29 + III, 4, 2. 4-5. 6a. 7-9. 11-12. 15-16	Sir / [my honest], [good my] friend / sirrah / man / <i>Monsieur / [mon bon], [l'] ami / mon brave</i>	CLOWN [servant to Othello] / UN « CLOWN » <i>[au service d'Othello]</i>		a poor piece of gold / <i>une pauvre pièce d'or</i>	Prose	Je	230	0,88%
MUSICIAN / LE MUSICIEN	III, 1, 5. 7. 9. 14. 18	masters / sir / <i>les amis / monsieur</i>	MUSICIANS / MUSICIENS		wind instruments / <i>instruments à vent</i>	Prose	Nous	23	0,09%
A GENTLEMAN / UN GENTILHOMME	III, 2, 6	gentlemen / <i>messieurs</i>	GENTLEMEN of Cyprus / DES GENTILSHOMMES <i>de Chypre</i>			Vers	Nous	6	0,02%

Nombre de mots de la pièce : 26090

Nombre de mots dits par des anonymes : 1413

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 5,42%

Commentaires : Le Duc de Venise ne porte pas de nom propre, mais son titre le rend unique. Il tient une place dans mon corpus à titre exceptionnel, en raison de sa neutralité par rapport au conflit domestique entre Brabantio, Othello et Desdemona. Sa fonction prévaut sur son identité personnelle, ce qui le rapproche des personnages anonymes. Le Gentilhomme (II, 2) est appelé un Héraut dans l'*in-folio* de 1623 : « *Enter Othello's Herald with a Proclamation* ».

KING LEAR / LE ROI LEAR

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
KNIGHT / LE CHEVALIER	I, 4, 47. 49-50. 52-56. 58-60. 67-68		A KNIGHT / UN CHEVALIER			Prose	Je	106	0,44%
FOOL / LE FOU	I, 4, 86. 88. 90-97. 99-100. 102-103. 105. 107-117. 119-121. 123-124. 126-127. 128a-135a. 137a-138a. 140a-130. 132-142. 144-152. 154-160. 163-172. 187-190. 196-197. 203. 206a. 283-288 + I, 5, 8-9. 11-12. 14-16. 18-19. 21-22. 24. 26. 28-29. 32-33. 35. 37-38. 40. 46-47 + II, 2, 188-191. 224-232. 240-241. 243-259. 261. 296-300 + III, 2, 10-13. 25-36. 40-41. 74-77. 79-96 + III, 4, 38-39. 41. 62. 73. 103-106 + III, 6, 9-10. 12-14. 17a-18a. 25a-27a. 48a. 50a. 44	[my], [the], [a bitter], [your all-licens'd], [more knave than], [poor] Fool / [my pretty] knave / [my] boy / sirrah / lad / sapient sir / [mon], [le], [amer], [qui a toute licence], [plus crapule que], [pauvre] Fou / mon joli fripon / mon garçon / drôle / petit / mon gars / vaurien / docte seigneur	Lear's FOOL / LE FOU de Lear	The one in motley here / L'un en livrée bariolée	coxcomb / ma crête de coq	Vers et prose	Je	1602	6,70%
GENTLEMAN / LE GENTILHOMME	I, 5, 44 + II, 2, 184-186. 237		ANOTHER GENTLEMAN / UN AUTRE GENTILHOMME			Vers	Je	28	0,12%
GENTLEMAN / LE GENTILHOMME	III, 1, 2. 4-14a. 9-10. 23. 31 + IV, 3, 3-6. 8. 11-15. 16-24. 26-33. 37. 38. 42. 48. 50	One minded like the weather, most unquietly / Sir / Un homme dont l'esprit est comme le temps, très tourmenté / Monsieur	ANOTHER GENTLEMAN / UN AUTRE GENTILHOMME		purse, ring, letter / bourse, anneau, lettre	Vers et prose		291	1,22%

FIRST SERVANT / <i>LE PREMIER SERVITEUR</i>	III, 7, 71-74. 75-76. 78. 80-81	dog / My villain / A peasant / this slave / A servant thrill'd with remorse / <i>chien / Un de mes laquais / Un paysan / cet esclave / Un serviteur ému de compassion</i>	SERVANTS to Cornwall / <i>DES SERVITEURS de Cornouailles</i>		sword / <i>épée</i>	Vers	Je	76	0,32%
SECOND SERVANT / <i>LE DEUXIÈME SERVITEUR</i>	III, 7, 97a-98a. 101a-103a		SERVANTS to Cornwall / <i>DES SERVITEURS de Cornouailles</i>			Vers	Je	36	0,15%
THIRD SERVANT / <i>LE TROISIÈME SERVITEUR</i>	III, 7, 98a-100a. 104a-105a		SERVANTS to Cornwall / <i>DES SERVITEURS de Cornouailles</i>			Vers	Je	39	0,16%
OLD MAN / <i>LE VIEIL HOMME</i>	IV, 1, 12-14. 17. 24. 26. 29. 30. 40. 46. 50-51	your tenant and your father's tenant / good friend / <i>votre fermier et le fermier de votre père / mon bon ami</i>	OLD MAN, Gloucester's tenant / <i>UN VIEIL HOMME, fermier de Gloucester</i>			Vers	Je	60	0,25%
MESSENGER / <i>LE MESSAGER</i>	IV, 2, 41-43. 44-49. 52- 54. 60. 61. 63-65	friend / <i>mon ami</i>	MESSENGERS / <i>DES MESSAGERS</i>		letter / <i>lettre</i>	Vers	Je	117	0,49%
GENTLEMAN / <i>LE GENTILHOMME</i>	IV, 4, 11-15 + IV, 6, 186- 187. 191. 198. 201-204. 205. 207-208. 210-211. 212-213 + IV, 7, 13. 18-19. 22-25. 25a. 40. 48. 76-79	[gentle] sir / <i>noble seigneur / monsieur</i>	A GENTLEMAN, doctor / <i>UN GENTILHOMME, médecin</i>		simples / <i>simples</i>	Vers	Nous / Je	217	0,91%
MESSENGER / <i>LE MESSAGER</i>	IV, 4, 20-21		MESSENGERS / <i>DES MESSAGERS</i>			Vers	Nous	8	0,03%

GENTLEMAN / LE GENTILHOMME	IV, 7, 83a-84a. 86a. 88a-89a. 92a	sir / <i>monsieur</i>	ANOTHER GENTLEMAN / UN AUTRE GENTILHOMME			Prose		43	0,18%
CAPTAIN / LE CAPITAINE	V, 3, 35. 38a-39a	captain / <i>capitaine</i>	A CAPTAIN / UN CAPITAINE		note / sword / <i>papier / épée</i>	Vers	Je	6	0,03%
HERALD / LE HÉRAUT	V, 3, 103-108. 110-112	herald / <i>héraut</i>	A HERALD / UN HÉRAUT		<i>proclamation</i>	Vers et prose		59	0,25%
GENTLEMAN / LE GENTILHOMME	V, 3, 197. 198-199. 201-202	man / <i>l'ami</i>	ANOTHER GENTLEMAN / UN AUTRE GENTILHOMME		Edmond's sword / <i>épée d'Edmond</i>	Vers		34	0,14%
GENTLEMAN / LE GENTILHOMME	V, 3, 250		ANOTHER GENTLEMAN / UN AUTRE GENTILHOMME			Vers		6	0,03%
MESSANGER / LE MESSAGER	V, 3, 270		MESSENGERS / DES MESSAGERS			Vers		5	0,02%

Nombre de mots de la pièce : 23908

Nombre de mots dits par des anonymes : 2733

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 11,43%

Commentaires : J'ai suivi les conseils de Molly Mahood quant à la fusion de certains Gentilshommes, lorsqu'elle est fortement probable. Il serait également possible de fusionner le Gentilhomme de I, 5 et II, 2 avec celui de III, 1 et IV, 3. Le Gentilhomme médecin en IV, 4 est probablement identique à ceux de IV, 6 et IV, 7, et je les ai donc fusionnés dans le tableau (il est appelé « *Doctor* » dans *l'in-quarto* de 1608 dans les scènes 4 et 7). En revanche, le Gentilhomme qui dialogue à la toute fin de IV, 7 avec Kent (scène qui n'apparaît que dans *l'in-quarto* de 1608) n'est probablement pas le même, étant donné qu'il change de désignation dans *l'in-quarto* (d'abord *Doct.* puis *Gent.* indique probablement qu'il ne s'agit pas du même personnage). Les deux Gentilshommes qui interviennent en V, 3 sont probablement distincts de tous les autres. Certains personnages de la noblesse sont anonymes et uniquement identifiés par le pays ou la région qu'ils représentent : le roi de France, le duc de Bourgogne, le duc de Cornouailles, le duc d'Albany, le comte de Kent, le comte de Gloucester. Leur identité personnelle est donc moins mise en valeur que d'autres nobles. Toutefois, leurs titres ont valeur de noms propres ici et ils sont tous individualisés. Ils n'ont donc pas de place dans mon corpus. Les Deuxième et Troisième Serviteurs (III, 7) n'apparaissent pas dans la version de *l'in-folio* de 1623, mais uniquement dans celle de *l'in-quarto* de 1608.

MACBETH / MACBETH

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
FIRST WITCH / LA PREMIÈRE SORCIÈRE	I, 1, 1-2. 6. 8. 9-11 + I, 3, 1. 4-10. 12. 14- 26. 28-29. 32-37. 48. 62. 65. 69 + III, 5, 1. 36 + IV, 1, 1. 4- 9. 10-11. 20-21. 35- 36. 48. 60. 61-62. 63-66. 66-67. 68- 69. 74-75. 88. 102. 106. 109-110. 124-131	sister[s] / witch / The [three] Weird Sisters / these / unperfect speakers / such things / the devil / beldams / [secret, black, and midnight], [filthy] hags / juggling fiends / [ma], [mes] sœur[s] / [immondes] sorcière[s] / Les Sœurs qui font le Destin / ces créatures / oracles incomplets / ces choses / le diable / insolentes mégères / secrètes et noires sorcières de minuit / démons tricheurs	Three WITCHES / Trois SORCIÈRES	So wither'd, and so wild in their attire, That look not like th'inhabitants o'th'earth / choppy finger, skinny lips / you should be women, An yet your beards forbid me to interpret, That you are so / Are ye fantastical, or that indeed, Which outwardly ye show? / bubbles / what seem'd corporal, Melted as breath into the wind / <i>Si flétries, et si folles dans leur accoutrement, Qui ne ressemblent pas aux habitants de la terre / doigt gercé, lèvres décharnées / vous pourriez être femmes, Et cependant vos barbes m'empêchent de penser que vous l'êtes / Êtes- vous des visions, ou êtes- vous réellement ce que montre votre apparence ? / des bulles / ce qui semblait corporel, A fondu comme un souffle dans le vent.</i>	a pilot's thumb / cauldron / poison'd entrails / Toad / Fillet of a feny snake / Eye of newt / toe of frog / Wool of bat / tongue of dog / Adder's fork / blind-worm's sting / Lizard's leg / howlet's wing / Scale of dragon / tooth of wolf / Witches' mummy / maw and gulf of the ravin'd salt-sea shark / Root of hemlock / Liver of blaspheming Jew / Gall of goat / slips of yew / Nose of Turk / Tartar's lips / Finger of birth-strangled babe / tiger's chaudron / baboon's blood / sow's blood / grease / <i>le pouce d'un pilote / chaudron / tripe et poison / Crapaud / Tranche de serpent des mares / œil de triton / orteil d'une grenouille / Duvet de chauve-souris / Langue de chien / d'un orvet l'aiguillon / dard d'aspic / patte de lézard / Aile de hibou / squame de dragon / dent de loup / Momie de sorcière / Mâchoire, estomac glouton de requin des mers salées / Ciguë / Foie de blasphémateur juif / Fiel de bouc / rameaux d'if / Nez de Turc / lèvres tartare / Doigt de bébé strangulé / Boyaux de tigre / sang de babouin / sang d'une truie / graisse</i>	Vers	Je / Nous	409	2,43%

<p>SECOND WITCH / LA DEUXIÈME SORCIÈRE</p>	<p>I, 1, 3-4. 6. 9-11 + I, 3, 2. 11. 27. 32-37. 49. 63. 66 + III, 5 + IV, 1, 2. 10-11. 12-19. 20-21. 35-36. 37-38. 44-46. 48. 60. 66- 67. 88. 102. 107. 109-110</p>	<p>sister[s] / witch / The [three] Weird Sisters / these / unperfect speakers / such things / the devil / beldams / [secret, black, and midnight], [filthy] hags / juggling fiends / [ma], [mes] sœur[s] / [immondes] sorcière[s] / Les Sœurs qui font le Destin / ces créatures / oracles incomplets / ces choses / le diable / insolentes mégères / secrètes et noires sorcières de minuit / démons tricheurs</p>	<p>Three WITCHES / Trois SORCIÈRES</p>	<p>So wither'd, and so wild in their attire, That look not like th'inhabitants o'th'earth / choppy finger, skinny lips / you should be women, An yet your beards forbid me to interpret, That you are so / Are ye fantastical, or that indeed, Which outwardly ye show? / bubbles / what seem'd corporal, Melted as breath into the wind / <i>Si flétries, et si folles dans leur accoutrement, Qui ne ressemblent pas aux habitants de la terre / doigt gercé, lèvres décharnées / vous pourriez être femmes, Et cependant vos barbes m'empêchent de penser que vous l'êtes / Êtes- vous des visions, ou êtes- vous réellement ce que montre votre apparence ? / des bulles / ce qui semblait corporel, A fondu comme un souffle dans le vent.</i></p>	<p>a pilot's thumb / cauldron / poison'd entrails / Toad / Fillet of a feny snake / Eye of newt / toe of frog / Wool of bat / tongue of dog / Adder's fork / blind-worm's sting / Lizard's leg / howlet's wing / Scale of dragon / tooth of wolf / Witches' mummy / maw and gulf of the ravin'd salt-sea shark / Root of hemlock / Liver of blaspheming Jew / Gall of goat / slips of yew / Nose of Turk / Tartar's lips / Finger of birth-strangled babe / tiger's chaudron / baboon's blood / sow's blood / grease / <i>le pouce d'un pilote / chaudron / tripe et poison / Crapaud / Tranche de serpent des mares / œil de triton / orteil d'une grenouille / Duvet de chauve-souris / Langue de chien / d'un orvet l'aiguillon / dard d'aspic / patte de lézard / Aile de hibou / squame de dragon / dent de loup / Momie de sorcière / Mâchoire, estomac glouton de requin des mers salées / Ciguë / Foie de blasphémateur juif / Fiel de bouc / rameaux d'if / Nez de Turc / lèvres tartare / Doigt de bébé strangulé / Boyaux de tigre / sang de babouin / sang d'une truie / graisse</i></p>	<p>Vers</p>	<p>Je / Nous</p>	<p>230</p>	<p>1,37%</p>
--	---	---	--	---	--	-------------	----------------------	------------	--------------

THIRD WITCH / LA TROISIÈME SORCIÈRE	I, 1, 5. 7. 9-11 + I, 3, 3. 13. 30-31. 32-37. 50. 64. 67-68 + III, 5/ + IV, 1, 3. 10-11. 20- 21. 22-34. 35-36. 48. 60. 66-67. 88. 102. 108. 109-110	sister[s] / witch / The [three] Weird Sisters / these / unperfect speakers / such things / the devil / beldams / [secret, black, and midnight], [filthy] hags / juggling fiends / [ma], [mes] sœur[s] / [immondes] sorcière[s] / Les Sœurs qui font le Destin / ces créatures / oracles incomplets / ces choses / le diable / insolentes mégères / secrètes et noires sorcières de minuit / démons tricheurs	Three WITCHES / Trois SORCIÈRES	So wither'd, and so wild in their attire, That look not like th'inhabitants o'th'earth / choppy finger, skinny lips / you should be women, An yet your beards forbid me to interpret, That you are so / Are ye fantastical, or that indeed, Which outwardly ye show? / bubbles / what seem'd corporal, Melted as breath into the wind / <i>Si flétries, et si folles dans leur accoutrement, Qui ne ressemblent pas aux habitants de la terre / doigt gercé, lèvres décharnées / vous pourriez être femmes, Et cependant vos barbes m'empêchent de penser que vous l'êtes / Êtes- vous des visions, ou êtes- vous réellement ce que montre votre apparence ? / des bulles / ce qui semblait corporel, A fondu comme un souffle dans le vent.</i>	a pilot's thumb / cauldron / poison'd entrails / Toad / Fillet of a feny snake / Eye of newt / toe of frog / Wool of bat / tongue of dog / Adder's fork / blind-worm's sting / Lizard's leg / howlet's wing / Scale of dragon / tooth of wolf / Witches' mummy / maw and gulf of the ravin'd salt-sea shark / Root of hemlock / Liver of blaspheming Jew / Gall of goat / slips of yew / Nose of Turk / Tartar's lips / Finger of birth-strangled babe / tiger's chaudron / baboon's blood / sow's blood / grease / <i>le pouce d'un pilote / chaudron / tripe et poison / Crapaud / Tranche de serpent des mares / œil de triton / orteil d'une grenouille / Duvet de chauve-souris / Langue de chien / d'un orvet l'aiguillon / dard d'aspic / patte de lézard / Aile de hibou / squame de dragon / dent de loup / Momie de sorcière / Mâchoire, estomac glouton de requin des mers salées / Ciguë / Foie de blasphémateur juif / Fiel de bouc / rameaux d'if / Nez de Turc / lèvre tartare / Doigt de bébé strangulé / Boyaux de tigre / sang de babouin / sang d'une truie / graisse</i>	Vers	Je / Nous	234	1,39%
CAPTAIN / LE CAPITAINE	I, 2, 7-23. 25-33. 34-42	bloody man / the sergeant / a good and hardy soldier / brave friend / <i>cet homme en sang / le sergent / brave et courageux soldat / vaillant ami</i>	A CAPTAIN in Duncan's army / UN CAPITAINE de l'armée de Duncan	a bleeding Captain / my gashes / <i>un Capitaine couvert de sang / mes plaies</i>		Vers	Je	236	1,40%

MESSENGER / LE MESSAGER	I, 5, 28. 31-34		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		38	0,23%
PORTER / LE PORTIER	II, 3, 1-20. 23-24. 26-34. 36-39	the porter / friend / <i>le portier / l'ami</i>	A PORTER at Macbeth's castle / UN PORTIER au château de Macbeth		key / <i>clef</i>	Prose	Je	312	1,86%
OLD MAN / LE VIEIL HOMME	II, 4, 1-4. 10-13. 18. 40-41	[good] father / <i>bon vieillard / vieil homme</i>	AN OLD MAN / UN VIEIL HOMME	Threescore and ten / old / <i>soixante-dix ans / vieillard</i>		Vers	Je	82	0,49%
SERVANT / LE SERVITEUR	III, 1, 46	Sirrah / <i>Vous</i>	SERVANTS / SERVITEURS			Vers		9	0,05%
FIRST MURTHENER / MURTHENER / LE PREMIER MEURTRIER / LE MEURTRIER	III, 1, 74. 83. 90. 110- 113. 114. 126. 138 + III, 3, 1. 4-8. 11. 15. 16. 19. 22 + III, 4, 14. 17. 20-21. 27-29 + IV, 2, 77. 80-81	[those] men / these faces / <i>[ces], [des] hommes / ces visages</i>	Three MURDERERS attending on Macbeth / Trois MEURTRIERS au service de Macbeth	There's blood upon thy face / <i>Il y a du sang sur ton visage (III, 4)</i>	(arme)	Vers	Je / Nous	176	1,05%
SECOND MURTHENER / MURTHENER / LE DEUXIÈME MEURTRIER / UN AUTRE MEURTRIER	III, 1, 74. 107-110. 114. 125-126. 138 + III, 3, 2-4. 9-11. 14. 20-21 + IV, 2, 79	[those] men / these faces / shag-hair'd villain / <i>[ces], [des] hommes / ces visages / coquin au cheveu hirsute</i>	Three MURDERERS attending on Macbeth / Trois MEURTRIERS au service de Macbeth	shag-hair'd / <i>cheveu hirsute (IV, 2)</i>	(arme)	Vers	Je / Nous	104	0,62%
THIRD MURTHENER / LE TROISIÈME MEURTRIER	III, 3, 1. 8. 12-14. 14. 19. 20		Three MURDERERS attending on Macbeth / Trois MEURTRIERS au service de Macbeth		(arme)	Vers	Je	43	0,26%
SERVANT / LE SERVITEUR	III, 2, 2. 4		SERVANTS / SERVITEURS			Vers		8	0,05%

LORD / LE SEIGNEUR	III, 6, 24-39. 40-43. 49	Sir / Monsieur	LORDS / SEIGNEURS			Vers	Je / Nous	160	0,95%
FIRST APPARITION / LA PREMIÈRE APPARITION	IV, 1, 70-71	artificial sprites / our masters / unknown power / <i>des esprits maléfiques / nos maîtres / pouvoir inconnu</i>	other APPARITIONS / <i>autres APPARITIONS</i>	an Armed Head / <i>une Tête casquée</i>		Vers		13	0,08%
SECOND APPARITION / LA DEUXIÈME APPARITION	IV, 1, 76. 78-80	artificial sprites / our masters / another, more potent than the first / <i>des esprits maléfiques / nos maîtres / une autre, plus puissante que la première</i>	other APPARITIONS / <i>autres APPARITIONS</i>	a Bloody Child / <i>un Enfant ensanglanté</i>		Vers		23	0,14%
THIRD APPARITION / LA TROISIÈME APPARITION	IV, 1, 89-93	artificial sprites / our masters / like the issue of a king / <i>des esprits maléfiques / nos maîtres / pareil au descendant d'un roi</i>	other APPARITIONS / <i>autres APPARITIONS</i>	a Child Crowned / <i>un Enfant couronné</i>	with a Tree in his hand / <i>portant un Arbre dans sa main</i>	Vers		32	0,19%
MESSENGER / LE MESSAGER	IV, 2, 62-70	a homely man / <i>un homme simple</i>	MESSENGERS / MESSAGERS			Vers	Je	75	0,45%
DOCTOR / LE MÉDECIN	IV, 3, 141-145	doctor / <i>docteur</i>	An English DOCTOR / UN MÉDECIN <i>anglais</i>			Vers		35	0,21%
DOCTOR / LE MÉDECIN	V, 1, 1-2. 8-12. 14. 19. 22. 24-25. 30-31. 38. 42. 47. 52-54. 58. 62. 64-72 + V, 3, 37-39. 45-46. 57- 58. 61-62	sir / [good] doctor / <i>monsieur / [bon] docteur</i>	A Scotch DOCTOR / UN MÉDECIN <i>écossais</i>		I will set down what comes from her / <i>Je vais noter ce qui lui échappe</i>	Vers et prose	Je	290	1,73%
GENTLEWOMAN / LA DAME DE COMPAGNIE	V, 1, 3-7. 13. 15-18. 20-21. 23. 26-28. 43-44. 48-49. 51. 63. 72		A WAITING- GENTLEWOMAN / UNE NOBLE DAME DE COMPAGNIE			Vers et prose	Je	181	1,08%

SERVANT / LE SERVITEUR	V, 3, 12, 14, 19	cream-fac'd loon / that goose look / geese / villain / lily-liver'd boy / patch / whey-face / <i>canaille à face de crème / [cette figure d']oie / crapule / petit homme au foie couleur de lys / pitre / face de lait caillé</i>	SERVANTS / SERVITEURS	cream-fac'd / goose look / linen cheeks / whey- face / <i>face de crème / figure d'oie / joues blanches / face de lait caillé</i>		Vers		13	0,08%
A SOLDIER / UN SOLDAT	V, 4, 7		SOLDIERS / SOLDATS		boughs / <i>branches d'arbres</i>	Vers		4	0,02%
MESSENGER / LE MESSAGER	V, 5, 29-31, 32-34, 35-37	sir / liar / slave / <i>monsieur / menteur / esclave</i>	MESSENGERS / MESSAGERS			Vers	Je	64	0,38%

Nombre de mots de la pièce : 16798

Nombre de mots dits par des anonymes : 2771

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 16,50%

Commentaires : Je suppose que les deux Meurtriers qui apparaissent à l'acte III sont identiques à ceux de l'acte IV et j'ai donc fusionné ces rôles. L'utilisation du speech heading « *Mur.* » dans *l'in-folio* de 1623 pour toutes les répliques de IV, 2 ne permet pas de savoir comment elles étaient réparties. Les Éditions de la Pléiade attribuent des répliques à « Un Meurtrier » et d'autres à « Un Autre Meurtrier ». Afin de simplifier le tableau, j'ai attribué les répliques de « Un Meurtrier » au Premier Meurtrier et les répliques d'« Un Autre Meurtrier » au Deuxième Meurtrier.

TIMON OF ATHENS / *TIMON D'ATHÈNES*

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
PAINTER / LE PEINTRE	I, 1, 1. 3. 8. 19-20. 26. 28. 30. 35-36. 39. 41. 51. 64. 75-80. 86. 92-97. 160-161. 167. 205 + V, 1, 1-2. 5-8. 11-16. 18-19. 22-28. 41-44. 53. 67-69. 70. 73. 76-77. 80. 87-88. 89. 90. 92. 97. 103	<p> <i> sir / my friend / these [sweet] knaves / Athenians / [two], [most], [good] honest men / my honest-natur'd friends / rascal dogs / monsieur / mon ami / ces crapules [insinuantes] / athéniens / [deux], [des] hommes [si] honnêtes / les braves / mes amis d'une si honnête nature / sales chiens </i> </p>	PAINTER / UN PEINTRE		A picture / Un tableau	Vers et prose	Je / Nous	484	2,69%
POET / LE POÈTE	I, 1, 1. 2. 3-7. 15-17. 20-25. 27-28. 29. 30-34. 36-38. 40. 42-50. 52-63. 65-75. 80-86. 87-91. 157. 218. 220. 222. 224. 227 + V, 1, 3-4. 9-10. 17. 20-21. 31-34. 38-40. 53. 55-64. 73. 87-88. 89. 90. 92. 97. 103	<p> <i> sir / these [sweet] knaves / Athenians / [two], [most], [good] honest men / my honest-natur'd friends / rascal dogs / monsieur / ces crapules [insinuantes] / athéniens / [deux], [des] hommes [si] honnêtes / les braves / mes amis d'une si honnête nature / sales chiens </i> </p>	POET / UN POÈTE		some work / quelque ouvrage	Vers et prose	Je / Nous	766	4,25%
MERCHANT / LE MARCHAND	I, 1, 9. 10-12. 13. 17. 180-181. 184. 239. 241	<p> <i> the merchant / these [sweet] knaves / Athenians / le marchand / ces crapules [insinuantes] / athéniens </i> </p>	MERCHANT / UN MARCHAND		this piece / cet ouvrage	Vers	Je	65	0,36%
JEWELLER / LE JOAILLIER	I, 1, 9. 12. 14. 18. 171. 174-178. 183. 192	<p> <i> a jeweller / sir / these [sweet] knaves / Athenians / un joaillier / monsieur / ces crapules [insinuantes] / athéniens </i> </p>	JEWELLER / UN JOAILLIER		a jewel / un bijou	Vers	Je	81	0,45%
MESSENGER / LE MESSAGER	I, 1, 99-103. 108. 113		[MESSENGERS] / [MESSAGERS]			Vers		43	0,24%

OLD ATHENIAN / <i>LE VIEIL ATHÉNIEN</i>	I, 1, 114. 115. 117. 120-124. 125-132. 133-135. 136-138. 140-143. 146. 151-152	good father / <i>bon père</i>	[AN OLD ATHENIAN] / <i>UN VIEIL ATHÉNIEN</i>			Vers	Je	207	1,15%
MESSENGER / <i>LE MESSAGER</i>	I, 1, 244-245		[MESSENGERS] / <i>[MESSAGERS]</i>			Vers		9	0,05%
FIRST LORD / <i>LE PREMIER SEIGNEUR</i>	I, 1, 259. 261. 270. 275-277. 282-283	knaves / fools / <i>crapules / sots</i>	[LORDS of Athens] / <i>[SEIGNEURS d'Athènes]</i>			Vers	Nous	48	0,27%
SECOND LORD / <i>LE DEUXIÈME SEIGNEUR</i>	I, 1, 263. 265. 267. 273. 278-282. 284-285	knaves / fools / a fool / thy friend / th'ass / <i>crapules / sots / un sot / ton ami / l'âne</i>	[LORDS of Athens] / <i>[SEIGNEURS d'Athènes]</i>			Vers	Je	69	0,38%
FIRST LORD / <i>LE PREMIER SEIGNEUR</i>	I, 2, 22. 83-86. 164. 172. 230. 234-235 + III, 6, 1. 4-6. 8-11. 16-17. 20. 22. 25. 33-34. 46. 48. 50. 52. 97. 101-103. 107	[my] [worthy] lords / my [good] friends / my good lord / kind my lord / sir / gentlemen / dogs / knot of mouth-friends / most smiling, smooth, detested parasites / courteous destroyers / affable wolves / meek bears / fools of Fortune / trencher-friends / time's flies / Cap-and-knee slaves / vapours / minute-jacks / <i>mes [dignes] seigneurs / messieurs / mes [bons] amis / mon [bon], [cher] seigneur / monsieur / chiens / Clique d'amis du bout des lèvres / souriants, doucereux, détestés parasites / massacreurs polis / loups aimables / ours mielleux / bouffons de la Fortune / pique-assiette / mouches d'été / lèche-bottes serviles courbe-jarrets / vapeurs / chimères / girouettes</i>	[LORDS of Athens] / <i>[SEIGNEURS d'Athènes]</i>		jewel / hat / <i>bijou [offert par Timon] / chapeau</i>	Vers et prose	Je / Nous	262	1,46%

SECOND LORD / LE DEUXIÈME SEIGNEUR	I, 2, 55. 108-109. 166. 210. 232 + III, 6, 2-3. 7. 12-15. 18-19. 21. 23. 26-27. 36. 38-40. 42. 45. 50. 53. 56. 58. 98. 105. 108	[my] [worthy] lord[s] / my [good] friend[s] / sir / gentlemen / dogs / knot of mouth-friends / most smiling, smooth, detested parasites / courteous destroyers / affable wolves / meek bears / fools of Fortune / trencher-friends / time's flies / Cap-and-knee slaves / vapours / minute-jacks / [mes] [dignes], [mon] seigneur[s] / messieurs / mes [bons] amis / monsieur / chiens / Clique d'amis du bout des lèvres / souriants, doucereux, détestés parasites / massacreurs polis / loups aimables / ours mielleux / bouffons de la Fortune / pique-assiette / mouches d'été / lèche-bottes serviles courbe-jarrets / vapeurs / chimères / girouettes	[LORDS of Athens] / [SEIGNEURS d'Athènes]	a trifle of our love / <i>une bagatelle en gage de notre amour [offerte par Timon]</i>	Vers et prose	Je / Nous	212	1,18%
THIRD LORD / LE TROISIÈME SEIGNEUR	I, 2, 111. 211. 215 + III, 6, 47. 49. 51. 55. 57. 59. 99. 104. 109	[my] [worthy] lord[s] / my [good] friends / dogs/ knot of mouth-friends / most smiling, smooth, detested parasites / courteous destroyers / affable wolves / meek bears / fools of Fortune / trencher-friends / time's flies / Cap-and-knee slaves / vapours / minute-jacks / [mes] [dignes], [mon] seigneur[s] / messieurs / mes [bons] amis / chiens / Clique d'amis du bout des lèvres / souriants, doucereux, détestés parasites / massacreurs polis / loups aimables / ours mielleux / bouffons de la Fortune / pique-assiette / mouches d'été / lèche-bottes serviles courbe-jarrets / vapeurs / chimères / girouettes	[LORDS of Athens] / [SEIGNEURS d'Athènes]	cap / <i>chapeau</i>	Vers et prose	Je / Nous	79	0,44%
FOURTH LORD / LE QUATRIÈME SEIGNEUR	III, 6, 100. 106. 110	my [worthy] lords / my friends / dogs/ knot of mouth-friends / most smiling, smooth, detested parasites / courteous destroyers / affable wolves / meek bears / fools of Fortune / trencher-friends / time's flies / Cap-and-knee slaves / vapours / minute-jacks / mes [dignes] seigneurs / mes amis / chiens / Clique d'amis du bout des lèvres / souriants, doucereux, détestés parasites / massacreurs polis / loups aimables / ours mielleux / bouffons de la Fortune / pique-assiette / mouches d'été / lèche-bottes serviles courbe-jarrets / vapeurs / chimères / girouettes	[LORDS of Athens] / [SEIGNEURS d'Athènes]	gown / <i>robe</i>	Prose	Je / Nous	18	0,10%

FIRST LADY / LA PREMIÈRE DAME	I, 2, 150. 155	[certain], [fair] ladies / madwomen / [certaines], [belles], [mes]dames / folles femmes	Certain MASKERS [LADIES, as Amazons in the masque] / Des personnages masqués [les DAMES, Amazones du Masque]	Mask / Masque	Vers	Nous	13	0,07%
SENATOR / LE SÉNATEUR	II, 1, 1-14. 15-32. 34- 36. 38	sir / monsieur	Certain SENATORS [of Athens] / DES SÉNATEURS [d'Athènes]	bonds / reçus	Vers	Je	278	1,54%
VARRO[‘S SERVANT] / LE SERVITEUR DE VARRON	II, 2, 11. 15. 30. 33. 51. 53. 55. 100. 104. 112 + III, 4, 1. 30. 32-34. 60. 84. 94	Varro / gentlemen / poor rogues / usurers' men / bawds between gold and want / asses / chickens / you three / the slaves / Varron / messieurs / pauvres fripouilles / valets d'usuriers / maquereaux entre l'or et le besoin / des ânes / des poulets / tous les trois / ces misérables	VARRO[‘S MEN (two)] / [Deux serviteurs de] VARRON	bonds / bills / reçus / billets	Vers	Je	104	0,58%
VARRO'S SECOND SERVANT / LE DEUXIÈME SERVITEUR DE VARRON	III, 4, 44. 61-63. 85. 95	gentlemen / the slaves / messieurs / ces misérables	VARRO[‘S MEN (two)] / [Deux serviteurs de] VARRON	bills / billets	Vers et prose	Nous	43	0,24%
ISIDORE[‘S SERVANT] / LE SERVITEUR D'ISIDORE	II, 2, 13. 31. 34-35. 52. 57	Isidore / gentlemen / poor rogues / usurers' men / bawds between gold and want / asses / chickens / you three / Isidore / messieurs / pauvres fripouilles / valets d'usuriers / maquereaux entre l'or et le besoin / des ânes / des poulets / tous les trois	[ISIDORE'S SERVANT] / [Le serviteur d'ISIDORE]	bonds / bills / reçus / billets	Vers	Je	40	0,22%
LUCIUS[‘ SERVANT] / LE SERVITEUR DE LUCIUS	III, 4, 4-5. 6. 7. 9. 9. 11-17. 23-26. 31. 36- 37. 41-42. 57. 70-73. 81. 83. 88. 92	Lucius / gentlemen / the slaves / Lucius / messieurs / ces misérables	LUCIUS[‘ SERVANT] / [Le serviteur de] LUCIUS	bills / billets	Vers et prose	Je / Nous	194	1,08%
FOOL / LE FOU	II, 2, 67. 69-70. 72. 88. 93. 95-99. 105- 111. 113-114. 118-119	[the], [good] fool / [le], [bon] fou	[FOOL] / [UN FOU]		Prose	Je	181	1,01%

PAGE / LE PAGE	II, 2, 73-74. 77-78. 80. 84-85	my master's page / bastard / bawd / <i>le page de mon maître / bâtard / maquereau</i>	[PAGE] / [UN PAGE]		letters / <i>lettres</i>	Prose	Je	48	0,27%
SERVANT / LE SERVITEUR	III, 1, 1. 3. 27	sir / sirrah / <i>monsieur / vous</i>	SERVANTS / SERVITEURS		wine / <i>vin</i>	Prose	Je	24	0,13%
FIRST STRANGER / LE PREMIER ÉTRANGER	III, 2, 3-6. 60. 62-74. 75-86	these gentlemen / <i>ces messieurs</i>	[Three STRANGERS] / [Trois ÉTRANGERS]			Vers et prose	Je / Nous	230	1,28%
SECOND STRANGER / LE DEUXIÈME ÉTRANGER	III, 2, 8-11. 13. 61	these gentlemen / Hostilius / <i>ces messieurs / Hostilius</i>	[Three STRANGERS, one called HOSTILIUS] / [Trois ÉTRANGERS, dont un appelé HOSTILIUS]			Vers et prose	Je	49	0,27%
THIRD STRANGER / LE TROISIÈME ÉTRANGER	III, 2, 75	these gentlemen / <i>ces messieurs</i>	[Three STRANGERS] / [Trois ÉTRANGERS]			Vers		4	0,02%
FIRST SENATOR / LE PREMIER SÉNATEUR	III, 5, 1-4. 7. 25-39. 40-41. 64. 77. 88-90. 97-99. 102-105	the [usuring] senate / my lord[s] / <i>le sénat [d'usuriers] / [mes], [mon] seigneur[s] / messieurs</i>	Certain SENATORS [of Athens] / DES SÉNATEURS [d'Athènes]			Vers	Je / Nous	222	1,23%
SECOND SENATOR / LE DEUXIÈME SÉNATEUR	III, 5, 5. 61. 69-76. 92	the [usuring] senate / my lords / <i>le sénat [d'usuriers] / mes seigneurs / messieurs</i>	Certain SENATORS [of Athens] / DES SÉNATEURS [d'Athènes]			Vers	Nous	75	0,42%
THIRD SENATOR / LE TROISIÈME SÉNATEUR	III, 5, 93	the [usuring] senate / my lords / <i>le sénat [d'usuriers] / mes seigneurs / messieurs</i>	Certain SENATORS [of Athens] / DES SÉNATEURS [d'Athènes]			Vers		1	0,01%
FIRST [THIEF] / LE PREMIER [BANDIT]	IV, 3, 407-410. 416. 417. 420. 422. 423. 430-431. 460-461. 463-464	More things like men / [rascal] thieves [profess'd] / soldiers, not thieves / women's sons / men that much do want / poor stragglng soldiers / <i>Encore des êtres à forme humaine / [racaille de] voleurs [avérés] / soldats, pas voleurs / fils de femmes / des hommes dans un besoin extrême / de pauvres soldats égarés</i>	Certain THIEVES [or BANDITTI] / DES BANDITS		gold / <i>or [donné par Timon]</i>	Vers et prose	Nous	106	0,59%

SECOND [THIEF] / LE DEUXIÈME [BANDIT]	IV, 3, 411. 415. 417. 418. 420. 422. 423. 462	More things like men / [rascal] thieves [profess'd] / soldiers, not thieves / women's sons / men that much do want / poor stragglers soldiers / <i>Encore des êtres à forme humaine / [racaille de] voleurs [avérés] / soldats, pas voleurs / fils de femmes / des hommes dans un besoin extrême / de pauvres soldats égarés</i>	Certain THIEVES [or BANDITTI] / DES BANDITS		gold / or [donné par Timon]	Vers et prose	Je / Nous	51	0,28%
THIRD [THIEF] / LE TROISIÈME [BANDIT]	IV, 3, 412-414. 417. 419. 420. 422. 423. 458-459	More things like men / [rascal] thieves [profess'd] / soldiers, not thieves / women's sons / men that much do want / poor stragglers soldiers / <i>Encore des êtres à forme humaine / [racaille de] voleurs [avérés] / soldats, pas voleurs / fils de femmes / des hommes dans un besoin extrême / de pauvres soldats égarés</i>	Certain THIEVES [or BANDITTI] / DES BANDITS		gold / or [donné par Timon]	Vers et prose	Je / Nous	62	0,34%
FIRST SENATOR / LE PREMIER SÉNATEUR	V, 1, 117-119. 132. 134. 136-141. 157- 164. 165. 188. 191. 193. 202. 223. 226 + V, 2, 14-17	two of their most reverend senate / The senators of Athens / worthy senators / sir / our brothers / <i>deux membres de leur très vénérable sénat / Les sénateurs d'Athènes / dignes sénateurs / monsieur / nos frères</i>	Certain SENATORS [of Athens] / DES SÉNATEURS [d'Athènes]			Vers	Nous / Ils / Je	198	1,10%
SECOND SENATOR / LE DEUXIÈME SÉNATEUR	V, 1, 119-124. 141-153. 164-165. 194-195. 224-226 + V, 2	two of their most reverend senate / The senators of Athens / worthy senators / our brothers / <i>deux membres de leur très vénérable sénat / Les sénateurs d'Athènes / dignes sénateurs / nos frères</i>	Certain SENATORS [of Athens] / DES SÉNATEURS [d'Athènes]			Vers	Nous / Ils	185	1,03%
THIRD SENATOR / LE TROISIÈME SÉNATEUR	V, 2, 1-2. 13		Certain SENATORS [of Athens] / DES SÉNATEURS [d'Athènes]			Vers	Nous	16	0,09%
FOURTH SENATOR / LE QUATRIÈME SÉNATEUR	V, 2, 4		Certain SENATORS [of Athens] / DES SÉNATEURS [d'Athènes]			Vers	Nous	9	0,05%
MESSENGER / LE MESSENGER	V, 2, 2-3. 5-12		[MESSENGERS] / [MESSAGERS]			Vers	Je	70	0,39%

SOLDIER / MESSENGER / LE SOLDAT / LE MESSAGER	V, 3, 1-10 + V, 4, 65- 69		[A SOLDIER of Alcibiade's army] / [UN SOLDAT de l'armée d'Alcibiade]		wax / cire	Vers	Je	103	0,57%
FIRST SENATOR / LE PREMIER SÉNATEUR	V, 4, 13-18. 22-26. 35-44. 46-49. 63		Certain SENATORS [of Athens] / DES SÉNATEURS [d'Athènes]			Vers	Nous	178	0,99%
SECOND SENATOR / LE SECOND SÉNATEUR	V, 4, 18-22. 26-35. 44-46. 49-54. 63		Certain SENATORS [of Athens] / DES SÉNATEURS [d'Athènes]			Vers	Nous	160	0,89%

Nombre de mots de la pièce : 18005

Nombre de mots dits par des anonymes : 4987

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 27,70%

Commentaires : J'ai éliminé de mon corpus tous les Serviteurs de Timon, y compris lorsqu'ils sont désignés génériquement dans les *speech headings*, étant donné que trois sont nommés et que l'on peut supposer que lors d'une représentation, trois serviteurs suffiraient à créer l'atmosphère du foyer de Timon. En revanche, j'ai gardé les Serviteurs qui sont identifiés par le nom de leur maître, comme ceux qui servent Varro, Isidore et Lucius. Ces dénominations entraînent des confusions. Par exemple, les éditeurs d'Oxford choisissent de régulariser les didascalies en écrivant systématiquement « [Le Serviteur de] Varron » (« Varro[*'s* Servant] ») ou « [Le Serviteur de] Philotus » (« Philotus[*'* Servant] »), y compris lorsque cela n'est pas exprimé clairement dans les dialogues. Ce choix relève toutefois de la supposition et j'ai donc choisi de suivre les éditeurs de la Pléiade en intégrant uniquement les Serviteurs qui sont clairement identifiés par le nom de leur maître à mon corpus. J'ai laissé le Deuxième Étranger dans le tableau, bien qu'il soit nommé Hostilius dans les dialogues, car il s'agit d'un groupe de personnages qu'il est plus cohérent d'étudier dans son ensemble. D'autant que son nom, telle une antonomase, est une indication sur son rôle dramatique. J'ai fusionné le rôle du Soldat en V, 3 avec le Messager en V, 4, comme le suggère Molly Mahood. En effet, il semble logique qu'il s'agisse du même rôle puisqu'il détient l'épithète de Timon. J'ai également fusionné les trois premiers Seigneurs qui apparaissent en I, 2 et III, 6, comme le propose Molly Mahood, afin de réduire le nombre de personnages. En revanche, bien que quatre Sénateurs soient probablement suffisants pour représenter ceux qui apparaissent à l'acte V, je ne les ai pas fusionnés car cela me semblait arbitraire. Le choix de fusionner ce type de rôles ou de les distinguer appartient ultimement au metteur en scène.

ANTHONY AND CLEOPATRA / ANTOINE ET CLÉOPÂTRE

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
MESSENGER / LE MESSENGER	I, 1, 18		MESSENGERS to Anthony, Caesar and Cleopatra / MESSAGERS d'Antoine, de César, et de Cléopâtre			Vers		6	0,02%
SOOTHSAYER / LE DEVIN	I, 2, 7. 9. 14. 16. 22. 30. 32-33. 36-37. 51. 53 + II, 3, 11. 13-14. 16-22. 23-29	[the] soothsayer / the man / [good] sir[, that know things] / fool / witch / sirrah / [le] devin / lui / [mon bon] monsieur[, qui savez des choses] / sot / prophète / coquin	A SOOTHSAYER / UN DEVIN			Vers et prose	Je	210	0,87%
MESSENGER / LE MESSENGER	I, 2, 86. 88-91. 93. 97-102. 102. 110	the messengers / the ambassadors / les messagers / les ambassadeurs	MESSENGERS to Anthony, Caesar and Cleopatra / MESSAGERS d'Antoine, de César, et de Cléopâtre			Vers		84	0,35%
FIRST MESSENGER / LE PREMIER MESSENGER	I, 2, 112		MESSENGERS to Anthony, Caesar and Cleopatra / MESSAGERS d'Antoine, de César, et de Cléopâtre			Vers		9	0,04%
SECOND MESSENGER / LE DEUXIÈME MESSENGER	I, 2, 113		MESSENGERS to Anthony, Caesar and Cleopatra / MESSAGERS d'Antoine, de César, et de Cléopâtre			Vers		5	0,02%
THIRD MESSENGER / LE TROISIÈME MESSENGER	I, 2, 116. 117-119	the man from Sicyon / le courrier de Sicyone	MESSENGERS to Anthony, Caesar and Cleopatra / MESSAGERS d'Antoine, de César, et de Cléopâtre		with a letter / porteur d'une lettre	Vers		22	0,09%
MESSENGER / LE MESSENGER	I, 4, 34-40	more news / d'autres nouvelles	MESSENGERS to Anthony, Caesar and Cleopatra / MESSAGERS d'Antoine, de César, et de Cléopâtre			Vers		49	0,20%

SECOND MESSENGER / <i>LE SECOND MESSAGER</i>	I, 4, 48-56		MESSENGERS to Anthony, Caesar and Cleopatra / <i>MESSAGERS d'Antoine, de César, et de Cléopâtre</i>			Vers	Je	67	0,28%
MESSENGER / <i>LE MESSAGER</i>	II, 5, 25. 31. 35. 41. 46. 47. 48. 49. 57-58. 59. 60. 62. 66-67. 72. 73-74. 88. 91. 93. 98. 99-101 + III, 3, 7. 8. 8-10. 11. 13. 18-21. 22. 26-27. 28. 30. 32-33	from Italy / [horrible] villain / sirrah / [an honest], [a proper], [the] man / friend / rogue / the slave / sir / a knave / the fellow / <i>d'Italie / [abominable] traître / gredin / [le brave], [excellent], [cet] homme / l'ami / canaille / cet esclave / monsieur / fourbe / ce messenger</i>	MESSENGERS to Anthony, Caesar and Cleopatra / <i>MESSAGERS d'Antoine, de César, et de Cléopâtre</i>	there's no goodness in thy face / so tart a favour / Thou shouldst come like a Fury crown'd with snakes, Not like a formal man / Hadst thou Narcissus in thy face, to me Thou wouldst appear most ugly / <i>ta figure n'annonce rien de bon / un air bien sinistre / C'est en Furie hérissée de serpents qu'il te fallait venir, Non sous l'aspect d'un homme / Aurais-tu le visage de Narcisse, à moi Tu paraîtrais hideux</i>	gold / letters / <i>or [offert par Cléopâtre] / lettres</i>	Vers	Je	234	0,97%
FIRST SERVANT / <i>LE PREMIER SERVITEUR</i>	II, 7, 1-2. 4. 8-9. 13-15		SERVANTS of Pompey, Anthony and Cleopatra / <i>SERVITEURS de Pompée, d'Antoine, et de Cléopâtre</i>		with a banquet / <i>apportant une collation</i>	Prose		68	0,28%
SECOND SERVANT / <i>LE DEUXIÈME SERVITEUR</i>	II, 7, 3. 5-7. 10-12	man / <i>mon vieux</i>	SERVANTS of Pompey, Anthony and Cleopatra / <i>SERVITEURS de Pompée, d'Antoine, et de Cléopâtre</i>		with a banquet / <i>apportant une collation</i>	Prose		58	0,24%
MESSENGER / <i>LE MESSAGER</i>	III, 7, 54-55		MESSENGERS to Anthony, Caesar and Cleopatra / <i>MESSAGERS d'Antoine, de César, et de Cléopâtre</i>			Vers		13	0,05%

SOLDIER / LE SOLDAT	III, 7, 61-66. 67. 70-71. 75-77. 78 + IV, 5, 1. 3-6. 6-9. 9-10. 11	[worthy] soldier / thou and those thy scars / [courageux] soldat / toi et tes blessures	SOLDIERS of Anthony and Caesar / SOLDATS d'Antoine et de César	my wounds / thy scars / mes blessures / tes blessures	this sword / ce glaive	Vers	Je / Nous	149	0,62%
MESSENGER / LE MESSENGER	III, 7, 79		MESSENGERS to Anthony, Caesar and Cleopatra / MESSAGERS d'Antoine, de César, et de Cléopâtre			Vers		4	0,02%
AMBASSADOR / L'AMBASSADEUR	III, 12, 7-10. 11-19. 25 + III, 13, 14. 16	that's come from Anthony / his schoolmaster / so poor a pinion of his wing / That head / l'envoyé d'Antoine / le précepteur de ses enfants / une aussi pauvre penne de son aile / Cette tête	A schoolmaster, Anthony's AMBASSADOR to Caesar / Un précepteur faisant office d'AMBASSADEUR d'Antoine auprès de César	this grizzled head / cette tête grisonnante		Vers	Je	107	0,44%
SERVANT / LE SERVITEUR	III, 13, 37. 132. 133	sir / monsieur	SERVANTS of Pompey, Anthony and Cleopatra / SERVITEURS de Pompée, d'Antoine, et de Cléopâtre			Vers		11	0,05%
FIRST SOLDIER / LE PREMIER SOLDAT	IV, 3, 1. 4. 6. 8. 12. 14. 16. 20. 23-24. 26. 27. 29-30. 31	soldiers / masters / soldats / camarades	SOLDIERS of Anthony and Caesar / SOLDATS d'Antoine et de César			Vers	Nous	79	0,33%
SECOND SOLDIER / LE DEUXIÈME SOLDAT	IV, 3, 2-3. 5. 9-11. 13. 15. 21-22. 25. 26. 31	brother / sir / soldiers / masters / frère / monsieur / soldats / camarades	SOLDIERS of Anthony and Caesar / SOLDATS d'Antoine et de César			Vers	Nous	74	0,31%
THIRD SOLDIER / LE TROISIÈME SOLDAT	IV, 3, 7. 17. 19. 26. 28. 31	soldiers / masters / soldats / camarades	SOLDIERS of Anthony and Caesar / SOLDATS d'Antoine et de César			Vers		27	0,11%
FOURTH SOLDIER / LE QUATRIÈME SOLDAT	IV, 3, 18. 26. 31	soldiers / masters / soldats / camarades	SOLDIERS of Anthony and Caesar / SOLDATS d'Antoine et de César			Vers		16	0,07%

SOLDIER / LE SOLDAT	IV, 4, 21-23	thee / like him that knows a warlike charge / lads / you that will fight / <i>toi / un homme conscient de sa responsabilité militaire / mes amis / vous qui voulez combattre</i>	SOLDIERS of Anthony and Caesar / <i>SOLDATS d'Antoine et de César</i>	Thou look'st like him that knows a warlike charge / <i>Tu as l'aspect d'un homme conscient de sa responsabilité militaire</i>	armed / <i>en armes</i>	Vers		18	0,07%
A CAPTAIN / UN CAPITAINE	IV, 4, 24	lads / you that will fight / <i>mes amis / vous qui voulez combattre</i>	A CAPTAIN in Anthony's army / <i>UN CAPITAINE de l'armée d'Antoine</i>		riveted trim / <i>bardés de fer</i>	Vers		7	0,03%
MESSENGER / LE MESSAGER	IV, 6, 7-8		MESSENGERS to Anthony, Caesar and Cleopatra / <i>MESSAGERS d'Antoine, de César, et de Cléopâtre</i>			Vers		6	0,02%
SOLDIER / LE SOLDAT	IV, 6, 21-25. 26-30		SOLDIERS of Anthony and Caesar / <i>SOLDATS d'Antoine et de César</i>			Vers	Je	62	0,26%
SENTRY / LA SENTINELLE	IV, 9, 1-4. 13. 28-29. 31-32. 36-39		SENTRIES of Anthony and Caesar / <i>SENTINELLES d'Antoine et de César</i>		bearing Enobarbus / <i>emportant Enobarbus</i>	Vers	Nous	92	0,38%
FIRST WATCH / LE PREMIER GARDE	IV, 9, 5. 8. 27. 33. 35		GUARDS of Anthony and Caesar / <i>GARDES d'Antoine et de César</i>		bearing Enobarbus / <i>emportant Enobarbus</i>	Vers	Nous	25	0,10%
SECOND WATCH / LE SECOND GARDE	IV, 9, 7. 14. 30. 34. 40		GUARDS of Anthony and Caesar / <i>GARDES d'Antoine et de César</i>		bearing Enobarbus / <i>emportant Enobarbus</i>	Vers	Nous	27	0,11%
FIRST GUARD / LE PREMIER GARDE	IV, 14, 104. 107. 108	the guard / friends / followers / <i>gardes / mes amis / partisans</i>	GUARDS of Anthony and Caesar / <i>GARDES d'Antoine et de César</i>			Vers	Je	15	0,06%
SECOND GUARD / LE DEUXIÈME GARDE	IV, 14, 106. 107. 109	the guard / friends / followers / <i>gardes / mes amis / partisans</i>	GUARDS of Anthony and Caesar / <i>GARDES d'Antoine et de César</i>			Vers	Je	9	0,04%

THIRD GUARD / LE TROISIÈME GARDE	IV, 14, 107. 110	the guard / friends / followers / <i>gardes / mes amis / partisans</i>	GUARDS of Anthony and Caesar / GARDES d'Antoine et de César			Vers	Nous	5	0,02%
FIRST GUARD / LE PREMIER GARDE	IV, 14, 134-135	good friends / your true followers / good my fellows / <i>mes bons amis / vos fidèles partisans / mes braves compagnons</i>	GUARDS of Anthony and Caesar / GARDES d'Antoine et de César		bearing Anthony / <i>emportant Antoine</i>	Vers	Nous	97	0,40%
EGYPTIAN / L'ÉGYPTIEN	V, 1, 52-56. 60	this man / <i>cet homme</i>	AN EGYPTIAN / UN ÉGYPTIEN	The business of this man looks out of him / <i>La mission de cet homme se lit sur son visage</i>		Vers		38	0,16%
GUARDSMAN / LE GARDE	V, 2, 232-234. 240		GUARDS of Anthony and Caesar / GARDES d'Antoine et de César			Vers		21	0,09%
CLOWN / LE RUSTRE	V, 2, 243-246. 248-255. 257. 259-260. 262-264. 266-267. 269-274. 276	a rural fellow / poor an instrument / the man / a simple countryman / <i>un homme de la campagne / bien humble instrument / l'homme / un simple rustre</i>	A CLOWN with figs / UN RUSTRE qui apporte des <i>figues</i>	rural / <i>de la campagne</i>	basket / figs / worm of Nilus / <i>corbeille / des figes / serpent du Nil</i>	Prose	Je	252	1,05%
FIRST GUARD / LE PREMIER GARDE	V, 2, 317. 318. 320. 322. 330. 336-337. 337-341. 347-349	soldier / <i>soldat</i>	GUARDS of Anthony and Caesar / GARDES d'Antoine et de César		[<i>emmènent les corps de Cléopâtre et de ses suivantes</i>]	Vers	Je	19	0,08%
SECOND GUARD / LE DEUXIÈME GARDE	V, 2, 321. 326. 330		GUARDS of Anthony and Caesar / GARDES d'Antoine et de César		[<i>emmènent les corps de Cléopâtre et de ses suivantes</i>]	Vers		21	0,09%

Nombre de mots de la pièce : 24074

Nombre de mots dits par des anonymes : 2006

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 8,33%

Commentaires : Le Devin pourrait être le dénommé Lamprius à qui il est donné une entrée au début de I, 2, mais auquel aucune réplique n'est attribuée. Molly Mahood explique que Michael Neill suggère dans son édition (Oxford, 1994) que cette didascalie implique que le Devin s'appelle Lamprius (qui était le nom du grand-père de Plutarque). Mais le Devin n'en demeure pas moins anonyme dans les dialogues et j'ai donc choisi de le maintenir dans mon corpus. Il y a un grand nombre de Messagers dans cette pièce. Je n'ai opéré aucune fusion, bien que Molly Mahood en suggère quelques-unes, sauf pour celle qui était évidente : le Messager de II, 5 est très clairement identifié comme étant le même que celui de III, 3. Cependant, le metteur en scène pourra en proposer d'autres. Le Soldat en III, 7 semble être le même que celui en IV, 5 puisqu'Antoine lui reparle de son conseil de ne pas combattre en mer ainsi que de ses blessures qui étaient censées le persuader. J'ai fusionné les deux Serviteurs qui interviennent en III, 13 : le premier annonce l'entrée en scène de Thidias et le deuxième rapporte ses propos à Antoine. Il est toutefois possible de donner ces répliques à deux acteurs distincts. Le Premier Garde qui entre en scène en IV, 14, 104 ne peut pas être le même que celui qui rentre en IV, 14, 132, puisque le premier fuyait devant le spectacle de la mort d'Antoine.

CORIOLANUS / CORIOLAN

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
FIRST CITIZEN / LE PREMIER CITOYEN	I, 1, 1. 3. 5-6. 8-9. 12-21. 25-26. 28- 32. 35-38. 40. 43	[good], [poor] citizens / my countrymen / masters / [my good] friends / mine honest neighbours / the mutinous members / rats / dissentious rogues / curs / hares / geese / these quarter'd slaves / the rabble / fragments / Our musty superfluity / worshipful mutineers / [bons], [pauvres] citoyens / mes concitoyens / messieurs / mes [bons] amis / mes honnêtes voisins / les membres mutinés / rats / séditieuse racaille / roquets / des lièvres / des oies / ces esclaves écartelés / la canaille / rognures / Notre excédent moisi / respectables mutins	CITIZENS of Rome / DES CITOYENS de Rome	the leanness that afflicts us / rakes / they say poor suitors have strong breaths, they shall know we have strong arms too / la maigreur qui nous afflige / râteaux / ils disent que les pauvres qui revendiquent ont l'haleine forte, ils vont savoir que nous avons aussi des bras forts	staves, clubs, and other weapons / caps / des bâtons, des massues et d'autres armes / bonnets	Prose	Je / Nous	511	1,90%
SECOND CITIZEN / LE SECOND CITOYEN	I, 1, 11. 22. 24. 33- 34. 41-42. 46-50. 53. 68-74. 81-82. 93. 101-106. 108- 109. 110-111. 114. 129. 134. 143. 153	[good], [poor] citizens / my countrymen / masters / [my good] friends / mine honest neighbours / the mutinous members / rats / sir / this fellow / good friend / the great toe of this assembly / thou rascal, that art worst in blood to run / dissentious rogues / curs / hares / geese / these quarter'd slaves / the rabble / fragments / Our musty superfluity / worshipful mutineers / [bons], [pauvres] citoyens / mes concitoyens / messieurs / mes [bons] amis / mes honnêtes voisins / les membres mutinés / rats / monsieur / ce gaillard / mon bon ami / le gros orteil de cette assemblée / le clabaud le plus acharné de la meute / séditieuse racaille / roquets / des lièvres / des oies / ces esclaves écartelés / la canaille / rognures / Notre excédent moisi / respectables mutins	CITIZENS of Rome / DES CITOYENS de Rome	the leanness that afflicts us / rakes / they say poor suitors have strong breaths, they shall know we have strong arms too / la maigreur qui nous afflige / râteaux / ils disent que les pauvres qui revendiquent ont l'haleine forte, ils vont savoir que nous avons aussi des bras forts	staves, clubs, and other weapons / caps / des bâtons, des massues et d'autres armes / bonnets	Vers et prose	Je / Nous	53	0,20%

MESSENGER / LE MESSAGER	I, 1, 210-211		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		13	0,05%
FIRST SENATOR / LE PREMIER SÉNATEUR	I, 1, 214-215. 223- 224. 231-232. 235		ROMAN SENATORS AND NOBLES / DES SÉNATEURS ET DES NOBLES ROMAINS			Vers	Je / Nous	42	0,16%
FIRST SENATOR / LE PREMIER SÉNATEUR	I, 2, 1-3. 17-19. 37	your honours / vos Seigneuries	VOLSCIAN SENATORS AND NOBLES / DES SÉNATEURS ET DES NOBLES VOLSQUES			Vers	Nous	37	0,14%
SECOND SENATOR / LE SECOND SÉNATEUR	I, 2, 25-30. 37	your honours / vos Seigneuries	VOLSCIAN SENATORS AND NOBLES / DES SÉNATEURS ET DES NOBLES VOLSQUES			Vers	Je / Nous	40	0,15%
GENTLEWOMAN / LA DAME DE COMPAGNIE	I, 3, 24		A GENTLEWOMAN / UNE DAME D'HONNEUR			Prose		9	0,03%
MESSENGER / LE MESSAGER	I, 4, 4. 8 + I, 6, 10- 13. 15. 18-21	news / that slave / des nouvelles / cet esclave	MESSENGERS / MESSAGERS			Vers	Je	77	0,29%
FIRST SENATOR / LE PREMIER SÉNATEUR	I, 4, 14-21		VOLSCIAN SENATORS AND NOBLES / DES SÉNATEURS ET DES NOBLES VOLSQUES			Vers	Nous	69	0,26%
FIRST SOLDIER / LE PREMIER SOLDAT	I, 4, 46. 48. 51-54. 64		SOLDIERS in the Roman army / SOLDATS de l'armée romaine			Vers	Je	38	0,14%

SECOND SOLDIER / LE SECOND SOLDAT	I, 4, 47		SOLDIERS in the Roman army / SOLDATS de l'armée romaine			Vers	Je	2	0,01%
FIRST ROMAN / UN PREMIER ROMAIN	I, 5, 1	these movers / these base slaves / ces pillards / cette vile racaille	SOLDIERS in the Roman army / SOLDATS de l'armée romaine		with spoils / Cushions, leaden spoons, Irons of a doit, doublets / chargés de dépouilles / Coussins, cuillers de plomb, Rapières d'un sou, pourpoints	Vers	Je	6	0,02%
SECOND ROMAN / UN DEUXIÈME ROMAIN	I, 5, 2	these movers / these base slaves / ces pillards / cette vile racaille	SOLDIERS in the Roman army / SOLDATS de l'armée romaine		with spoils / Cushions, leaden spoons, Irons of a doit, doublets / chargés de dépouilles / Coussins, cuillers de plomb, Rapières d'un sou, pourpoints	Vers	Je	3	0,01%
THIRD ROMAN / UN TROISIÈME ROMAIN	I, 5, 3	these movers / these base slaves / ces pillards / cette vile racaille	SOLDIERS in the Roman army / SOLDATS de l'armée romaine		with spoils / Cushions, leaden spoons, Irons of a doit, doublets / chargés de dépouilles / Coussins, cuillers de plomb, Rapières d'un sou, pourpoints	Vers	Je	9	0,03%
LIEUTENANT / LE LIEUTENANT	I, 7, 5		SOLDIERS in the Roman army / SOLDATS de l'armée romaine			Vers	Nous	5	0,02%
SOLDIER / LE SOLDAT	I, 10, 2. 16. 29. 33	you / vous	SOLDIERS in the Volscian army / SOLDATS de l'armée volsque			Vers		18	0,07%
HERALD / LE HÉRAUT	II, 1, 150-154. 181		A Roman HERALD / UN HÉRAUT romain			Vers		38	0,14%

MESSENGER / LE MESSENGER	II, 1, 248-256		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers	Je	71	0,26%
FIRST OFFICER / LE PREMIER HUISSIER	II, 2, 1-2. 5-6. 15- 21. 32-34. 128		OFFICERS / DES OFFICIERS		to lay cushions / qui posent des coussins	Prose		114	0,42%
SECOND OFFICER / LE SECOND HUISSIER	II, 2, 3-4. 7-14. 22- 31		OFFICERS / DES OFFICIERS		to lay cushions / qui posent des coussins	Prose		186	0,69%
FIRST SENATOR / LE PREMIER SÉNATEUR	II, 2, 45-51. 64-65. 120-121. 127. 152	Most reverend and grave elders / your honours / Très vénérables et dignes anciens / vos seigneuries	ROMAN SENATORS AND NOBLES / DES SÉNATEURS ET DES NOBLES ROMAINS	elders / anciens		Vers	Nous	73	0,27%
FIRST CITIZEN / LE PREMIER CITOYEN	II, 3, 1-2. 13-15. 70. 148. 153. 204	sir / the [many-headed] multitude / the [common] people / the poor / [worthy], [good], [most sweet] voice[s] / Hob and Dick / masters / th'plebeii / monsieur / la multitude [aux mille têtes] / le [petit] peuple / les pauvres / [dignes], [bonne], [précieuses] voix / Pierre et Paul / messieurs / les plébéiens	CITIZENS of Rome / DES CITOYENS de Rome	our heads are some brown, some black, some abram, some bald / Bid them wash their faces, And keep their teeth clean / des têtes brunes, noires, blondes, ou chauves / Dites-leur de se laver la figure, Et de se nettoyer les dents		Prose	Je / Nous	77	0,29%
SECOND CITIZEN / LE DEUXIÈME CITOYEN	II, 3, 3. 23-24. 28. 32. 62. 74. 78. 150-151. 154-156. 202-203	sir / the [many-headed] multitude / the [common] people / a brace / the poor / [worthy], [good], [most sweet] voice[s] / Hob and Dick / masters / th'plebeii / monsieur / la multitude [aux mille têtes] / le [petit] peuple / une paire / les pauvres / [dignes], [bonne], [précieuses] voix / Pierre et Paul / messieurs / les plébéiens	CITIZENS of Rome / DES CITOYENS de Rome	our heads are some brown, some black, some abram, some bald / Bid them wash their faces, And keep their teeth clean / des têtes brunes, noires, blondes, ou chauves / Dites-leur de se laver la figure, Et de se nettoyer les dents		Prose	Je / Nous	102	0,38%

THIRD CITIZEN / LE TROISIÈME CITOYEN	II, 3, 4-12. 16-22. 25-27. 29-31. 33- 43. 60. 64. 67-68. 76. 152. 158-165. 201	<p> sir / the [many-headed] multitude / the [common] people / a brace / the poor / [worthy], [good], [most sweet] voice[s] / Hob and Dick / masters / th'plebeii / <i>monsieur / la multitude [aux mille têtes] / le</i> <i>[petit] peuple / une paire / les pauvres / [dignes],</i> <i>[bonne], [précieuses] voix / Pierre et Paul /</i> <i>messieurs / les plébéiens</i> </p>	CITIZENS of Rome / DES CITOYENS de Rome	<p> our heads are some brown, some black, some abram, some bald / Bid them wash their faces, And keep their teeth clean / <i>des têtes brunes, noires,</i> <i>blondes, ou chauves /</i> <i>Dites-leur de se laver la</i> <i>figure, Et de se nettoyer</i> <i>les dents</i> </p>		Vers et prose	Je / Nous	450	1,67%
FOURTH CITIZEN / LE QUATRIÈME CITOYEN	II, 3, 82-82. 85-87. 100. 104	<p> sir / the [many-headed] multitude / the [common] people / the poor / [worthy], [good], [most sweet] voice[s] / Hob and Dick / masters / th'plebeii / <i>monsieur / la multitude [aux mille têtes] / le</i> <i>[petit] peuple / les pauvres / [dignes], [bonne],</i> <i>[précieuses] voix / Pierre et Paul / messieurs / les</i> <i>plébéiens</i> </p>	CITIZENS of Rome / DES CITOYENS de Rome	<p> our heads are some brown, some black, some abram, some bald / Bid them wash their faces, And keep their teeth clean / <i>des têtes brunes, noires,</i> <i>blondes, ou chauves /</i> <i>Dites-leur de se laver la</i> <i>figure, Et de se nettoyer</i> <i>les dents</i> </p>		Prose		45	0,17%
FIFTH CITIZEN / LE CINQUIÈME CITOYEN	II, 3, 98-99. 104	<p> the [many-headed] multitude / the [common] people / the poor / [worthy], [good], [most sweet] voice[s] / Hob and Dick / masters / th'plebeii / <i>la multitude [aux mille têtes] / le [petit] peuple /</i> <i>les pauvres / [dignes], [bonne], [précieuses] voix /</i> <i>Pierre et Paul / messieurs / les plébéiens</i> </p>	CITIZENS of Rome / DES CITOYENS de Rome	<p> our heads are some brown, some black, some abram, some bald / Bid them wash their faces, And keep their teeth clean / <i>des têtes brunes, noires,</i> <i>blondes, ou chauves /</i> <i>Dites-leur de se laver la</i> <i>figure, Et de se nettoyer</i> <i>les dents</i> </p>		Prose	Nous	14	0,05%

SIXTH CITIZEN / <i>LE SIXIÈME</i> <i>CITOYEN</i>	II, 3, 125-126	the [many-headed] multitude / the [common] people / the poor / [worthy], [good], [most sweet] voice[s] / Hob and Dick / masters / th'plebeii / <i>la multitude [aux mille têtes] / le [petit] peuple / les pauvres / [dignes], [bonne], [précieuses] voix / Pierre et Paul / messieurs / les plébéiens</i>	CITIZENS of Rome / <i>DES CITOYENS de Rome</i>	our heads are some brown, some black, some abram, some bald / Bid them wash their faces, And keep their teeth clean / <i>des têtes brunes, noires, blondes, ou chauves / Dites-leur de se laver la figure, Et de se nettoyer les dents</i>		Prose		12	0,04%
SEVENTH CITIZEN / <i>LE SEPTIÈME</i> <i>CITOYEN</i>	II, 3, 127-128	the [many-headed] multitude / the [common] people / the poor / [worthy], [good], [most sweet] voice[s] / Hob and Dick / masters / th'plebeii / <i>la multitude [aux mille têtes] / le [petit] peuple / les pauvres / [dignes], [bonne], [précieuses] voix / Pierre et Paul / messieurs / les plébéiens</i>	CITIZENS of Rome / <i>DES CITOYENS de Rome</i>	our heads are some brown, some black, some abram, some bald / Bid them wash their faces, And keep their teeth clean / <i>des têtes brunes, noires, blondes, ou chauves / Dites-leur de se laver la figure, Et de se nettoyer les dents</i>		Prose		18	0,07%
FIRST CITIZEN / <i>LE PREMIER</i> <i>CITOYEN</i>	III, 1, 266-268	citizens / people / the city / the noble tribunes are the people's mouths, and we their hands / <i>citoyens / peuple / la cité / les nobles tribuns sont la bouche du peuple, et nous ses bras</i>	CITIZENS of Rome / <i>DES CITOYENS de Rome</i>			Vers	Nous	15	0,06%
AEDILE / <i>L'ÉDILE</i>	III, 1, 213 + III, 3, 6. 7-8. 10. 11. 18. 22. 40. 137	Aediles / <i>Édiles</i>	AEDILES / <i>ÉDILES</i>		catalogue of all the voices / <i>la liste par tête de toutes les voix</i>	Vers	Je	42	0,16%
FIRST SENATOR / <i>LE PREMIER</i> <i>SÉNATEUR</i>	III, 1, 29. 61. 73. 195. 229-231. 250. 257. 321-324. 331 + III, 2, 26-28 + III, 3, 37		ROMAN SENATORS AND NOBLES / <i>DES SÉNATEURS ET DES NOBLES ROMAINS</i>		Weapons! / <i>Des armes !</i>	Vers	Je / Nous	106	0,39%

SECOND SENATOR / LE DEUXIÈME SÉNATEUR	III, 1, 182. 227		ROMAN SENATORS AND NOBLES / DES SÉNATEURS ET DES NOBLES ROMAINS		Weapons! / Des armes !	Vers		6	0,02%
A PATRICIAN / LE PATRICIEN	III, 2, 7		ROMAN SENATORS AND NOBLES / DES SÉNATEURS ET DES NOBLES ROMAINS			Vers		4	0,01%
CITIZEN / LE CITOYEN	IV, 4, 7. 9-10. 11	sir / monsieur	Volscian CITIZENS / DES CITOYENS volsques			Vers		20	0,07%
FIRST SERVINGMAN / LE PREMIER SERVITEUR	IV, 5, 1-2. 6-7. 18- 19. 145. 149-150. 154-156. 159. 161. 163-164. 167. 169. 172. 175. 180-182. 185. 203. 207. 214-218. 222. 226	sir / slaves / fellows and friends / monsieur / esclaves / amis	His SERVINGMEN / Ses SERVITEURS [de TULLUS AUFIDIUS]		wine, trenchers, etc. / du vin, des assiettes, etc.	Prose	Je	254	0,94%
SECOND SERVINGMAN / LE DEUXIÈME SERVITEUR	IV, 5, 3. 10-12. 14. 16. 32. 47-48. 146- 148. 151-153. 157- 158. 160. 162. 165- 166. 169. 172. 178- 179. 183-184. 198. 211-213. 219-221. 226	sir / slaves / fellows and friends / monsieur / esclaves / amis	His SERVINGMEN / Ses SERVITEURS [de TULLUS AUFIDIUS]		wine, trenchers, etc. / du vin, des assiettes, etc.	Prose	Je	272	1,01%
THIRD SERVINGMAN / LE TROISIÈME SERVITEUR	IV, 5, 17. 20-21. 23. 25. 27-28. 30- 31. 33. 35. 37. 39- 40. 42. 168. 170- 171. 173-174. 176- 177. 186-197. 199- 202. 204-206. 208-210. 223-225	fellows and friends / amis	His SERVINGMEN / Ses SERVITEURS [de TULLUS AUFIDIUS]		wine, trenchers, etc. / du vin, des assiettes, etc.	Prose	Je	401	1,49%

FIRST CITIZEN / LE PREMIER CITOYEN	IV, 6, 23-24	[kind] neighbours / [aimables] voisins	CITIZENS of Rome / DES CITOYENS de Rome			Vers	Nous	15	0,06%
AEDILE / L'ÉDILE	IV, 6, 38-43		AEDILES / ÉDILES			Vers	Nous	38	0,14%
MESSENGER / LE MESSENGER	IV, 6, 59-61. 63- 65. 66-70		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		69	0,26%
[SECOND] MESSENGER / LE [SECOND] MESSENGER	IV, 6, 76-81		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		36	0,13%
FIRST CITIZEN / LE PREMIER CITOYEN	IV, 6, 141-142. 155- 156	the clusters / goodly things / you voices / cry / masters / les hordes / jolis personnages / voix / meute / messieurs	CITIZENS of Rome / DES CITOYENS de Rome			Prose	Je / Nous	36	0,13%
SECOND CITIZEN / LE DEUXIÈME CITOYEN	IV, 6, 143. 157	the clusters / goodly things / you voices / cry / masters / les hordes / jolis personnages / voix / meute / messieurs	CITIZENS of Rome / DES CITOYENS de Rome			Prose	Je / Nous	13	0,05%
THIRD CITIZEN / LE TROISIÈME CITOYEN	IV, 6, 144-147	the clusters / goodly things / you voices / cry / masters / les hordes / jolis personnages / voix / meute / messieurs	CITIZENS of Rome / DES CITOYENS de Rome			Prose	Je / Nous	37	0,14%
LIEUTENANT / LE LIEUTENANT	IV, 7, 2-6. 12-16. 27		His LIEUTENANT / Son LIEUTENANT [de TULLUS AUFIDIUS]			Vers	Je	82	0,30%
FIRST WATCHMAN / LE PREMIER GARDE	V, 2, 1. 5. 6-7. 13- 14. 25-28. 36. 38- 49. 52. 54-56. 92. 95-96. 104	men / good my friends / fellow / sirrah / companion / a Jack guardant / des hommes / mes bons amis / mon gars / drôle / mon petit ami / un jean-foutre de factionnaire	SOLDIERS in the Volscian army / SOLDATS de l'armée volsque			Vers et prose	Je / Nous	253	0,94%
SECOND WATCHMAN / LE SECOND GARDE	V, 2, 2. 8-9. 31-33. 93-94. 97. 105-106	men / good my friends / des hommes / mes bons amis	SOLDIERS in the Volscian army / SOLDATS de l'armée volsque			Vers et prose	Je	84	0,31%

MESSENGER / LE MESSENGER	V, 4, 33-37		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		40	0,15%
[SECOND] MESSENGER / LE [SECOND] MESSENGER	V, 4, 38-41. 43-49. 57-58. 59	friend / <i>ami</i>	MESSENGERS / MESSAGERS			Vers	Nous	100	0,37%
A SENATOR / UN SÉNATEUR	V, 4, 61-66		ROMAN SENATORS AND NOBLES / DES SÉNATEURS ET DES NOBLES ROMAINS			Vers		41	0,15%
FIRST CONSPIRATOR / LE PREMIER CONSPIRATEUR	V, 5, 10. 41-44. 50-52. 118. 129	masters / <i>messieurs</i>	CONSPIRATORS, with Aufidius / DES CONSPIRATEURS <i>ligués avec Aufidius</i>		sword / <i>épée</i>	Vers	Nous	57	0,21%
SECOND CONSPIRATOR / LE DEUXIÈME CONSPIRATEUR	V, 5, 12-15. 52-54. 118. 129	sir / masters / <i>monsieur / messieurs</i>	CONSPIRATORS, with Aufidius / DES CONSPIRATEURS <i>ligués avec Aufidius</i>		sword / <i>épée</i>	Vers	Nous	39	0,15%
THIRD CONSPIRATOR / LE TROISIÈME CONSPIRATEUR	V, 5, 17-19. 27-29. 54-59. 118. 129	masters / <i>messieurs</i>	CONSPIRATORS, with Aufidius / DES CONSPIRATEURS <i>ligués avec Aufidius</i>		sword / <i>épée</i>	Vers	Nous	82	0,30%
FIRST LORD / LE PREMIER SEIGNEUR	V, 5, 61. 63-69. 109. 130. 131. 142- 145	[the], [worthy], [noble], [grave] lords / heads o'th'state / your honours / <i>[les], [dignes], [nobles], [graves] seigneurs / chefs de l'État / vos seigneuries</i>	Volscian LORDS / DES SEIGNEURS <i>volsques</i>			Vers	Je / Nous	89	0,33%
SECOND LORD / LE DEUXIÈME SEIGNEUR	V, 5, 61. 63. 122- 126. 130. 132. 145- 147	[the], [worthy], [noble], [grave] lords / heads o'th'state / your honours / <i>[les], [dignes], [nobles], [graves] seigneurs / chefs de l'État / vos seigneuries</i>	Volscian LORDS / DES SEIGNEURS <i>volsques</i>			Vers	Nous	62	0,23%

THIRD LORD / LE TROISIÈME SEIGNEUR	V, 5, 61. 63. 130. 133-134	[the], [worthy], [noble], [grave] lords / heads o'th'state / your honours / [les], [dignes], [nobles], [graves] seigneurs / chefs de l'État / vos seigneuries	Volscian LORDS / DES SEIGNEURS volsques				Vers		12	0,04%
--	-------------------------------	--	---	--	--	--	------	--	----	-------

Nombre de mots de la pièce : 26887

Nombre de mots dits par des anonymes : 4437

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 16,50%

Commentaires : Le Messenger de I, 4, qui se trouve avec Martius, est nécessairement le même que celui de I, 6, qui apporte des nouvelles de ce dernier à Cominius. La fusion d'autres Messagers serait possible mais jamais suggérée par le texte. J'ai attribué la réplique de l'Officier qui appelle Coriolan en II, 2, 128 au Premier Officier, mais elle pourrait être prononcée indifféremment par l'un ou l'autre des deux Officiers. Par ailleurs, je n'ai pas pris en compte les répliques prononcées par la foule des Plébéiens car je me concentre sur les répliques des personnages individualisés. Je n'ai procédé à aucune fusion entre les Citoyens, bien qu'elles soient possibles. Les metteurs en scène ont, par exemple, pour habitude de fusionner le Second Citoyen de I, 1 avec le Troisième Citoyen de II, 3, puisqu'ils apportent tous deux une réflexion assez développée sur le statut de citoyen et sur Coriolan. Pour des raisons pratiques, j'ai attribué la réplique collective des Édiles en III, 1, 213 à celui qui est ensuite individualisé dans les didascalies fonctionnelles en III, 3. Il n'y a cependant rien qui suggère qu'il s'agit du même qui intervient ensuite en IV, 6. Les répliques du Patricien qui parle à deux reprises après le départ de Coriolan en III, 1, 250 et 257 ont été attribuées au Premier Sénateur, comme le propose Molly Mahood. De même, il n'y a pas de raison de penser que le Sénateur qui parle en III, 2 ne soit pas le même que le Premier Sénateur en III, 1 et en III, 3. En revanche, le Patricien qui parle en III, 2, 7 doit être distingué parce qu'il semble être un jeune noble.

1.2. Les Histoires

1 HENRY VI / 1 HENRY VI

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
MESSENGER / <i>LE MESSENGER</i>	I, 1, 57-61. 69-81	man / <i>malheureux</i>	MESSENGERS / <i>MESSAGERS</i>			Vers	Je	125	0,61%
SECOND MESSENGER / <i>LE DEUXIÈME MESSENGER</i>	I, 1, 89-95		MESSENGERS / <i>MESSAGERS</i>		letters / <i>lettres</i>	Vers		54	0,26%
THIRD MESSENGER / <i>LE TROISIÈME MESSENGER</i>	I, 1, 103-106. 108-140. 145-147. 157-161		MESSENGERS / <i>MESSAGERS</i>			Vers	Je	337	1,63%
FIRST WARDER / <i>LE PREMIER GARDE</i>	I, 3, 5. 9-10	these warders / villains / dunghill grooms / all manner of men / <i>ces gardiens / misérables / vulgaires faquins / hommes de tout rang</i>	WARDERS / <i>DES GARDES</i>			Vers	Nous	23	0,11%
SECOND WARDER / <i>LE SECOND GARDE</i>	I, 3, 7	these warders / villains / dunghill grooms / all manner of men / <i>ces gardiens / misérables / vulgaires faquins / hommes de tout rang</i>	WARDERS / <i>DES GARDES</i>			Vers		9	0,04%
FIRST SERVINGMAN / <i>LE PREMIER SERVITEUR</i>	I, 3, 6. 8. 27-28	men / blue coats / all manner of men / <i>mes gens / les bleus / hommes de tout rang</i>	SERVANTS / <i>SERVITEURS</i>	[in blue coats] / <i>[vêtus de bleu]</i>	sword, weapon, or dagger / <i>arme, épée ou poignard</i>	Vers	Nous	33	0,16%
MAYOR / <i>LE MAIRE</i>	I, 3, 57-58. 70-72. 83-84. 88-90 + III, 1, 76-85	Mayor / <i>maire</i>	THE MAYOR of London / <i>LE MAIRE de Londres</i>			Vers	Je	153	0,74%
OFFICER / <i>L'OFFICIER</i>	I, 3, 73-78	officer / <i>officier</i>	OFFICER / <i>UN OFFICIER</i>		open proclamation / <i>proclamation publique</i>	Prose	Nous	49	0,24%

GUNNER / <i>LE CANONNIER</i>	I, 4, 1-2. 5-19	father / Chief Master Gunner / <i>père / premier maître canonnier</i>	Master GUNNER, of Orleans / <i>Un maître-CANONNIER d'Orléans</i>		piece of ordnance / <i>pièce d'artillerie</i>	Vers	Je	139	0,67%
BOY / <i>LE FILS</i>	I, 4, 3-4. 20-21	sirrah / fatal hand / <i>petit / main fatale</i>	A BOY, son of the Master Gunner / <i>Un garçon, FILS du maître Canonnier</i>		with a linstock / <i>avec un boutefeux</i>	Vers	Je	34	0,16%
MESSENGER / <i>LE MESSAGER</i>	I, 4, 99-102		MESSENGERS / <i>MESSAGERS</i>		Convey me Salisbury into his tent / <i>Portez Salisbury jusqu'à sa tente</i>	Vers		33	0,16%
SERGEANT / <i>LE SERGENT</i>	II, 1, 1-4	Sergeant / <i>sergent</i>	SERGEANT / <i>UN SERGENT</i>		arm / <i>armes</i>	Vers	Nous	31	0,15%
[FIRST] SENTINEL / <i>UNE [PREMIÈRE] SENTINELLE</i>	II, 1, 5-7. 38	poor servitors / <i>pauvres subalternes</i>	Two SENTINELS / <i>Deux SENTINELLES</i>		arm / <i>armes</i>	Vers		29	0,14%
[SECOND] SENTINEL / <i>UNE [SECONDE] SENTINELLE</i>	II, 1, 38	poor servitors / <i>pauvres subalternes</i>	Two SENTINELS / <i>Deux SENTINELLES</i>		arm / <i>armes</i>	Vers		7	0,03%
SOLDIER / <i>LE SOLDAT</i>	II, 1, 78-81		SOLDIERS / <i>SOLDATS</i>		clothes / spoils / <i>vêtements [des Français] / dépouilles</i>	Vers	Je	39	0,19%
MESSENGER / <i>LE MESSAGER</i>	II, 2, 34-36. 38-43 + II, 3, 11-12. 14. 28-29		MESSENGERS / <i>MESSAGERS</i>			Vers		102	0,49%
CAPTAIN / <i>LE CAPITAINE</i>	II, 2, 60 + III, 2, 103. 106. 108 + IV, 4, 10-11	captain / <i>capitaine</i>	A CAPTAIN in Talbot's army / <i>UN CAPITAINE de l'armée de Talbot</i>			Vers	Je	45	0,22%
PORTER / <i>LE PORTIER</i>	II, 3, 3	porter / <i>portier</i>	PORTER of the Countess of Auvergne / <i>LE PORTIER de la Comtesse d'Auvergne</i>		with keys / <i>avec les clefs</i>	Vers		3	0,01%
LAWYER / <i>LE JURISTE</i>	II, 4, 56-58. 131	gentle sir / <i>cher monsieur</i>	LAWYER / <i>UN JURISTE</i>		white rose / <i>rose blanche</i>	Vers	Je	29	0,14%

A GAOLER / UN GARDIEN	II, 5, 18-20. 33	[kind] keeper[s] / [bienveillants] gardien[s]	GAOLERS / DES GEÔLIERS		with the body of Mortimer / portant le corps de Mortimer	Vers	Nous	30	0,15%
FIRST SERVINGMAN / LE PREMIER SERVITEUR	III, 1, 89-90. 102-103. 147	masters / messieurs	SERVANTS / SERVITEURS	[in blue coats] / [vêtus de bleu]	stones / cailloux	Vers et prose	Je / Nous	36	0,17%
SECOND SERVINGMAN / LE DEUXIÈME SERVITEUR	III, 1, 91. 147	masters / messieurs	SERVANTS / SERVITEURS	in tawny coats / manteaux couleur fauve	stones / cailloux	Vers	Je / Nous	12	0,06%
THIRD SERVINGMAN / LE TROISIÈME SERVITEUR	III, 1, 94-101. 148	masters / messieurs	SERVANTS / SERVITEURS	[in blue coats] / [vêtus de bleu]	stones / cailloux	Vers	Je / Nous	74	0,36%
A SOLDIER / UN SOLDAT	III, 2, 10-12	peasants / la pauvre gens de France / poor market folks / des paysans / de pauvres gens de France / de pauvres bougres	SOLDIER / UN SOLDAT	[déguisé en paysan]	with sacks upon their backs / portant des sacs sur le dos	Vers	Nous	22	0,11%
WATCH / LA SENTINELLE	III, 2, 13. 15		WARDERS / DES GARDES			Vers		10	0,05%
GENERAL / LE GÉNÉRAL	IV, 2, 15-41	their general / captains / leur général / capitaines	GENERAL of the French army at Bordeaux / UN GÉNÉRAL de l'armée française à Bordeaux			Vers	Je	203	0,98%
MESSENGER / LE MESSAGER	IV, 3, 3-8		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		49	0,24%
SERVANT / LE SERVITEUR	IV, 7, 17		SERVANTS / SERVITEURS			Vers		10	0,05%
LEGATE / LE LÉGAT	V, 1, 55	my lord legate / monsieur le légat	Papal LEGATE / UN LÉGAT du pape			Vers	Je	7	0,03%
SCOUT / L'ÉCLAIREUR	V, 2, 8-9. 11-13	our scouts / nos éclaireurs	SCOUT / UN ÉCLAIREUR			Vers		31	0,15%
SHEPHERD / LE BERGER	V, 5, 2-6. 10-13. 17-20. 23-33	father / decrepit miser / base ignoble wretch / peasant / this man / a shepherd swain / père / misérable vieillard / vil et grossier manant / paysan / cet homme / un berger rustaud	SHEPHERD, Joan's father / UN BERGER, père de Jeanne			Vers	Je	203	0,98%

Nombre de mots de la pièce : 20648

Nombre de mots dits par des anonymes : 1961

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 9,50%

Commentaires : Comme l'explique Molly Mahood, la réplique II, 1, 38 doit être prononcée par les deux Sentinelles qui sont entrées avec le Sergent. J'ai donc séparé les *speech headings* « A Sentinel » pour créer deux personnages. Par ailleurs, j'ai attribué au Premier Serviteur en I, 3 la réplique collective de tous les Serviteurs (27-28).

2 HENRY VI / 2 HENRY VI

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
MESSENGER / <i>LE MESSENGER</i>	I, 2, 56-58		MESSENGERS / <i>MESSAGERS</i>			Vers		24	0,10%
FIRST PETITIONER / <i>LE PREMIER PÉTITIONNAIRE</i>	I, 3, 1-3. 6-7. 11-12. 15-17. 38	fool / fellow / base cullions / <i>imbécile / mon brave / vils manants</i>	Two PETITIONERS / <i>Deux PÉTITIONNAIRES</i>		supplication / <i>supplique</i>	Prose	Je / Nous	85	0,34%
SECOND PETITIONER / <i>LE SECOND PÉTITIONNAIRE</i>	I, 3, 4-5. 8-9. 22-23. 38	masters / Sir Knave / a poor petitioner / base cullions / <i>messieurs / Monsieur le Fripon / un pauvre pétitionnaire / vils manants</i>	Two PETITIONERS / <i>Deux PÉTITIONNAIRES</i>		supplication / <i>supplique</i>	Prose	Je / Nous	45	0,18%
ONE / <i>L'HOMME</i>	II, 1, 58. 60-62	fellow / <i>l'ami</i>	<i>Non répertorié</i>			Vers		28	0,11%
MAYOR / <i>LE MAIRE</i>	II, 1, 137. 139	masters of Saint Albans / <i>Messieurs de Saint Albans</i>	MAYOR of Saint Albans / <i>LE MAIRE de Saint Albans</i>			Vers		17	0,07%
BEADLE / <i>LE SERGENT</i>	II, 1, 147-148	[sirrah] beadle / <i>sergent</i>	A BEADLE / <i>UN SERGENT</i>		with whips / <i>portant un fouet</i>	Prose		12	0,05%
FIRST NEIGHBOUR / <i>UN PREMIER VOISIN</i>	II, 3, 59-60		Three NEIGHBOURS of the Armourer / <i>Trois VOISINS de l'Armurier</i>	drinking to him so much / <i>ayant tellement bu à sa santé</i>	a cup of sack / <i>une coupe de xérés</i>	Prose	Je	21	0,08%
SECOND NEIGHBOUR / <i>UN DEUXIÈME VOISIN</i>	II, 3, 61		Three NEIGHBOURS of the Armourer / <i>Trois VOISINS de l'Armurier</i>	drinking to him so much / <i>ayant tellement bu à sa santé</i>	a cup of charneco / <i>une coupe de charneco</i>	Prose		9	0,04%
THIRD NEIGHBOUR / <i>UN TROISIÈME VOISIN</i>	II, 3, 62-63		Three NEIGHBOURS of the Armourer / <i>Trois VOISINS de l'Armurier</i>	drinking to him so much / <i>ayant tellement bu à sa santé</i>	a pot of good double beer / <i>une chope de bonne double bière</i>	Prose		18	0,07%
SERVANT / <i>LE SERVITEUR</i>	II, 4, 5. 17	sirs / <i>messieurs</i>	SERVANTS / <i>DES SERVITEURS</i>			Vers	Nous	14	0,06%

HERALD / <i>LE HÉRAUT</i>	II, 4, 70-71		HERALD / <i>UN HÉRAUT</i>			Vers	Je	17	0,07%
SHERIFF / <i>LE SHÉRIF</i>	II, 4, 76-78. 102	Master [Sheriff] / <i>[monsieur le] Shérif</i>	SHERIFF of London / <i>Le SHÉRIF de Londres</i>			Vers	Je	34	0,14%
POST / <i>LE MESSENGER</i>	III, 1, 282-287		MESSENGERS / <i>MESSAGERS</i>			Vers	Je	45	0,18%
FIRST MURDERER / <i>LE PREMIER MEURTRIER</i>	III, 2, 1-2. 5. 7. 13	sirs / <i>messieurs</i>	Two MURDERERS / <i>Deux MEURTRIERS</i>			Vers	Nous	32	0,13%
SECOND MURDERER / <i>LE SECOND MEURTRIER</i>	III, 2, 3-4	sirs / <i>messieurs</i>	Two MURDERERS / <i>Deux MEURTRIERS</i>			Vers	Nous	17	0,07%
LIEUTENANT / <i>LE LIEUTENANT</i>	IV, 1, 1-14. 18-22. 28. 48. 65. 67-68. 68a. 69-102. 114. 130. 138-140	sir / Obscure and lousy swain / a jaded groom / captain / base slave / these paltry, servile, abject drudges / this villain / captain of a pinnace / a lowly vassal / pirates / <i>monsieur / Rustre obscure et pouilleux / un vil faquin / capitaine / vil maraud / ces misérables marauds, ces abjectes canailles / ce maroufle / capitaine de chaloupe / un vassal aussi bas / des pirates</i>	LIEUTENANT / <i>LE LIEUTENANT de vaisseau</i>			Vers	Je	460	1,85%
FIRST GENTLEMAN / <i>LE PREMIER GENTILHOMME</i>	IV, 1, 15. 23. 119. 143-146	this prisoner / gentlemen / villains / these / <i>ce prisonnier / gentilshommes / misérables / ceux-ci</i>	Two GENTLEMEN / <i>Deux GENTILSHOMMES</i>		with Suffolk's body / <i>avec le corps de Suffolk</i>	Vers	Je	58	0,23%
SECOND GENTLEMAN / <i>LE SECOND GENTILHOMME</i>	IV, 1, 24	this / gentlemen / villains / these / <i>celui-ci / gentilshommes / misérables / ceux-ci</i>	Two GENTLEMEN / <i>Deux GENTILSHOMMES</i>			Vers	Je	10	0,04%

MASTER / LE MAÎTRE D'ÉQUIPAGE	IV, 1, 16	master / these paltry, servile, abject drudges / pirates / <i>bosco / ces misérables</i> <i>marauds, ces abjectes canailles</i> <i>/ des pirates</i>	MASTER / LE MAÎTRE D'ÉQUIPAGE			Vers		9	0,04%
MATE / LE SECOND DU MAÎTRE	IV, 1, 17	his mate / these paltry, servile, abject drudges / pirates / <i>son second / ces misérables</i> <i>marauds, ces abjectes canailles</i> <i>/ des pirates</i>	Master's MATE / LE SECOND du Maître			Vers		10	0,04%
MESSENGER / LE MESSAGER	IV, 4, 26-36		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		75	0,30%
SECOND MESSENGER / LE SECOND MESSAGER	IV, 4, 48-52		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		36	0,14%
A CITIZEN / UN BOURGEOIS	IV, 5, 2-5		CITIZENS / DES BOURGEOIS			Prose		43	0,17%
SOLDIER / LE SOLDAT	IV, 6, 7	this fellow / <i>ce gaillard</i>	SOLDIERS / DES SOLDATS	They kill him / <i>Ils le tuent</i>		Prose		4	0,02%
SECOND SOLDIER / LE DEUXIÈME SOLDAT	IV, 6, 11-12		SOLDIERS / DES SOLDATS			Prose		10	0,04%
MESSENGER / LE MESSAGER	IV, 7, 17-20		MESSENGERS / MESSAGERS			Prose	Nous	33	0,13%
MESSENGER / LE MESSAGER	IV, 9, 23-30		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		60	0,24%

Nombre de mots de la pièce : 24870

Nombre de mots dits par des anonymes : 1226

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 4,93%

Commentaires : Je n'ai procédé à aucune fusion ou division pour cette pièce.

3 HENRY VI / 3 HENRY VI

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
MESSENGER / LE MESSENGER	I, 2, 49-52		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		32	0,14%
TUTOR / LE PRÉCEPTEUR	I, 3, 6. 8-9	tutor / chapelain / maître / chapelain	TUTOR to Rutland / LE PRÉCEPTEUR de Rutland			Vers	Je	24	0,10%
MESSENGER / LE MESSENGER	II, 1, 45-47. 50-67	one that was a woeful looker-on / un homme qui a été le témoin affligé	MESSENGERS / MESSAGERS	blowing / heavy looks / essoufflé / regards accablés		Vers		162	0,69%
MESSENGER / LE MESSENGER	II, 1, 205-207		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		24	0,10%
MESSENGER / LE MESSENGER	II, 2, 67-72		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		46	0,20%
SON / LE FILS	II, 5, 55-72. 103-104. 109. 113	wretched man / son / sad- hearted men / malheureux / fils / hommes au cœur désolé	A SON, who has killed his father (appearing to Henry the Sixth) / UN FILS qui a tué son père (apparaissant au roi Henry VI)		[bearing the dead bodies] / [chacun portant un cadavre]	Vers	Je	217	0,92%
FATHER / LE PÈRE	II, 5, 79-93. 105-106. 110. 114-122	father / sad-hearted men / père / hommes au cœur désolé	A FATHER, who has killed his son (appearing to Henry the Sixth) / UN PÈRE qui a tué son fils (apparaissant au roi Henry VI)		[bearing the dead bodies] / [chacun portant un cadavre]	Vers	Je	195	0,83%
FIRST KEEPER / LE PREMIER GARDE- CHASSE	III, 1, 1-4. 6-11. 22-23. 27. 80. 93. 96-97	[simple], [common] men / true subjects to the king, King Edward / hommes [simples], [du commun] / les loyaux sujets du roi, le roi Édouard	Two KEEPERS / Deux GARDES-CHASSE		with cross-bows in their hands / l'arbalète à la main	Vers	Je / Nous	165	0,70%

SECOND KEEPER / <i>LE SECOND GARDE- CHASSE</i>	III, 1, 5. 12. 26. 55. 59. 61. 66-71. 73. 75	[simple], [common] men / true subjects to the king, King Edward / <i>hommes [simples], [du commun] / les loyaux sujets du roi, le roi Édouard</i>	Two KEEPERS / <i>Deux GARDES-CHASSE</i>		with cross-bows in their hands / <i>l'arbalète à la main</i>	Vers	Je / Nous	114	0,49%
NOBLEMAN / <i>LE GENTILHOMME</i>	III, 2, 118-119		A NOBLEMAN / <i>UN GENTILHOMME</i>			Vers		16	0,07%
POST / <i>L'ESTAFETTE</i>	III, 3, 163-166 + IV, 1, 85- 87. 91-94. 97-99. 103- 104. 107-110. 115-116	some post / [England's] messenger / <i>quelque message / messenger [d'Angleterre]</i>	POSTS / <i>ESTAFETTES</i>		letters / <i>lettres</i>	Vers	Je	177	0,75%
FIRST WATCHMAN / <i>LA PREMIÈRE SENTINELLE</i>	IV, 3, 1-2. 4-6. 11. 20. 26	his guard / <i>sa garde</i>	Three WATCHMEN, who guard King Edward's tent / <i>Trois SENTINELLES, qui gardent la tente du roi Édouard</i>		halberds / <i>hallebardes</i>	Vers	Nous	62	0,26%
SECOND WATCHMAN / <i>LA DEUXIÈME SENTINELLE</i>	IV, 3, 3. 7-8. 15. 21-22. 27	masters / his guard / <i>messieurs / sa garde</i>	Three WATCHMEN, who guard King Edward's tent / <i>Trois SENTINELLES, qui gardent la tente du roi Édouard</i>		halberds / <i>hallebardes</i>	Vers	Nous	47	0,20%
THIRD WATCHMAN / <i>LA TROISIÈME SENTINELLE</i>	IV, 3, 9-10. 12-14. 16-19	masters / his guard / <i>messieurs / sa garde</i>	Three WATCHMEN, who guard King Edward's tent / <i>Trois SENTINELLES, qui gardent la tente du roi Édouard</i>		halberds / <i>hallebardes</i>	Vers	Je	74	0,32%
HUNTSMAN / <i>LE CHASSEUR</i>	IV, 5, 14. 26	man / huntsman / <i>l'ami / chasseur</i>	HUNTSMAN, who guards King Edward / <i>UN CHASSEUR, chargé de garder le roi Édouard</i>			Vers		18	0,08%
LIEUTENANT / <i>LE GOUVERNEUR</i>	IV, 6, 6-8	[Master] Lieutenant / subjects / thou the instrument / <i>[monsieur le] gouverneur / les sujets / toi l'instrument</i>	LIEUTENANT of the Tower of London / <i>LE GOUVERNEUR de la Tour de Londres</i>			Vers	Je	21	0,09%

POST / L'ESTAFETTE	IV, 6, 78-79. 81-85	my friend / <i>mon ami</i>	POSTS / ESTAFETTES			Vers		50	0,21%
MAYOR / LE MAIRE	IV, 7, 17-19. 22. 29	Master Mayor / a wise stout captain, and soon persuaded / [the good old] man / <i>monsieur le maire / un capitaine sage et vaillant, et vite persuadé / le bon vieillard / l'ami</i>	MAYOR of York / LE MAIRE d'York	old man / <i>vieillard</i>	keys / <i>clefs</i>	Vers	Je / Nous	43	0,18%
SOLDIER / LE SOLDAT	IV, 7, 71-72	fellow soldier / <i>camarade soldat</i>	SOLDIERS / SOLDATS		proclamation / <i>proclamation</i>	Prose		17	0,07%
FIRST MESSENGER / LE PREMIER MESSENGER	V, 1, 3	the post that came from valiant Oxford / mine honest fellow / <i>le courrier qui nous vient du vaillant Oxford / mon honnête ami</i>	MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		60	0,03%
SECOND MESSENGER / LE SECOND MESSENGER	V, 1, 6	the post that came from Montague / <i>le courrier qui vient de la part de Montagu</i>	MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		80	0,03%
MESSENGER / LE MESSENGER	V, 4, 60-61		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		140	0,06%

Nombre de mots de la pièce : 23490

Nombre de mots dits par des anonymes : 1532

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 6,52%

Commentaires : L'Estafette en III, 3 est obligatoirement identique à celle en IV, 1.

RICHARD III / *RICHARD III*

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
GENTLEMAN / <i>LE GENTILHOMME</i>	I, 2, 38. 229	unmanner'd dog / beggar / <i>chien rustre / gueux</i>	HALBERDS, GENTLEMEN / <i>HALLEBARDIERS,</i> <i>GENTILSHOMMES</i>		halberd / Exeunt with corpse / <i>hallebarde / Ils sortent</i> <i>avec le corps</i>	Vers		4	0,01%
FIRST MURDERER / <i>LE PREMIER MEURTRIER</i>	I, 3, 342-343. 355 + I, 4, 84. 89-90. 98. 100. 103. 106. 109. 111. 115. 117. 119. 121-122. 125. 137-138. 141. 144-146. 148. 150. 154. 156. 158. 164. 168. 182. 194-196. 198-199. 209- 211. 213-214. 223. 228. 230-232. 236-237. 251. 258-259. 263-264. 268- 272	my executioners / my hardy, stout, resolved mates / sirs / lads / a man, as you are / my friends / erroneous vassals / two such murderers as yourselves / <i>mes exécuteurs / mes braves</i> <i>gars, robustes et résolus /</i> <i>messieurs / les gars / un</i> <i>homme, comme vous / mes</i> <i>amis / vassaux fourvoyés / deux</i> <i>meurtriers comme vous-mêmes</i>	Two MURDERERS / <i>Deux</i> <i>MEURTRIERS</i>	thy looks are humble / Your eyes do menace me : why look you pale ? / <i>ton regard est</i> <i>humble / Il y a de la</i> <i>menace dans vos</i> <i>yeux, pourquoi êtes-</i> <i>vous si pâles ?</i>	warrant / keys / sword / Exit [with the body] / <i>laissez-passer / clefs /</i> <i>épée / Il sort [avec le</i> <i>corps]</i>	Vers et prose	Je / Nous	444	1,63%
SECOND MURDERER / <i>LE SECOND MEURTRIER</i>	I, 3, 350-352. 355 + I, 4, 86-87. 99. 101-102. 104- 105. 107-108. 110. 112-114. 116. 118. 120. 123-124. 126-136. 139-140. 142- 143. 147. 149. 152. 162. 164. 170. 183. 190-193. 197. 221. 238. 245. 257. 260-262. 265-267	my executioners / my hardy, stout, resolved mates / sirs / lads / fellow / my friend[s] / erroneous vassals / two such murderers as yourselves / coward / <i>mes exécuteurs / mes braves</i> <i>gars, robustes et résolus /</i> <i>messieurs / les gars / [l'], [mes],</i> <i>[mon] ami[s] / vassaux fourvoyés</i> <i>/ deux meurtriers comme vous-</i> <i>mêmes / lâche</i>	Two MURDERERS / <i>Deux</i> <i>MEURTRIERS</i>	Your eyes do menace me : why look you pale ? / I spy some pity in thy looks / <i>Il y a de la menace</i> <i>dans vos yeux,</i> <i>pourquoi êtes-vous si</i> <i>pâles ? / je vois</i> <i>quelque pitié dans</i> <i>ton regard</i>	warrant / keys / sword / <i>laissez-passer / clefs /</i> <i>épée</i>	Vers et prose	Je / Nous	433	1,59%
KEEPER / <i>LE GEÔLIER</i>	I, 4, 1. 8. 34-35. 42. 64- 65. 75	keeper / <i>geôlier</i>	A KEEPER of the Tower / <i>UN GEÔLIER de la</i> <i>Tour</i>			Vers	Je	68	0,25%

FIRST CITIZEN / <i>LE PREMIER CITOYEN</i>	II, 3, 1. 4. 8. 12. 18-19. 24. 33 + III, 7	neighbours / sirs / good friends / <i>voisins / messieurs / bons amis</i>	CITIZENS / <i>CITOYENS</i>			Vers	Nous	65	0,24%
SECOND CITIZEN / <i>LE DEUXIÈME CITOYEN</i>	II, 3, 2-3. 5-6. 10. 14-17. 40-42. 48 + III, 7	neighbour[s] / sirs / good friends / <i>voisin[s] / messieurs / bons amis</i>	CITIZENS / <i>CITOYENS</i>			Vers	Je / Nous	103	0,38%
THIRD CITIZEN / <i>LE TROISIÈME CITOYEN</i>	II, 3, 7. 9. 11. 13. 20-23. 25-32. 34-39. 43-47. 49 + III, 7	sir / <i>monsieur</i>	CITIZENS / <i>CITOYENS</i>			Vers	Je / Nous	232	0,85%
MESSENGER / <i>LE MESSAGER</i>	II, 4, 39. 41. 43-45. 47. 49-51	a messenger / <i>un messenger</i>	MESSENGERS / <i>DES MESSAGERS</i>			Vers	Je	60	0,22%
LORD MAYOR / <i>LE LORD MAIRE DE LONDRES</i>	III, 1, 18 + III, 5, 40. 47-49. 62-66 + III, 7, 80. 94. 200. 235. 239	the Mayor [of London] / [good] my lord / [my good] Lord Mayor / your lordship / <i>le maire [de Londres] / mon [bon] seigneur / [mon bon] Lord Maire / Votre Seigneurie</i>	LORD MAYOR of London / <i>LE LORD MAIRE de Londres</i>			Vers	Je / Nous	131	0,48%
MESSENGER / <i>LE MESSAGER</i>	III, 2, 1. 3. 5. 7-8. 10-18. 34	one from the Lord Stanley / fellow / <i>de la part de Lord Stanley / l'ami</i>	MESSENGERS / <i>DES MESSAGERS</i>			Vers	Je	117	0,43%
PURSUIVANT / <i>LE POURSUIVANT D'ARMES</i>	III, 2, 96. 104. 106	[this good] fellow / sirrha / man / <i>ce brave garçon / l'ami / camarade</i>	A PURSUIVANT / <i>UN POURSUIVANT D'ARMES</i>		purse / <i>bourse</i>	Vers	Je	20	0,07%
SCRIVENER / <i>LE GREFFIER</i>	III, 6, 1-14		A SCRIVENER / <i>UN GREFFIER</i>		the indictment of the good Lord Hastings / <i>l'acte d'accusation de ce bon Lord Hastings</i>	Vers	Je	117	0,43%
PAGE / <i>LE PAGE</i>	IV, 2, 33. 36-39. 41	boy / <i>petit</i>	A PAGE / <i>UN PAGE</i>			Vers	Je	36	0,13%
MESSENGER / <i>LE MESSAGER</i>	IV, 4, 497-501		MESSENGERS / <i>DES MESSAGERS</i>			Vers	Je	33	0,12%
SECOND MESSENGER / <i>LE SECOND MESSAGER</i>	IV, 4, 502-504		MESSENGERS / <i>DES MESSAGERS</i>			Vers		23	0,08%

THIRD MESSENGER / LE TROISIÈME MESSAGER	IV, 4, 505. 508-512. 516	owls / <i>hiboux de malheur</i>	MESSENGERS / DES MESSAGERS	He striketh him / <i>Il [Richard] le frappe</i>	purse / <i>bourse</i>	Vers	Je	48	0,18%
FOURTH MESSENGER / LE QUATRIÈME MESSAGER	IV, 4, 517-526		MESSENGERS / DES MESSAGERS			Vers	Je	78	0,29%
SHERIFF / LE SHÉRIF	V, 1, 2. 11	fellow / <i>l'ami</i>	A SHERIFF / UN SHÉRIF			Vers		9	0,03%
MESSENGER / LE MESSAGER	V, 3, 344		MESSENGERS / DES MESSAGERS			Vers		7	0,03%

Nombre de mots de la pièce : 27231

Nombre de mots dits par des anonymes : 2028

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 7,45%

Commentaires : La réplique du Gentilhomme en I, 2, 38 n'est pas facile à attribuer. Molly Mahood suppose qu'il s'agit d'un hallebardier plutôt que de l'un des Gentilshommes qui accompagnent Anne, Tressel et Berkley. Il s'agit peut-être du même rôle qui demande ensuite à Richard où il faut conduire le cercueil (229), car le pouvoir de Richard a permis de le rendre plus coopératif, selon Molly Mahood. J'ai suivi cette logique et je lui ai attribué les deux répliques. J'ai respecté l'attribution des répliques telles qu'elles apparaissent dans les éditions de la Pléiade pour la première scène des Meurtriers en I, 3 (*l'in-folio* ne précise pas lequel des meurtriers parle ou si les deux parlent dans cette scène). Molly Mahood confirme que l'important est d'attribuer des répliques dans cette scène aux deux Meurtriers et non pas seulement au Premier Meurtrier, comme c'est le cas dans d'autres éditions. Les Citoyens qui apparaissent en II, 3 sont probablement présents en III, 7. Je n'ai pas inclus le Cardinal, archevêque de Cantorbéry, bien qu'il ne soit jamais désigné précisément dans les dialogues, car le personnage historique est clairement identifié et son titre le rend unique. Les répliques attribuées aux Seigneurs en V, 3 peuvent être distribuées aux personnages nommés qui accompagnent Richmond, tels que Herbert, Blunt et Oxford. Je ne les ai donc pas prises en compte dans ce tableau. Le Shérif est remplacé par Ratcliffe (V, 1) et le Poursuivant d'armes (III, 2) est nommé Hastings dans *l'in-quarto* de 1597. De plus, Clarence se confie à Brakenbury et non pas à un Geôlier anonyme dans *l'in-quarto* (I, 4). Les répliques du Messenger (II, 4) sont prononcées par Dorset dans *l'in-quarto*.

KING JOHN / LE ROI JEAN

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
FRENCH HERALD / LE HÉRAUT FRANÇAIS	II, 1, 300-311	heralds / hérauts	HERALDS / HÉRAUTS			Vers		87	0,43%
ENGLISH HERALD / LE HÉRAUT ANGLAIS	II, 1, 312-324	heralds / hérauts	HERALDS / HÉRAUTS			Vers		100	0,49%
EXECUTIONER / UN BOURREAU	IV, 1, 6. 85	these [bloody] men / my friend / ces hommes [sanguinaires] / un ami	EXECUTIONERS / BOURREAUX	fierce looks / He hath a stern look, but a gentle heart / regards farouches / Il a l'air sévère, mais le cœur tendre	with a cord, irons / avec une corde et des fers	Vers	Je	19	0,09%
MESSENGER / LE MESSAGER	IV, 2, 110-115. 119-124. 131. 180	some messenger / un messenger	MESSENGERS / MESSAGERS	A fearful eye thou hast : where is that blood That I have seen inhabit in those cheeks ? / Ton œil porte l'effroi : où est ce sang Que j'ai vu habiter dans ces joues ?		Vers	Je	102	0,50%
MESSENGER / LE MESSAGER	V, 3, 5-7. 9-13		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		62	0,30%
MESSENGER / LE MESSAGER	V, 5, 9. 10-13. 19		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		46	0,22%

Nombre de mots de la pièce : 20460

Nombre de mots dits par des anonymes : 416

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 2,03%

Commentaires : Plusieurs bourreaux sont nécessaires en IV, 1. Mais j'ai attribué ici les deux répliques à un seul d'entre eux.

RICHARD II / *RICHARD II*

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
FIRST HERALD / <i>LE PREMIER HÉRAUT</i>	I, 3, 104-109		Two HERALDS / <i>Deux HÉRAUTS</i>			Vers		48	0,22%
SECOND HERALD / <i>LE SECOND HÉRAUT</i>	I, 3, 110-116		Two HERALDS / <i>Deux HÉRAUTS</i>			Vers		48	0,22%
SERVINGMAN / <i>LE SERVITEUR</i>	II, 2, 86. 93-95. 97 + V, 2	knave / fellow / <i>canaille / l'ami</i>	The Duke of York's SERVANT / <i>LE SERVITEUR du duc d'York</i>		enters with his boots / <i>entre avec ses bottes</i>	Vers	Je	43	0,20%
CAPTAIN / <i>LE CAPITAINE</i>	II, 4, 1-4. 7-17	trusty Welshman / <i>fidèle Gallois</i>	A Welsh CAPTAIN, follower of King Richard / <i>UN CAPITAINE gallois, partisan du roi Richard</i>			Vers	Nous	121	0,56%
LADY / <i>LA DAME</i>	III, 4, 3. 6. 10. 11. 19. 21 + V, 1	girl / ladies / <i>ma fille / mesdames</i>	LADIES attendant upon Queen Isabel / <i>DAMES d'honneur de la reine Isabelle</i>			Vers	Je / Nous	31	0,14%
GARDENER / <i>LE JARDINIER</i>	III, 4, 29-39. 47-53. 54- 66. 68-71. 81-91. 102-107	old Adam's likeness / thou little better thing than earth / wretch / gard'ner / <i>image du vieil Adam / toi qui ne vaux guère mieux qu'une motte de terre / misérable / jardinier</i>	A GARDENER / <i>UN JARDINIER</i>			Vers	Je / Nous	410	1,90%
MAN / <i>L'APPRENTI</i>	III, 4, 40-47. 67	thou / <i>toi</i>	His SERVANTS / <i>Ses APPRENTIS [du Jardinier]</i>			Vers	Nous	67	0,31%
SERVANT / <i>L'AIDE-APPRENTI</i>	III, 4, 54	thou / <i>toi</i>	His SERVANTS / <i>Ses APPRENTIS [du Jardinier]</i>			Vers		4	0,02%
ANOTHER LORD / <i>UN AUTRE SEIGNEUR</i>	IV, 1, 52-56		A LORD / <i>UN SEIGNEUR</i>			Vers	Je	44	0,20%

MAN / LE SERVITEUR	V, 4, 3. 6 + V, 5		Exton's SERVANT / UN SERVITEUR d'Exton			Vers		7	0,03%
GROOM / LE PALEFRENIER	V, 5, 67. 72-80. 83. 97	noble peer / a poor groom of thy stable / gentle friend / fellow / noble pair / un pauvre palefrenier de tes écuries / tendre ami / toi	A GROOM to King Richard / UN PALEFRENIER du roi Richard			Vers	Je	91	0,42%
KEEPER / LE GEÔLIER	V, 5, 95. 98. 100-101. 104	that sad dog / ce triste chien	THE KEEPER of the prison at Pomfret / LE GEÔLIER de la prison de Pomfret		with meat / apporte de la nourriture	Vers	Je	37	0,17%

Nombre de mots de la pièce : 21546

Nombre de mots dits par des anonymes : 951

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 4,41%

Commentaires : Les répliques attribuées aux dames de compagnie de la reine en III, 4 pourraient être distribuées entre les deux. Mais puisque le texte ne procède pas à cette distribution, j'ai attribué toutes les répliques à une seule Dame pour simplifier le tableau. Le metteur en scène pourra choisir comment les répartir. Le Serviteur d'Exton qui intervient pour confirmer les propos du roi Henry IV en V, 4, devient probablement en V, 5 l'un des Assassins de Richard, mais ils sont muets. Seul l'un d'entre eux est nommé par sa victime : Exton lui-même. L'attribution des répliques entre les deux Apprentis du Jardinier n'est pas évidente. Mais j'ai choisi de suivre les choix des éditions de la Pléiade. Un Autre Seigneur n'apparaît que dans la version de *l'in-quarto* de 1597 et il est donc coupé (ainsi que la réponse que lui fait Aumerle) dans *l'in-folio* de 1623.

1 HENRY IV / 1 HENRY IV

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
FIRST CARRIER / LE PREMIER VOITURIER	II, 1, 1-3. 5-6. 10-11. 14-16. 20-21. 24-29. 31. 34-35 + II, 2, 75. 79 + II, 4, 487	carriers / the boy / voituriers / le garçon	TWO CARRIERS / DEUX VOITURIERS	I am stung like a tench / Je suis piqué comme une tanche	with a lantern in his hand / The turkeys in my pannier / une lanterne à la main / Mes dindons dans mon panier	Prose	Je	192	0,80%
SECOND CARRIER / LE SECOND VOITURIER	II, 1, 7-9. 12-13. 17-19. 22-23. 37-38. 41-44 + II, 2, 75. 79	[sirrah] carrier[s] / voiturier[s] [mon ami]	TWO CARRIERS / DEUX VOITURIERS	there is ne'er a king christen could be better bit then I / jamais un roi chrétien n'a été plus mordu que moi	a gammon of bacon, and two races of ginger / un jambon entier et deux racines de gingembre	Prose	Je	155	0,64%
CHAMBERLAIN / LE GARÇON D'AUBERGE	II, 1, 46. 51-58. 61-63. 81-82. 86-87. 90	chamberlain / pickpurse / sirrah / muddy knave / garçon / coupe-bourse / l'ami / bourbeux gredin	A CHAMBERLAIN / UN GARÇON D'AUBERGE			Prose	Je	150	0,62%
[FIRST] TRAVELLER / LE PREMIER VOYAGEUR	II, 2, 72-73. 75. 79	the gentlemen / a franklin in the Wild of Kent / villains / whoreson caterpillars / bacon-fed knaves / ye [gorbellied] knaves / ye fat chuffs / bacons / grand-jurors / true men / ces messieurs / un riche propriétaire des forêts du Kent / scélérats / fils de pute / parasites / coquins [empiffrés de lard], [bedonnants] / gros ladres / couennes / membres du grand jury / les honnêtes gens	TRAVELLERS / VOYAGEURS		store / biens [trois cents marcs]	Prose	Nous	34	0,14%

[SECOND] TRAVELLER / LE [SECOND] VOYAGEUR	II, 2, 75. 79	the gentlemen / a kind of auditor / neighbour / villains / whoreson caterpillars / bacon-fed knaves / ye [gorbellied] knaves / ye fat chuffs / bacons / grand-jurors / true men / ces messieurs / une sorte d'officier du Trésor / voisin / scélérats / fils de pute / parasites / coquins [empiffrés de lard], [bedonnants] / gros ladres / couennes / membres du grand jury / les honnêtes gens	TRAVELLERS / VOYAGEURS		store / biens [trois cents marcs]	Prose	Nous	13	0,05%
SERVANT / LE SERVITEUR	II, 3, 65. 67. 69	What ho! / Holà!	SERVANTS AND ATTENDANTS / SERVITEURS			Vers		19	0,08%
VINTNER / LE CABARETIER	II, 4, 76-79		THE VINTNER / LE CABARETIER			Prose	Je	33	0,14%
SHERIFF / LE SHÉRIF	II, 4, 483-484. 486-487. 495-496. 499. 501	[the], [Master] Sheriff / [monsieur] [le] shérif	SHERIFF / UN SHÉRIF			Vers	Je	59	0,24%
MESSENGER / LE MESSENGER	IV, 1, 14. 16. 20. 22-24		MESSENGERS / MESSAGERS		with letters / avec une lettre [du père de Hotspur]	Vers	Je	49	0,20%
MESSENGER / LE MESSENGER	V, 2, 79		MESSENGERS / MESSAGERS		letters / une lettre	Vers		7	0,03%
MESSENGER / LE MESSENGER	V, 2, 89		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		8	0,03%

Nombre de mots de la pièce : 24137

Nombre de mots dits par des anonymes : 719

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 2,98%

Commentaires : Dans la scène où les Voyageurs se font voler leur argent par Falstaff et ses compagnons, doivent être présents : les deux Voituriers ainsi que le riche propriétaire et l'officier du Trésor qui sont mentionnés par le Garçon d'Auberge en II, 1, 51-58 (que j'identifie donc comme étant les deux Voyageurs). La première réplique est prononcée par un seul des Voyageurs (72-73), tandis que les autres sont des cris qui peuvent provenir aussi bien des Voyageurs que des Voituriers (75 et 79). J'ai donc attribué ces deux dernières répliques aux quatre personnages. Le Voiturier qui réapparaît en II, 4 peut être l'un ou l'autre des Voituriers de II, 1 et de II, 2. J'ai attribué les répliques du Voiturier de II, 4 au Premier Voiturier de II, 1.

2 HENRY IV / 2 HENRY IV

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
PORTER / LE PORTIER	I, 1, 2. 4-6		[PORTER] / [PORTIER]			Vers		28	0,11%
PAGE / LE PAGE	I, 2, 2-4. 30-32. 48-49. 53-54. 65. 220. 222 + II, 1 + II, 2, 74-78. 81. 83-84. 134. 136-137. 139-140. 147 + II, 4, 138, 204 + V, 1 + V, 3	sirrah, you [giant], [boy] / whoreson mandrake / an agate / a jewel / boy / ape / whoreson upright rabbit / my tall fellow / [good] master page / my little soldier / my little tiny thief / <i>toi, géant / putailon de mandragore / une miniature / petit bijou / petit / singe / ce jeune garçon / putailon de lapin à deux pattes / page / mon grand gaillard / [bon] Maître page / mon petit soldat / mon tout petit voleur</i>	A PAGE [to Falstaff], Irregular Humorist / UN PAGE [de Falstaff], humoriste grotesque	<i>petit [opposé corporellement à Falstaff]</i>	purse / letters / bourse [de Falstaff] / lettres	Prose	Je	216	0,84%
LORD CHIEF JUSTICE / LE GRAND JUGE	I, 2, 56. 58. 62. 66-67. 88. 96-97. 100-101. 104-105. 109. 113-114. 118-120. 126-127. 130. 132. 135. 138-141. 143-144. 146. 149-150. 152-153. 167-174. 187. 190-192. 208-209. 212-214 + II, 1, 57. 60-64. 68. 76-79. 105-112. 114-117. 125-127. 129. 157. 159. 162. 167-168. 170. 174-175. 177-178. 182 + V, 2, 2. 4. 6-8. 10-13. 19. 26. 35-41. 43. 65-66. 72-100 + V, 5, 43. 88-89. 91-92. 99. 101	the nobleman / your lordship / [my] [good], [most worshipful], [noble] lord / your physician / [my Lord Chief Justice / father / <i>le seigneur / Votre Honneur / mon [bon], [très honorable], [noble] seigneur / votre médecin / [mon seigneur le Grand] Juge / un père</i>	[THE] LORD CHIEF JUSTICE, of the king's party / [LE] GRAND JUGE, du parti du roi	Your lordship, though not clean past your youth, have yet some smack of age in you, some relish of the saltness of time / You that are old / she [Hostess] says up and down the town that her eldest son is like you / <i>Votre Seigneurie, bien qu'elle n'ait pas encore tout à fait passé la jeunesse, ressent déjà quelque peu les atteintes de l'âge, un avant-goût de la saumure du temps / Vous qui êtes vieux / elle [La Patronne] dit partout dans la ville que son fils aîné vous ressemble</i>		Vers et prose	Je	1136	4,44%

SERVANT / LE SERVITEUR	I, 2, 57. 59-61. 63. 68. 75. 79-82. 87	a young knave / sir / <i>une jeune canaille / monsieur</i>	[A SERVANT to the Lord Chief Justice], of the king's party / [Son SERVITEUR] [<i>du Grand Juge</i>], <i>du parti du roi</i>			Prose	Je	85	0,33%
SECOND DRAWER / LE SECOND SERVEUR	II, 4, 3-8. 20		DRAWERS / DES SERVEURS		Apple-johns / <i>Des pommes Sir John ; nappe</i>	Prose	Je	96	0,38%
MESSENGER / LE MESSAGER	IV, 1, 19-22		[MESSENGER] / [MESSAGER]			Vers	Je	33	0,13%
BEADLE / LE BEDEAU	V, 4, 4-6. 14-17. 22. 30	arrant knave / nut-hook / thou damn'd tripe-visag'd rascal / thou paper-fac'd villain / thin man in a censer / [you blue-bottle] rogue / you filthy famish'd correctioner / starv'd blood-hound / goodman death, goodman bones / thou atomy / thin thing / <i>fièffée crapule / argousin / maudite canaille à tête de tripes / bandit à face de papier mâché / profil d'encensoir / fripouille / mouche à merde / sale tortionnaire famélique / limier famélique / tas d'os / espèce d'anatomie / planche à pain</i>	A BEADLE / UN BEDEAU	thin man / goodman bones / <i>famélique / tas d'os</i>		Prose	Je	70	0,27%
FIRST [GROOM] / UN PREMIER [VALET]	V, 5, 1		GROOMS / VALETS		strewers of rushes / <i>jonchent le sol de roseaux</i>	Prose		4	0,02%

SECOND [GROOM] / UN DEUXIÈME [VALET]	V, 5, 2		GROOMS / VALETS		strewers of rushes / <i>jonchent le sol de roseaux</i>	Prose		5	0,02%
THIRD [GROOM] / UN TROISIÈME [VALET]	V, 5, 3-4		GROOMS / VALETS		strewers of rushes / <i>jonchent le sol de roseaux</i>	Prose	Nous	12	0,05%

Nombre de mots de la pièce : 25599

Nombre de mots dits par des anonymes : 1685

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 6,58%

Commentaires : Il y a une grande incertitude sur l'attribution des répliques entre les différents Serveurs en II, 4 : Francis, le Deuxième Serveur et William. J'ai attribué les répliques du Deuxième Serveur telles qu'elles sont indiquées dans l'édition de la Pléiade. Mais je n'ai pas compté la réplique plus tardive (62) qui annonce l'arrivée de Pistolet, étant donné qu'elle pourrait aussi bien être attribuée à Francis ou à William.

HENRY V / HENRY V

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
AMBASSADOR / L'AMBASSADEUR	I, 2, 237-240. 245-257	the messengers sent from the Dauphin / <i>les messagers du dauphin</i>	French AMBASSADORS to England / <i>DES AMBASSADEURS de France en Angleterre</i>		tun of tennis balls / <i>tonneau renfermant des balles de jeu de paume</i>	Vers	Nous	133	0,52%
BOY / LE JEUNE GARÇON	II, 1, 72-75 + II, 3, 29. 32. 35-37. 50 + III, 2, 10-11. 16-18. 25-50 + IV, 4, 20. 22. 25. 28-29. 37-39. 43-45. 50-53. 55-65	rogue / boy / [petit] monsieur / <i>crapule / petit / [petit] monsieur</i>	A BOY, formerly page to Falstaff / <i>UN JEUNE GARÇON, ancien page de Falstaff</i>	young / <i>jeune ; petit</i>	luggage / <i>bagages</i>	Prose	Je	631	2,46%
MESSENGER / LE MESSAGER	II, 4, 65-66		A French MESSENGER / <i>UN MESSAGER français</i>			Vers		12	0,05%
GOVERNOR / LE GOUVERNEUR	III, 4, 44-50	the Governor of the town / you men of Harfleur / <i>le gouverneur de la cité / hommes d'Harfleur</i>	GOVERNOR of Harfleur / <i>LE GOUVERNEUR d'Harfleur</i>			Vers	Nous	56	0,22%
MESSENGER / LE MESSAGER	III, 8, 112-113. 115		A French MESSENGER / <i>UN MESSAGER français</i>			Prose		17	0,07%
MESSENGER / LE MESSAGER	IV, 2, 13		A French MESSENGER / <i>UN MESSAGER français</i>			Vers		7	0,03%
HERALD / LE HÉRAUT	IV, 8, 70	[our] herald / <i>[notre] héraut</i>	An English HERALD / <i>UN HÉRAUT anglais</i>		number of the slaughter'd French / <i>décompte des Français tués</i>	Vers		8	0,03%

Nombre de mots de la pièce : 25635

Nombre de mots dits par des anonymes : 864

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 3,37%

Commentaires : Je n'ai procédé à aucune fusion ou division pour cette pièce. Les Ambassadeurs sont plusieurs en I, 2, mais vraisemblablement, un seul d'entre eux s'adresse à Henry V.

HENRY VIII / HENRY VIII

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
SECRETARY / LE SECRÉTAIRE	I, 1, 116. 117 + I, 2		SECRETARIES to Wolsey / LES SECRÉTAIRES de Wolsey		with papers / ayant des papiers à la main	Vers		8	0,03%
SERGEANT / LE SERGENT	I, 1, 198-202	sergeant / sergent	A SERGEANT-at-arms / UN SERGENT d'armes		arms / armes	Vers	Je	28	0,12%
SURVEYOR / L'INTENDANT	I, 2, 132-138. 146-147. 148-150. 151-171. 177-186. 188. 188-190. 193-199. 203-209	the Duke of Buckingham's surveyor / his gentleman in trust / l'intendant du duc de Buckingham / cet homme était son confident	SURVEYOR to the Duke of Buckingham / L'INTENDANT du duc de Buckingham			Vers	Je	447	1,90%
SERVANT / LE DOMESTIQUE	I, 4, 53-56	some of ye / vous autres	OTHER ATTENDANTS / AUTRES DOMESTIQUES			Vers		24	0,10%
CHAMBERLAIN / LE CHAMBELLAN	I, 3, 1-2. 5-10. 13-16. 18. 21-23. 37-38. 47-48. 49-50. 51-54. 57-58. 62-67 + I, 4, 9. 19-24. 30-33. 50. 53. 65-72. 77. 81. 82-84. 92-93 + II, 2, 1-10. 12. 13-14. 15-16. 36-42. 58-61 + II, 3, 50-51. 54-56. 57-65. 73-80 + III, 2, 13-19. 38-42. 61-62. 332-336 + V, 3, 102. 107-109 + V, 4, 65-72. 75-84	[my] [good] Lord Chamberlain / my [good] lord / your lordship / comptrollers / your honour / [bon], [Grand] Chambellan / mon [bon] seigneur [le chambellan] / votre Seigneurie / maître de cérémonie / Votre Honneur	Lord CHAMBERLAIN / Le Grand CHAMBELLAN		reading a letter / lisant une lettre (II, 2)	Vers	Je	1131	4,82%
FIRST GENTLEMAN / LE PREMIER GENTILHOMME	II, 1, 1. 3-5. 6. 7. 8. 9. 11-22. 23-29. 31-36. 37-39. 40-44. 45-49. 53-54. 137-139. 142- 143. 145-146. 149-153. 161-164. 167-169 + IV, 1, 1. 2-3. 6-7. 11- 12. 14-19. 24-35. 38-39. 41. 42. 47-49. 53. 55-56. 60. 94-97. 117	sir / gentlemen / monsieur / gentilshommes	Three GENTLEMEN / Trois GENTILSHOMMES		paper / papier (IV, 1)	Vers	Je	708	3,02%

SECOND GENTLEMAN / <i>LE SECOND GENTILHOMME</i>	II, 1, 1-3. 5. 6. 7. 9. 10. 22-23. 30. 37. 39-40. 44-45. 49-53. 55. 139-142. 144-145. 146-149. 153-161. 165-167 + IV, 1, 1. 4-5. 7-11. 13-14. 20-23. 35-38. 40-41. 42. 42-47. 50-52. 54-55. 59-60. 61. 81. 99-100. 103-105. 108. 113. 117	sir / gentlemen / <i>monsieur / gentilshommes</i>	Three GENTLEMEN / <i>Trois GENTILSHOMMES</i>			Vers	Je	574	2,44%
THIRD GENTLEMAN / <i>LE TROISIÈME GENTILHOMME</i>	IV, 1, 57-59. 60. 61. 62-81. 82-94. 97-99. 101-103. 105-107. 108-112. 113-117	sir / <i>monsieur</i>	Three GENTLEMEN / <i>Trois GENTILSHOMMES</i>	broiling / stifled / <i>bouilli / asphyxié</i>		Vers	Je	439	1,87%
OLD LADY / <i>LA VIEILLE DAME</i>	II, 3, 11-12. 16-17. 22-23. 24-33. 34. 36-39. 40-44. 46-49. 81-88. 89-92. 93-100. 107 + V, 1, 159-162. 164-170. 172-177	good troth / old / a courtier beggarly / good lady / <i>ma bonne / vieille / mendiante / bonne dame</i>	AN OLD LADY / <i>UNE VIEILLE DAME</i>	Old / <i>vieille</i>	An hundred marks / <i>Cent marcs</i>	Vers	Je	500	2,13%
SCRIBE / <i>LE GREFFIER</i>	II, 4, 6. 9		SCRIBES / <i>GREFFIERS</i>	in the habit of doctors / <i>en robe de docteurs de la loi</i>		Vers		18	0,08%
CRIER / <i>LE CRIEUR</i>	II, 4, 7. 10. 123		A CRIER / <i>UN CRIEUR public</i>			Vers		34	0,14%
MESSENGER / <i>LE MESSAGER</i>	IV, 2, 100. 104-106	[a saucy], [this] fellow / <i>insolent / lui</i>	OTHER ATTENDANTS / <i>AUTRES DOMESTIQUES</i>			Vers	Je	30	0,13%
PAGE / <i>LE PAGE</i>	V, 1, 1	boy / <i>petit</i>	PAGE to Gardiner / <i>LE PAGE de Gardiner</i>		with a torch / <i>avec un flambeau</i>	Vers		3	0,01%
KEEPER / <i>LE CONCIERGE</i>	V, 2, 4-5. 6 + V, 3, 5. 5-6. 7		Door-KEEPER of the Council-Chamber / <i>LE CONCIERGE de la Chambre du Conseil</i>			Vers	Je	40	0,17%

PORTER / LE PORTIER	V, 4, 1-3. 5-10. 16. 20. 28-29. 31-37. 58-64. 72-75. 85. 87-88	[good] master porter / sir / these porters / these lazy knaves / fellows / we are but men / <i>cher monsieur le portier / chef / monsieur de la porte / ces portiers / ces fripons de fainéants / marauds / des hommes</i>	PORTER / LE PORTIER			Vers et prose	Je	277	1,18%
MAN / L'ASSISTANT	V, 4, 11-15. 17-20. 21-26. 30. 38-57. 85-86	sir / sirrah / these porters / these lazy knaves / fellows / we are but men / <i>monsieur / mon petit / ces portiers / ces fripons de fainéants / marauds / des hommes</i>	his MAN / son ASSISTANT [du Portier]		cudgel of four foot / <i>gourdin de quatre pieds</i>	Vers et prose	Je	352	1,50%
THE VOICE / LA VOIX	V, 4, 4. 27	ye rogue / good master puppy / <i>canaille / cher monsieur de la jappe</i>	Non répertorié			Prose	Je	13	0,06%
GARTER / LE ROI D'ARMES DE LA JARRETIÈRE	V, 5, 1-3		GARTER king-at-arms / LE ROI D'ARMES DE LA JARRETIÈRE			Prose		21	0,09%

Nombre de mots de la pièce : 23482

Nombre de mots dits par des anonymes : 4647

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 19,79%

Commentaires : Le Chambellan apparaît dans mon corpus en raison de son rôle d'ordonnateur, caractéristique d'un personnage anonyme, malgré son unicité.

1.3. Les Comédies

THE COMEDY OF ERRORS / LA COMÉDIE DES ERREURS

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
GAOLER / LE GEÔLIER	I, 1, 155 + V, 1	Gaoler / <i>Geôlier</i>	GAOLER / UN GEÔLIER			Vers	Je	4	0,03%
EPHESUS MERCHANT / LE MARCHAND D'ÉPHÈSE	I, 2, 1-8. 24-29. 32	sir / <i>monsieur</i>	A MERCHANT OF EPHESUS, friend of Antipholus of Syracuse / UN MARCHAND D'ÉPHÈSE, ami d'Antipholus de Syracuse		your money / <i>votre argent</i> [d'Antipholus de Syracuse]	Vers	Je	115	0,80%
SECOND MERCHANT / LE SECOND MARCHAND	IV, 1, 1-6. 52. 59-61. 69 + V, 1, 4. 9. 24. 26-28. 32. 43. 118-122. 124-127. 259- 264	[this], [that] gentleman / the stranger / [good] sir / my honest friend / a villain / [ce], [cher] <i>monsieur / cet étranger / mon</i> <i>honnête ami / une canaille</i>	SECOND MERCHANT, Angelo's creditor / UN SECOND MARCHAND, <i>créancier d'Angelo</i>		They draw / <i>Ils tirent l'épée</i>	Vers	Je	271	1,87%
OFFICER / L'OFFICIER	IV, 1, 14. 70. 79 + IV, 4, 18. 20. 107-108. 113-114. 128. 130. 131. 143	[this], [the], [thou peevish] officer / a devil in an everlasting garment / a fiend / a fury, pitiless and rough / a wolf / a fellow all in buff / a back friend / a shoulder-clapper / one that countermands / a hound that runs counter and yet draws dryfoot well / one that before the judgement carries poor souls to hell / old Adam / Adam that keeps the prison / he that goes in the calf's skin that was killed for the prodigal / he that came behind you and bid you forsake your liberty / an evil angel / he that went, like a bass-viol, in a case of leather / the man that when gentlemen are tired, gives them a sob, and rests them / he that takes pity on decayed men, and gives them suits of	OFFICERS / DES OFFICIERS DE POLICE	he's in a suit of buff which 'rested him / <i>celui qui l'a arrêté</i> <i>porte une livrée de</i> <i>buffle</i>	fee / <i>honoraires</i>	Vers	Je	96	0,66%

		<p>durance / he that sets up his rest to do more exploits with his mace than a morris-pike / the sergeant of the band / man / [thou] gaoler / [cet], [l'] officier [sans cervelle] / un diable [au costume éternel] / une furie, impitoyable mufle / un loup / un bougre en peau de buffle / un faux frère / un tapeur d'épaules / de ceux qui dressent des barrages / un chien qui court la mauvaise piste, mais suit les pieds au flair / de ceux qui, avant le jugement, conduisent les pauvres âmes en enfer / vieil Adam / cet Adam qui est gardien de prison / celui qui s'habille de la peau du veau qu'on tua pour le fils prodigue / celui qui marchait derrière vous et vous a enjoint de renoncer à votre liberté / un mauvais ange / celui qui déambulait revêtu d'une housse de cuir, comme une basse de viole / le personnage qui, quand les gentilshommes sont échauffés de fatigue, les met au repos et à l'ombre / celui qui prend pitié des hommes dépenaillés et les boucle dans des vêtements bien serrés / celui qui se pique de réaliser plus d'exploits avec sa masse d'huissier qu'avec une pique mauresque / un recors / le sergent de la harde / l'ami / [toi le] geôlier</p>							
COURTESAN / LA COURTISANE	IV, 3, 41-43. 54-55. 64-66. 72-73. 76-91 + IV, 4, 41. 47. 133-136 + V, 1, 276. 279. 392	[Mistress] [Satan] / the devil[']s dam] / light wench / fiend / a sorceress / witch / [Madame] [Satan] / le diable / sa dame / fille de joie / démon / sorcière	COURTESAN / UNE COURTISANE		diamond / diamant	Vers	Je	295	2,04%
MESSENGER / LE MESSENGER	V, 1, 168-177. 180-184	fool / sot	MESSENGER / UN MESSENGER			Vers	Je	131	0,91%

Nombre de mots de la pièce : 14456

Nombre de mots dits par des anonymes : 912

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 6,31%

Commentaires : Il n'y a aucun problème pour identifier les personnages anonymes dans cette pièce.

THE TWO GENTLEMEN OF VERONA / LES DEUX GENTILSHOMMES DE VÉRONE

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
DUKE / LE DUC	II, 4, 43-46. 48. 52. 55. 69-75. 77-80 + III, 1, 1-3. 22-37. 48-49. 51. 55. 58-62. 68-79. 81-88. 92. 106-109. 111-112. 114-116. 121-122. 124-125. 127-128. 131. 132-133. 135-169 + III, 2, 1-2. 6-12. 14. 16-19. 22-23. 25-26. 28-30. 34. 38. 42-45. 56-65. 71. 87. 94. 97 + V, 2, 30-31. 32. 33-46 + V, 4, 121. 133-144. 148. 155-158. 162. 164	[my], [her] father / [my], [good], [gracious], [noble] lord / worthy prince / your grace / sir / the duke / <i>[mon] père / [mon], [bon], [gracieux], [noble] seigneur / noble prince / Votre Grâce / monsieur / le duc</i>	DUKE, father to Silvia / LE DUC, père de Silvia	age / vieillesse	the rope and a letter / la corde et une lettre	Vers	Je	1538	9,04%
FIRST OUTLAW / LE PREMIER HORS-LA-LOI	IV, 1, 1. 8. 18. 23. 30-31. 38. 52-58. 68 + V, 3, 1-2. 6. 12-14 + V, 4, 118	fellows / these are the villains That all the travellers do fear so much / my friends / your enemies / our wild faction / some of us are gentlemen / These banish'd men / men endued with worthy qualities / my mates / <i>camarades / ces gens sont les forbans que tous les voyageurs craignent par-dessus tout / mes amis / vos ennemis / notre équipe d'hommes perdus / quelques-uns d'entre nous sont des gentilshommes / ces proscrits / des hommes doués de nobles qualités / mes compagnons</i>	[Three] OUTLAWS with Valentine / [Trois] HORS-LA-LOI commandés par Valentin			Vers et prose	Je	157	0,92%
SECOND OUTLAW / LE DEUXIÈME HORS-LA-LOI	IV, 1, 2. 9. 16. 25. 33. 42. 50-51. 59-63. 69 + V, 3, 5 + V, 4, 118	fellows / these are the villains That all the travellers do fear so much / my friends / your enemies / our wild faction / sirs / some of us are gentlemen / These banish'd men / men endued with worthy qualities / my mates / <i>camarades / ces gens sont les forbans que tous les voyageurs craignent par-dessus tout / mes amis / vos ennemis / notre équipe d'hommes perdus / messieurs / quelques-uns d'entre nous sont des gentilshommes / ces proscrits / des hommes doués de nobles qualités / mes compagnons</i>	[Three] OUTLAWS with Valentine / [Trois] HORS-LA-LOI commandés par Valentin			Vers	Je	102	0,60%

THIRD OUTLAW / LE TROISIÈME HORS- LA-LOI	IV, 1, 3-4. 10. 20. 36-37. 44-49. 64- 67. 73-76 + V, 3, 7-11 + V, 4, 118	fellows / these are the villains That all the travellers do fear so much / my friends / your enemies / our wild faction / sirs / some of us are gentlemen / These banish'd men / men endued with worthy qualities / my mates / <i>camarades / ces gens sont les forbans que tous les voyageurs craignent par-dessus tout / mes amis / vos ennemis / notre équipe d'hommes perdus / messieurs / quelques-uns d'entre nous sont des gentilshommes / ces proscrits / des hommes doués de nobles qualités / mes compagnons</i>	[Three] OUTLAWS with Valentine / [Trois] HORS-LA- LOI <i>commandés par Valentin</i>			Vers	Je	211	1,24%
HOST / L'AUBERGISTE	IV, 2, 26-27. 29-31. 33. 35. 37. 53-54. 56. 58. 61. 63. 65. 67. 71-72. 74-75. 130. 132	[mine] host / father / <i>aubergiste / mon bon monsieur</i>	HOST, where Julia lodges / UN AUBERGISTE, <i>hôte de Julia</i>			Vers et prose	Je	246	1,45%

Nombre de mots de la pièce : 17012

Nombre de mots dits par des anonymes : 2254

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 13,25%

Commentaires : Nous avons ici un exemple de Duc anonyme qui est impliqué dans l'intrigue amoureuse. Je souhaite le comparer aux Ducs du *Marchand de Venise* et d'*Othello* et c'est pourquoi il apparaît dans mon corpus. Son anonymat semble représenter sa construction archétypale contrairement aux autres Ducs, qui jouent des rôles d'arbitre. J'ai éliminé de mon corpus le Serviteur en II, 4 car il pourrait s'agir de Thurio.

THE TAMING OF THE SHREW / LE DRESSAGE DE LA REBELLE

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
HOSTESS / LA PATRONNE	Induction, 1, 2. 6. 9	a baggage / <i>une bagasse</i>	HOSTESS / LA PATRONNE			Prose	Je	26	0,13%
LORD / LE SEIGNEUR	Induction, 1, 13-18. 23-26. 28. 31-38. 41-65. 69-74. 76. 78. 80-84. 86-96. 99- 135 + Induction, 2, 13-16. 28-46. 54-56. 61-63. 109. 111	[my] lord / your honour / your lordship / [mon] seigneur / Votre Honneur / Votre Seigneurie	A LORD / UN SEIGNEUR			Vers	Je / Nous	1063	5,16%
FIRST HUNTSMAN / FIRST SERVINGMAN / MESSENGER / FIRST SERVANT / LE PREMIER PIQUEUR / LE PREMIER SERVITEUR / LE MESSENGER	Induction, 1, 19-22. 27. 39. 66-68 + Induction, 2, 2. 47-48. 64-67. 83-89. 129-136 + I, 1, 245	Huntsman / boy / a fool / [gentle] sirs / servants / <i>Piqueur / mon gars / un sot / messieurs / doux amis / [mes], [tes] gens</i>	HUNTSMEN / DES PIQUEURS		with apparel, basin and ewer, and other appurtenances / <i>vêtements, coupe, aiguière et d'autres accessoires</i>	Vers	Je	265	1,29%
SECOND HUNTSMAN / SECOND SERVINGMAN / LE SECOND PIQUEUR / LE DEUXIÈME SERVITEUR	Induction, 1, 29-30. 40 + Induction, 2, 3. 27. 49-53. 76-80	[gentle] sirs / servants / <i>doux amis / messieurs / [mes], [tes] gens</i>	HUNTSMEN / DES PIQUEURS		with apparel, basin and ewer, and other appurtenances / <i>vêtements, coupe, aiguière et d'autres accessoires</i>	Vers	Nous	133	0,65%
SERVINGMAN / THIRD SERVINGMAN / LE SERVITEUR / LE TROISIÈME SERVITEUR	Induction, 1, 74-75 + Induction, 2, 4. 26. 57-60. 91-96	sirrah / servants / <i>toi / [mes], [tes] gens</i>	SERVINGMEN or ATTENDANTS / DES SERVITEURS OU SUIVANTES		with apparel, basin and ewer, and other appurtenances / <i>vêtements, coupe, aiguière et d'autres accessoires</i>	Vers		111	0,54%

FIRST PLAYER / LE PREMIER COMÉDIEN	Induction, 1, 77. 79. 97-98	players / fellows / sirs / [des], [les] comédiens / mes amis / messieurs	PLAYERS / DES COMÉDIENS			Vers	Nous	28	0,14%
SECOND PLAYER / LE SECOND COMÉDIEN	Induction, 1, 77. 85	players / [this] fellow[s] / he play'd a farmer's eldest son / Soto / sirs / des comédiens / mes amis / ce gaillard qui interprétait le fils aîné d'un fermier / Soto / messieurs	PLAYERS / DES COMÉDIENS			Vers	Je	12	0,06%
PEDANT / LE MAÎTRE D'ÉCOLE	IV, 2, 72. 74-76. 77. 80. 88-90. 94-95. 97-98. 112- 113 + IV, 4, 2-5. 8-9. 23- 37 + V, 1, 14. 16. 19-20. 26-27. 29. 32-33. 48. 69- 71. 83 + V, 2	An ancient angel / a marcantant or a pedant / sir / any one in Mantua / [Sir], [Signor] Vincentio / [good], [his], [my], [thy] father / un vieux notable en or / un négociant ou un maître d'école / monsieur / quiconque étant de Mantoue / [monsieur], [signor] Vincentio / [bon], [son], [mon], [ton] père [dévoué]	A PEDANT / UN MAÎTRE D'ÉCOLE	formal in apparel, In gait and countenance surely like a father / Tranio : He is my father, sir, and sooth to say, In count'nance somewhat doth resemble you - Biondello [aside] : As much as an apple doth an oyster, and all one / Tranio : Go with me to clothe you as becomes you / dressed like Vincentio / habillé bien comme il faut, Ayant tout l'air d'un père par son allure et son aspect / Tranio : C'est mon père, monsieur, et, à vrai dire, D'aspect il vous ressemble un peu - Biondello [à part] : Autant qu'une pomme à une huitre, mais c'est égal / Tranio : Venez avec moi vous vêtir comme il vous sied / habillé comme Vincentio [IV, 4]		Vers et prose	Je	373	1,81%
HABERDASHER / LE CHAPELIER	IV, 3, 63	sir / monsieur	A HABERDASHER / UN CHAPELIER	the cap / la coiffe		Vers		8	0,04%

TAILOR / LE TAILLEUR	IV, 3, 94-95. 105. 114-116. 118. 120. 122. 127. 130. 135. 137. 139. 145-146	tailor / sir / thou thread / thou thimble / thou yard, three- quarters, half-yard, quarter, nail / thou flea / thou nit / thou winter-cricket / a skein of thread / thou rag / thou quantity / thou remnant / <i>tailleur / monsieur / bout de fil / dé à coudre / même pas une verge de long, une demie, un quart, même pas trois pouces / puce / pou / criquet des fins d'hiver / un écheveau / bout de chiffe / chute de drap / coupon de toile</i>	A TAILOR / UN TAILLEUR		the gown / the note of the fashion / <i>la robe / la note de fabrication</i>	Vers et prose	Je	112	0,54%
WIDOW / LA VEUVE	V, 2, 17. 20. 22. 28-30. 31. 124-125. 133. 135	[a wealthy], [a lusty], [thy loving], [his], [good] widow / mistress / your froward wives / these headstrong women / <i>une veuve [très riche], [gaillarde] / [ta], [sa], [chère] veuve [qui t'aime] / madame / vos épouses indociles / ces fortes têtes</i>	A WIDOW / UNE VEUVE			Vers	Je	76	0,37%

Nombre de mots de la pièce : 20592

Nombre de mots dits par des anonymes : 2207

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 10,72%

Commentaires : Il semble que les mêmes personnages apparaissent à plusieurs reprises sous des désignations différentes dans les *speech headings*. J'ai suivi Molly Mahood en estimant que le Premier Piqueur (Induction, 1) correspond au Premier Serviteur puis au Messenger (Induction, 2), que le Second Piqueur correspond au Deuxième Serviteur, et que le Serviteur correspond au Troisième Serviteur. J'ai également attribué la réplique du Premier Serviteur en I, 1, 245, qui rappelle Sly à l'ordre alors qu'il est en train de s'endormir devant le spectacle, au Premier Piqueur. J'ai éliminé du corpus le Premier Serviteur qui parle en IV, 1, 144, car il s'agit probablement de l'un des Serviteurs nommés, Nathaniel ou bien Curtis.

LOVE'S LABOUR'S LOST / PEINES D'AMOUR PERDUES

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbr e	%age
PRINCESS / LA PRINCESSE	II, 1, 13-34. 36-38. 39. 52. 54-55. 77-79. 80. 91-93. 95. 97. 99. 101-109. 111-112. 150-153. 156-159. 174. 214. 222-224. 228. 230. 247 + IV, 1, 1-2. 4-8. 11-12. 14-15. 16-19. 21-35. 39-40. 44. 46. 51. 53-55. 57-58. 87-88. 90. 93-94. 95. 96. 99-100 + V, 2, 1-4. 6-9. 29-31. 39. 41. 46-47. 48. 55-56. 58. 69-72. 79. 81. 87-88. 119. 126-135. 138-144. 146-148. 151-156. 231. 234-235. 236. 237. 265-266. 269-272. 275. 279. 280. 283. 290. 294. 298-299. 309. 340. 342. 345-346. 349-356. 359-361. 362-363. 391. 424. 432-433. 434. 435-436. 438. 439-440. 442-443. 448-449. 456-458. 513-518. 522. 524. 552. 561. 578. 622. 656. 703-704. 707. 713. 715-725. 738. 763-770. 774-798. 852. 860	[fair], [good], [sweet] madam / the daughter of the King of France / [fair], [dear], [the] princess / [dear], [the head], [the greatest], [the highest], [the thickest and the tallest] lady / your ladyship / fairest of fair / the chief woman / [white-handed] mistress / an angel / sweet royalty / thy sweet grace / your majesty / madame / la fille du roi de France / [gracieuse], [chère], [belle], [la] princesse / [belle], [la plus grande], [la plus haute], [la plus forte et la plus longue], [bonne], [gracieuse], [douce] dame / Votre Grâce / la plus belle des belles / la femme de tête / maîtresse [aux blanches mains] / la femme-chef / un ange / suave royauté / Ta Suave Altesse / Votre Majesté	THE PRINCESS of France / LA PRINCESSE de France	The ladies mask / Les dames se masquent [V, 2]	Fair payment / the bow / fairings / Beau salaire / l'arc / cadeaux [le sien, qu'elle échange ensuite avec Rosaline]	Vers et prose	Je	2165	10,36 %
LORD / LE SEIGNEUR	II, 1, 39. 80	my loving lords / mes chers seigneurs	LORDS / SEIGNEURS			Vers		7	0,03%
FORESTER / LE GARDE FORESTIER	IV, 1, 3. 9-10. 13. 16. 20	forester / my friend / good my glass / garde forestier / mon ami / mon bon miroir	A FORESTER / UN GARDE-CHASSE		Fair payment / the bow / Beau salaire / l'arc	Vers	Je	35	0,17%

Nombre de mots de la pièce : 20890

Nombre de mots dits par des anonymes : 2207

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 10,56%

Commentaires : La Princesse de France est la seule dame à ne pas posséder de prénom et à n'être désigné qu'à travers son statut et sa provenance. Chez les hommes, même le roi est nommé Ferdinand. De plus, il semble que l'anonymat de la Princesse lui confère un statut particulier par rapport aux enjeux dramatiques de cette pièce. Je l'ai donc intégrée à mon corpus malgré son statut unique. En II, 1, deux Seigneurs entrent avec Boyet. Il serait donc possible d'attribuer une réplique à l'un et la deuxième à l'autre (39 et 80), comme le souligne Molly Mahood. Mais la présence d'un deuxième Seigneur n'étant pas obligatoire, un seul apparaît dans ce tableau.

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM / LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
FAIRY / LA FÉE	II, 1, 2-17. 32-42. 59	spirit / fairy / esprit / la fée	A FAIRY / UNE FÉE	Swifter than the moon's sphere / <i>Plus rapide que la lune en sa sphère</i>		Vers	Je	188	1,16%

Nombre de mots de la pièce : 16156

Nombre de mots dits par des anonymes : 188

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 1,16%

Commentaires : Je n'intègre pas dans le tableau la chanson des fées en II, 2, mais il est probable que la Fée qui parle avec Puck en I, 1 chante en II, 2 pour Titania.

THE MERCHANT OF VENICE / LE MARCHAND DE VENISE

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
SERVINGMAN / LE SERVITEUR	I, 2, 114-117	sirrah / toi, là	[SERVINGMAN, member of Portia's household] / [UN SERVITEUR, gens de la suite de Portia]			Prose		35	0,17%
MOROCCO / MAROC	II, 1, 1-12. 22-38. 43. 45-46 + II, 7, 4-10. 13-60. 62-77	[renowned], [this noble] prince / [the Prince of] Morocco / losers / [illustre], [ce noble] prince / [le prince de] Maroc / perdants	MOROCCO, a prince and a suitor to Portia / MAROC, prince et prétendant de Portia	a tawny Moor all in white / un Maure basané tout en blanc	key / written scroll / clef / parchemin manuscrit	Vers	Je	798	3,80%
ARRAGON / ARAGON	II, 9, 9-15. 18-51. 53-59. 61-77	the Prince of Arragon / noble prince / my lord / fool's head / deliberate fools / le prince d'Aragon / noble prince / mon seigneur / tête de sot / ces sots raisonneurs	The Prince of ARRAGON, suitor also to Portia / Le prince d'ARAGON, autre prétendant de Portia		key / schedule / clef / parchemin	Vers	Je	497	2,37%
MESSANGER / LE MESSAGER	II, 9, 84. 85-94	my lord / mon seigneur	[MESSANGER, member of Portia's household] / [UN MESSAGER, gens de la suite de Portia]			Vers	Je	75	0,36%

SERVINGMAN / <i>LE SERVITEUR</i>	III, 1, 67-68	my master Antonio / <i>mon maître Antonio</i>	[A SERVINGMAN, employed by Antonio] / [UN SERVITEUR, employé par Antonio]			Prose		15	0,07%
DUKE / <i>LE DUC</i>	IV, 1, 1. 3-6. 14. 16-34. 88. 104-107. 110. 119. 143-145. 147-164. 165-167. 170. 363-367. 386-387. 392. 396. 400-402	your grace / my lord / the duke / <i>Votre Grâce / mon seigneur / le duc</i>	THE DUKE of Venice / <i>LE DUC de Venise</i>		Bellario's letter / <i>la lettre de Bellario</i>	Vers	Je	556	2,65%

Nombre de mots de la pièce : 20999

Nombre de mots dits par des anonymes : 1976

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 9,41%

Commentaires : Comme dans *Othello*, le Duc de Venise ne porte pas de nom propre dans cette pièce, mais son titre le rend unique. Il tient une place dans mon corpus à titre exceptionnel, en raison de son statut d'arbitre. Il n'est pas anodin non plus que sur les trois prétendants de Portia, seul celui qui trouve le bon coffret dispose d'un prénom. Maroc et Aragon ne sont représentés qu'à travers leur richesse et leur provenance. Je les ajoute donc également au corpus, malgré l'unicité de leur appellation.

THE MERRY WIVES OF WINDSOR / LES JOYEUSES ÉPOUSES DE WINDSOR

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
HOST / L'AUBERGISTE	I, 3, 2. 5-6. 8-10. 12-13 + II, 1, 163-164. 168. 172. 178-179. 183-185. 194 + II, 3, 17. 22-28. 31-32. 52. 54. 58. 60. 63. 65-67. 69-70. 75-79. 83-84. 86 + III, 1, 69-70. 85-86. 88-98 + III, 2, 58-61. 76-77 + IV, 3, 4-6. 8-11 + IV, 5, 1-2. 5-9. 13-16. 18-20. 39. 41. 52-53. 58. 63-64. 66. 75-76. 81-82 + IV, 6, 1-2. 6-7. 45. 51-52	[good] mine host [of the Garter], [de Jardeer] / [my ranting], [the] host of the Garter / [my merry], [a mad], [my good] host / all you, one, two, tree, four / scall / scurvy, cogging companion / sir / <i>mon cher patron [de la Jarretière] / [mon cher], [l'], [mon joyeux] aubergiste [fou] / [cet insupportable], [le] patron de la Jarretière / vous tous, "one, two, tree, four" / ce teigneux / ce galeux / ce fripon de flatteur / monsieur</i>	HOST, innkeeper of the Garter Inn / L'AUBERGISTE, patron de la Jarretière		recompense / <i>une récompense [IV, 6]</i>	Vers et prose	Je	870	4,07%

Nombre de mots de la pièce : 21385

Nombre de mots dits par des anonymes : 870

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 4,07%

Commentaires : On notera simplement pour cette pièce que si le Page de Falstaff est anonyme dans *Henry IV*, il est nommé dans cette comédie. Les serviteurs sont en effet plus souvent nommés dans les comédies. Il perd donc son statut de personnage anonyme.

MUCH ADO ABOUT NOTHING / *BEAUCOUP DE BRUIT POUR RIEN*

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
MESSENGER / <i>LE MESSENGER</i>	I, 1, 3-4. 6. 10-14. 17-19. 21. 27-28. 31. 40. 43. 46- 47. 61. 64. 68. 73. 77	sir / good friend / <i>monsieur / mon ami</i>	MESSENGER / <i>UN MESSENGER</i>			Prose	Je	199	0,95%
BOY / <i>LE PAGE</i>	II, 3, 2. 5	boy / <i>petit</i>	BOY, serving Benedick / <i>UN PAGE, au service de Bénédict</i>			Prose	Je	6	0,03%
SECOND WATCHMAN / [ou FIRST] / <i>LE SECOND GARDE</i>	III, 3, 10-11. 149-151. 155 + IV, 2, 41-42. 52 + V, 1	masters / the [prince's] watch / honest neighbours / <i>messieurs / la patrouille du prince / mes braves / les gardes</i>	TWO WATCHMEN / <i>DEUX GARDES de la patrouille du guet</i>		bill / <i>hallebarde</i>	Prose	Je	65	0,31%
MESSENGER / <i>LE MESSENGER</i>	III, 5, 47-48		MESSENGER / <i>UN MESSENGER</i>			Prose		13	0,06%
SEXTON / <i>LE SACRISTAIN</i>	IV, 2, 3. 6-7. 28-29. 40. 45. 51. 53-58 + V, 1	[our], [the] sexton / <i>[notre], [le] sacristain</i>	A SEXTON / <i>UN SACRISTAIN</i>	dressed as town clerk, in gowns / <i>habillé en secrétaire de mairie, tous en robe</i>	a stool and a cushion / examination / <i>un tabouret et un coussin / [papier et stylo pour noter l']interrogatoire</i>	Prose	Je	106	0,51%
LORD / <i>LE SEIGNEUR</i>	V, 3, 2-10.22-23		A LORD / <i>UN SEIGNEUR</i>			Vers	Je	65	0,31%
MESSENGER / <i>LE MESSENGER</i>	V, 4, 122-123		MESSENGER / <i>UN MESSENGER</i>			Vers		17	0,08%

Nombre de mots de la pièce : 20924

Nombre de mots dits par des anonymes : 410

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 1,96%

Commentaires : L'attribution des répliques entre le Premier Garde et le Second Garde n'est pas évidente. Dans les dialogues, le Second Garde est nommé George Seacoal. Cependant, les éditeurs d'Oxford ont inversé les rôles des deux Gardes au début de III, 3 (appelés « Hommes du Guet » dans la traduction des éditions de Robert Laffont),

afin que ce personnage nommé devienne leader. Je suis donc les éditeurs d'Oxford en identifiant le Premier Homme du Guet / Garde à George Seacoal. Je m'intéresserai donc exclusivement au Second Garde, qui par cette inversion devient anonyme. Mais de nombreuses répliques sont attribuées, dans *l'in-quarto* de 1600 et *l'infolio* de 1623, à « Un Garde » (« Watch ») sans autre précision. Étant donné l'impossibilité de distinguer ces répliques, je choisis de toutes les laisser au Premier Garde, que j'identifie à George Seacoal, étant donné qu'il semble plus loquace. En revanche, à la fin de la scène, lorsqu'ils procèdent à l'arrestation, ainsi qu'en IV, 2, les *speech headings* distinguent à nouveau un Premier Garde et un Second Garde, ce qui permet de respecter l'attribution des répliques, telle qu'elle apparaît dans toutes les éditions. La dernière réplique (IV, 2, 52) peut être prononcée par les deux Gardes, afin de confirmer que l'interrogatoire touche à sa fin. Les éditeurs de la Pléiade opte pour une solution différente, en respectant les attributions de répliques telles qu'elles apparaissent dans *l'in-quarto* de 1600. Exceptionnellement, j'ai préféré suivre la logique dramatique qui s'applique le plus souvent chez Shakespeare, à savoir que les personnages nommés parlent généralement plus que les personnages anonymes. Par ailleurs, Dogberry envoie Verges chercher un certain Francis Seacoal à la fin de l'acte III et Molly Mahood suppose qu'il s'agit du Sacristain, bien que rien ne vienne le confirmer. En l'absence de certitude — et ce personnage étant par ailleurs systématiquement désigné par sa fonction —, je choisis de l'intégrer au corpus. En V, 3, les vers 3-10 et 22-23 sont souvent attribués à Claudio, mais je suis les éditions de la Pléiade en les attribuant au Seigneur anonyme.

AS YOU LIKE IT / COMME IL VOUS PLAIRA

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
DUKE SENIOR / LE DUC AÎNÉ	II, 1, 1-17. 21-25. 43-44. 64. 66-68 + II, 7, 1-2. 5-7. 9-11. 35. 44. 62. 64-69. 92-94. 102-103. 105. 120- 126. 133-134. 136-139. 167-168. 171-173. 194-203 + V, 4, 1-2. 8. 26-27. 51. 59. 99-100. 111. 140-141. 159-172. 187. 190-191	[the] [old], [gentle], [banished] duke / banished father / my uncle / your grace / [good] my lord / usurpers, tyrants / poor friends / sir / [l'ancien], [le] [noble] duc [banni]/ père banni / mon oncle / Votre Grâce / mon [bon] seigneur /des usurpateurs, des tyrans / vos pauvres amis / monsieur	DUKE SENIOR, living in banishment / LE DUC AÎNÉ, qui vit en exil	like foresters / like outlaws / vêtus comme des forestiers / vêtus comme des hors- la-loi	food / nourriture [II, 7]	Vers et prose	Je	813	3,76%
FIRST LORD / LE PREMIER SEIGNEUR	II, 1, 25-43. 45-63. 69	my co-mates and brothers in exile / usurpers, tyrants / sirs / followers / mes compagnons et mes frères d'exil /des usurpateurs, des tyrans / messieurs / compagnons	LORDS / SEIGNEURS	like foresters / vêtus comme des forestiers		Vers	Je	293	1,36%
SECOND LORD / LE DEUXIÈME SEIGNEUR	II, 1, 65-66	my co-mates and brothers in exile / usurpers, tyrants / sirs / followers / mes compagnons et mes frères d'exil /des usurpateurs, des tyrans / messieurs / compagnons	LORDS / SEIGNEURS	like foresters / vêtus comme des forestiers		Vers	Nous	11	0,05%
FIRST LORD / LE PREMIER SEIGNEUR	II, 2, 4-7		LORDS / SEIGNEURS			Vers	Je	32	0,15%
SECOND LORD / LE DEUXIÈME SEIGNEUR	II, 2, 8-16		LORDS / SEIGNEURS			Vers		63	0,29%
FIRST LORD / LE PREMIER SEIGNEUR	II, 7, 3-4. 8	my co-mates and brothers in exile / usurpers, tyrants / sirs / followers / mes compagnons et mes frères d'exil /des usurpateurs, des tyrans / messieurs / compagnons	LORDS / SEIGNEURS	like foresters / like outlaws / vêtus comme des forestiers / vêtus comme des hors- la-loi	food / nourriture	Vers		25	0,12%

A LORD / UN SEIGNEUR	IV, 2, 2	my co-mates and brothers in exile / usurpers, tyrants / sirs / followers / he that killed the deer / a Roman conqueror / <i>mes compagnons et mes frères d'exil /des usurpateurs, des tyrans / messieurs / compagnons / celui qui a tué le cerf / un conquérant romain</i>	LORDS / SEIGNEURS	like foresters / <i>vêtus comme des forestiers</i>	the deer / <i>le cerf</i>	Prose	Je	4	0,02%
FORESTER / LE VENEUR	IV, 2, 7. 10-19	my co-mates and brothers in exile / usurpers, tyrants / sirs / followers / forester / <i>mes compagnons et mes frères d'exil /des usurpateurs, des tyrans / messieurs / compagnons / veneur</i>	FORESTERS / FORESTIERS	like foresters / <i>vêtus comme des forestiers</i>		Prose		68	0,31%
FIRST PAGE / LE PREMIER PAGE	V, 3, 6. 9-11. 14-31. 34-35	two of the banished Duke's pages / both in a tune like two gipsies / young gentlemen / <i>deux des pages du duc banni / tous les deux en mesure à l'unisson, comme deux bohémiens / jeunes gens</i>	PAGES / PAGES			Prose	Nous	202	0,94%
SECOND PAGE / LE DEUXIÈME PAGE	V, 3, 8. 12-13. 14-31	two of the banished Duke's pages / both in a tune like two gipsies / young gentlemen / <i>deux des pages du duc banni / tous les deux en mesure à l'unisson, comme deux bohémiens / jeunes gens</i>	PAGES / PAGES			Prose	Nous	183	0,85%

Nombre de mots de la pièce : 21599

Nombre de mots dits par des anonymes : 1694

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 7,84%

Commentaires : Il m'a semblé intéressant d'intégrer ce Duc anonyme au corpus, étant donné son statut d'exilé, d'autant que le nouveau Duc, en revanche, est nommé Frédéric par contraste. De plus, il ne peut plus être considéré comme unique dans son statut, étant donné qu'un autre Duc a pris sa place. Les deux Seigneurs en II, 2 sont des membres de la cour du Duc Frédéric. Tous les autres ont suivi l'Ancien Duc dans la forêt. Il n'y a pas de raison de penser qu'il s'agit systématiquement du même Seigneur qui est appelé Premier Seigneur dans chacune des scènes, et de même pour le Deuxième Seigneur. Je ne les ai donc pas fusionnés.

TWELFTH NIGHT / LA NUIT DES ROIS

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
CAPTAIN / LE CAPITAINE	I, 2, 1. 5. 7-16. 21-22. 24. 26. 29-33. 35-40. 43-45. 61-62	friends / sailors / captain / your mute / <i>amis / matelots / capitaine / votre muet</i>	A sea-CAPTAIN of the wrecked ship / <i>UN CAPITAINE du vaisseau naufragé</i>	There is a fair behaviour in thee / thy fair and outward character / <i>Tu as belle allure / ta belle apparence extérieure</i>	gold / <i>or</i>	Vers	Je	240	1,22%
SERVANT / LE SERVITEUR	III, 4, 52-54		SERVANT to Olivia / <i>UN SERVITEUR d'Olivia</i>			Prose	Je	21	0,11%
FIRST OFFICER / LE PREMIER OFFICIER	III, 4, 303. 306-308. 342. 349 + V, 1, 56-61	the officers / sir / <i>les officiers / monsieur</i>	Non répertorié			Vers	Je	101	0,51%
SECOND OFFICER / LE SECOND OFFICIER	III, 4, 304-305. 316. 336 + V, 1	the officers / sir / <i>les officiers / monsieur</i>	Non répertorié			Vers	Je	19	0,10%
PRIEST / LE PRÊTRE	V, 1, 152-159	father / <i>mon père</i>	A PRIEST / <i>UN PRÊTRE</i>			Vers	Je	57	0,29%

Nombre de mots de la pièce : 19639

Nombre de mots dits par des anonymes : 438

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 2,23%

Commentaires : Il n'y a aucun problème pour identifier les personnages anonymes dans cette pièce.

MEASURE FOR MEASURE / MESURE POUR MESURE

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
FIRST GENTLEMAN / LE PREMIER GENTILHOMME	I, 2, 4-5. 12-16. 21. 23. 27. 30-33. 38. 45. 47-48. 52-53. 58. 71 + I, 3	wicked villain / the list / <i>méchant scélérat / la lisière</i>	Two other like GENTLEMEN [fantastics] / <i>Deux autres GENTILSHOMMES du même genre [que Lucio, excentrique]</i>			Prose	Je	169	0,79%
SECOND GENTLEMAN / LE SECOND GENTILHOMME	I, 2, 6. 10. 17. 20. 39. 42. 44. 56. 69-70 + I, 3		Two other like GENTLEMEN [fantastics] / <i>Deux autres GENTILSHOMMES du même genre [que Lucio, excentrique]</i>			Prose	Je	60	0,28%
PROVOST / LE PRÉVÔT	I, 3, 3-4. 22 + II, 1, 33 + II, 2, 2-6. 7. 9-12. 14-16. 20-22. 25. 36 + II,3, 2. 9-15. 16-18. 42 + III, 1, 45. 49. 51. 171. 175 + III, 2, 183-184. 198-199 + IV, 2, 1. 5-12. 17. 19-23. 26- 27. 44. 48-49. 55-60. 63-67. 70. 71. 72. 73. 85-86. 88. 90- 95. 101. 109-111. 113-119. 122- 123. 127-129. 131. 134-137. 139-144. 154. 156-159. 163. 171. 173. 176. 184 + IV, 3, 59- 60. 63-70. 76-80. 85. 96. 99 + V, 1, 456. 458. 460-465. 465. 476. 485-487	[the], [good], [a gentle] provost / fellow / sir / the steeled gaoler / your free dependant / <i>[le], [bon] prévôt [bon cœur] / l'ami / monsieur / le geôlier de fer / votre libre subordonné</i>	PROVOST / LE PRÉVÔT		warrant / letter / this / the head / letters / <i>arrêt de mort / lettre [d'Angelo] / lettre [du Duc] [IV, 2] / la tête [de Ragozine] / lettre [du Duc à Angelo] [IV, 3]</i>	Vers et prose	Je	1138	5,32%

JUSTICE / LE JUGE	II, 1, 254. 256. 259	sir / <i>monsieur</i>	[JUSTICE] / [UN JUGE]			Vers	Je	10	0,05%
SERVANT / MESSENGER / LE SERVITEUR / LE MESSAGER	II, 2, 1-2. 18-19 + II, 4, 18 + IV, 2, 97-100	his lordship's man / Claudio's pardon / <i>un homme de Sa Seigneurie / la grâce de Claudio</i>	[SERVANTS, MESSENGER] / [SERVITEURS, MESSAGER]		letter / <i>lettre [IV, 2]</i>	Vers et prose	Je	77	0,36%
BOY / LE JEUNE GARÇON	IV, 1, 1-6		[BOY, servant of Mariana] / [UN JEUNE GARÇON, au service de Mariana]			Vers		41	0,19%

Nombre de mots de la pièce : 21408

Nombre de mots dits par des anonymes : 1495

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 6,98%

Commentaires : Le Duc est dans le même cas que le Prince Escalus dans *Roméo et Juliette* : son nom apparaît exclusivement dans les didascalies. Il a un rôle intéressant par rapport à la question de l'anonymat, car il se déguise en moine et ainsi change d'identité. Même si je ne l'inclus pas dans ce tableau, je compare dans mon étude son statut avec les Ducs anonymes des autres pièces de Shakespeare. Je suppose, à la suite de Mahood, que nous avons affaire au même Serviteur d'Angelo en II, 2 et II, 4. Il est fort probable également qu'il soit le Messenger en IV, 2 puisque le Prévôt le décrit comme étant « l'envoyé de sa Seigneurie ». J'ai donc choisi de suivre la proposition de Molly Mahood en les fusionnant, bien qu'un homme du statut d'Angelo aurait nécessairement eu plusieurs serviteurs. Il s'agit donc d'une logique d'économie dramatique et non pas d'une logique historique.

ALL'S WELL THAT ENDS WELL / *TOUT EST BIEN QUI FINIT BIEN*

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
PAGE / LE PAGE	I, 1, 179		A PAGE / UN PAGE			Vers		7	0,03%
FIRST LORD / LE PREMIER SEIGNEUR	II, 3, 61. 73	the lords in court / this youthful parcel of noble bachelors / each [of you] / these boys / gentlemen / sir / boys of ice / <i>les seigneurs de la Cour / cette jeune assemblée de nobles célibataires / chacun de vous / ces garçons / gentilshommes / monsieur / des glaçons</i>	FRENCH LORDS / SEIGNEURS FRANÇAIS	My mouth no more were broken than these boys', And writ as little beard / <i>Pour n'être pas plus édenté que ces garçons, Et n'avoir pas la barbe plus longue</i>		Vers	Nous	11	0,05%
SECOND LORD / LE DEUXIÈME SEIGNEUR	II, 3, 61. 79	the lords in court / this youthful parcel of noble bachelors / each [of you] / these boys / gentlemen / sir / boys of ice / <i>les seigneurs de la Cour / cette jeune assemblée de nobles célibataires / chacun de vous / ces garçons / gentilshommes / monsieur / des glaçons</i>	FRENCH LORDS / SEIGNEURS FRANÇAIS	My mouth no more were broken than these boys', And writ as little beard / The honour, sir, that flames in your fair eyes / <i>Pour n'être pas plus édenté que ces garçons, Et n'avoir pas la barbe plus longue / Cet honneur, monsieur, qui flamboie dans vos beaux yeux</i>		Vers	Je / Nous	13	0,06%
FOURTH LORD / LE QUATRIÈME SEIGNEUR	II, 3, 61. 93	the lords in court / this youthful parcel of noble bachelors / each [of you] / these boys / gentlemen / boys of ice / <i>les seigneurs de la Cour / cette jeune assemblée de nobles célibataires / chacun de vous / ces garçons / gentilshommes / des glaçons</i>	FRENCH LORDS / SEIGNEURS FRANÇAIS	My mouth no more were broken than these boys', And writ as little beard / <i>Pour n'être pas plus édenté que ces garçons, Et n'avoir pas la barbe plus longue</i>		Vers	Je / Nous	14	0,06%

FIRST SOLDIER / INTERPRETER / LE PREMIER SOLDAT / L'INTERPRÈTE	IV, 1, 7. 10. 12. 64. 70-72. 74. 76-79. 82. 83-84 + IV, 3, 112-113. 116. 118-119. 121-122. 127. 138. 144. 147-148. 162-167. 170. 176. 180. 184. 187. 191. 197. 203-212. 219-220. 225-228. 243. 254-255. 260. 262. 268-269. 271. 277-282. 284-286. 296- 297. 299-302	some one among us / [an], [the], [our] interpreter / the Muskos' regiment / the soldier / sir / <i>l'un d'entre nous</i> / [!], [notre] <i>interprète / le régiment des Moscós / le soldat / monsieur</i>	FIRST SOLDIER, INTERPRETER / LE PREMIER SOLDAT, INTERPRÈTE		poniard / a note / a paper / <i>poignard / ma liste [de questions] et un stylo / un papier [avertissement à Diana]</i>	Vers et prose	Je	614	2,70%
SECOND SOLDIER / LE SECOND SOLDAT	IV, 1, 62. 87. 90	the Muskos' regiment / <i>le régiment des Moscós</i>	SOLDIERS / SOLDATS		poniard / <i>poignard</i>	Vers et prose	Je	14	0,06%
SERVANT / LE SERVITEUR	IV, 3, 71-74		A SERVANT, messenger / UN SERVITEUR, <i>messenger</i>			Prose		34	0,15%
GENTLEMAN / LE GENTILHOMME	V, 1, 9. 11. 17. 22. 22-24. 28-29. 35 + V, 3, 128-138	this man / sir / <i>cet homme / monsieur</i>	A GENTLEMAN, a stranger / UN GENTILHOMME <i>étranger</i>		the paper / <i>ce papier [d'Hélène au roi]</i>	Vers	Je	128	0,56%
GENTLEMAN / LE GENTILHOMME	V, 3, 27		ATTENDANTS / SERVITEURS			Vers	Je	4	0,02%

Nombre de mots de la pièce : 22782

Nombre de mots dits par des anonymes : 839

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 3,68%

Commentaires : Hélène s'adresse à un Troisième Seigneur en II, 3 mais étant donné qu'il reste muet, je ne l'inclus pas dans le tableau. Plusieurs Soldats sont présents en IV, 1, 62 pour parler le langage inventé. J'ai attribué ici cette réplique au Second Soldat qui est individualisé dans les *speech headings* aux vers 87 et 90. Dans cette pièce, les figures de la noblesse ne sont généralement pas prénommées mais désignées par leur titre. Comme dans les pièces historiques, il s'agit plutôt d'une convention où le titre a valeur de nom et je ne les inclus pas dans le tableau.

TROILUS AND CRESSIDA / TROÏLUS ET CRESSIDA

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
BOY / LE PAGE	I, 2, 256. 258	good boy / <i>mon enfant</i>	SERVANTS AND ATTENDANTS / VALETS ET GENS DE SUITE			Vers		12	0,05%
MAN / LE VALET	III, 1, 3. 5. 8. 10. 12. 14. 17. 19. 21. 23. 25. 29-31. 33- 34. 39	friend / follow the young Lord Paris / thou too cunning / fellow / [l'] [mon] ami / de la suite du jeune seigneur Pâris / toi trop malicieux / compère	SERVANTS AND ATTENDANTS / VALETS ET GENS DE SUITE			Prose	Je	119	0,47%
MAN / VALET	III, 2, 2	sirrah / <i>drôle</i>	SERVANTS AND ATTENDANTS / VALETS ET GENS DE SUITE			Vers		10	0,04%
SERVANT / LE SERVITEUR	V, 5, 5	my servant / fellow / <i>mon serviteur / l'ami</i>	SERVANTS AND ATTENDANTS / VALETS ET GENS DE SUITE		Troilus' horse / <i>le cheval de Troilus</i>	Vers	Je	4	0,02%
MYRMIDON / SOLDIERS / MYRMIDON / DES SOLDATS	V, 7 + V, 8, 16 + V, 9, 3	[you my] Myrmidons / sirs / fellows / [mes] Myrmidons / messieurs / <i>mes compagnons</i>	GREEK SOLDIERS / SOLDATS GRECS		weapons / body / <i>armes ; corps [d'Hector]</i>	Vers		13	0,05%

Nombre de mots de la pièce : 25576

Nombre de mots dits par des anonymes : 158

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 0,62%

Commentaires : Plusieurs Myrmidons sont présents en V, 8, mais un seul prend la parole. En revanche, tous crient ensemble en V, 9 « *en coulisse* » (« *within* »). J'ai réuni toutes les répliques des Soldats d'Achille, ou Myrmidons, dans une seule entrée pour simplifier le tableau. Certains personnages muets sont intéressants à étudier par rapport à la question de l'anonymat : le Trompette (IV, 5) et « *un combattant en armure* » (« *one in armour* », V, 6, 27). Je les analyse dans mon étude, mais je ne les ai pas intégrés au tableau, qui ne contient que les « *parleurs* ».

PERICLES / PÉRICLÈS

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
DAUGHTER / LA FILLE	I, 1, 60-61	a female heir / [bad], [your] child / his own / this sinful dame / our daughter / this fair Hesperides / fair glass of light / a fair viol / [une], [notre] fille / [mauvaise], [votre] enfant / sa chair / la dame pécheresse / cette belle Hespéride / beau miroir de lumière / une belle viole	Antiochus' DAUGHTER / LA FILLE d'Antiochus	fair / clothed like a bride / apparell'd like the spring / belle / en robe d'épousée / parée comme le printemps		Vers		16	0,09%
MESSENGER / LE MESSENGER	I, 1, 162		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		6	0,03%
FIRST LORD / A GENTLEMAN / UN PREMIER SEIGNEUR / UN GENTILHOMME	I, 2, 34 + II, 4, 17-18. 21. 23-24. 26-33. 40. 54-56 + V, 1, 8	all / my lords / noble subjects / [some] gentlemen / vous autres / mes seigneurs / nobles sujets / quelques gentilshommes / messieurs	LORDS / SEIGNEURS			Vers	Nous	149	0,81%
SECOND LORD / UN DEUXIÈME SEIGNEUR	I, 2, 35-36 + II, 4, 19. 34- 39. 40	all / my lords / noble subjects / vous autres / mes seigneurs / nobles sujets	LORDS / SEIGNEURS			Vers	Nous	63	0,34%
THIRD LORD / LE TROISIÈME SEIGNEUR	II, 4, 20. 40	my lords / noble subjects / mes seigneurs / nobles sujets	LORDS / SEIGNEURS			Vers		12	0,07%
LORD / LE SEIGNEUR	I, 4, 57. 60-61. 71-73. 81		LORDS / SEIGNEURS	starv'd / Our cheeks and hollow eyes / affamés / nos joues et nos yeux caves		Vers	Je / Nous	49	0,27%
FIRST FISHERMAN / LE PREMIER PÊCHEUR	II, 1, 12. 14. 16-17. 20-22. 28-34. 62-64. 76-81. 92. 94-95. 97-98. 102-105. 108-109. 129. 138. 140	master / these fishers / honest fishermen / sir / kind friends / patron / [ces], [vertueux] pêcheurs / monsieur / généreux amis	FISHERMEN / PÊCHEURS		a gown / une vareuse	Prose	Je	324	1,76%

SECOND FISHERMAN / LE DEUXIÈME PÊCHEUR	II, 1, 13. 38. 52-54. 56-57. 65. 67-68. 83. 85-86. 88- 90. 110-113. 141-144. 154- 155	these fishers / honest fishermen / kind friends / my friend / [ces], [vertueux] pêcheurs / généreux amis / mon ami	FISHERMEN / PÊCHEURS		drawing up a net / An armour / relevant un filet / Une armure	Prose	Je	232	1,26%
THIRD FISHERMAN / LE TROISIÈME PÊCHEUR	II, 1, 15. 18-19. 23-27. 36- 37. 39-43. 45-46	Pilch / Patch-breech / man / these fishers / honest fishermen / kind friends / Peau-de-cuir / le Rapiécé / l'ami / [ces], [vertueux] pêcheurs / généreux amis	FISHERMEN / PÊCHEURS		drawing up a net / An armour / relevant un filet / Une armure	Prose	Je	152	0,82%
FIRST LORD / LE PREMIER SEIGNEUR	II, 2, 2-3. 47-50		LORDS / SEIGNEURS			Vers		43	0,23%
SECOND LORD / UN DEUXIÈME SEIGNEUR	II, 2, 51-52		LORDS / SEIGNEURS			Vers		15	0,08%
THIRD LORD / UN TROISIÈME SEIGNEUR	II, 2, 53-54		LORDS / SEIGNEURS			Vers		17	0,09%
MARSHAL / LE GRAND MARÉCHAL	II, 3, 22	Marshal / Maréchal	MARSHAL / LE GRAND MARÉCHAL			Vers		5	0,03%
FIRST KNIGHT / LE PREMIER CHEVALIER	II, 2 + II, 3, 19. 23-25. 48. 51 + II, 5, 1	the knights / A knight of Sparta / princes / my guests / gentlemen / les chevaliers / Un chevalier de Sparte / princes / mes hôtes / gentilshommes / messieurs	KNIGHTS / CHEVALIERS	in your armours, as you are address'd / Vêtus comme vous l'êtes de vos armures	the device he bears upon his shield Is a black Ethiop reaching at the sun, The word, Lux tua vita mihi / a cup / sur son bouclier il porte comme emblème Un noir Éthiopien, main tendue vers le soleil, Avec pour légende : Lux tua vita mihi / une coupe	Vers	Nous	48	0,26%

SECOND KNIGHT / LE DEUXIÈME CHEVALIER	II, 2 + II, 3 + II, 5, 6	the knights / A prince of Macedon / princes / my guests / gentlemen / <i>les chevaliers / Un prince de Macédoine / princes / mes hôtes / gentilshommes / messieurs</i>	KNIGHTS / CHEVALIERS	in your armours, as you are address'd / <i>Vêtus comme vous l'êtes de vos armures</i>	the device he bears upon his shield Is an arm'd knight that's conquer'd by a lady, The motto thus in Spanish, Pue per doleera kee per forsa / a cup / <i>sur son bouclier il porte comme emblème Un chevalier en armes conquis par une dame, La devise en espagnol étant : Pue per doleera kee per forsa / une coupe</i>	Vers	Nous	9	0,05%
THIRD KNIGHT / LE TROISIÈME CHEVALIER	II, 2 + II, 3 + II, 5, 12	the knights / The third, of Antioch / princes / my guests / gentlemen / <i>les chevaliers / princes / mes hôtes / gentilshommes / messieurs</i>	KNIGHTS / CHEVALIERS	in your armours, as you are address'd / <i>Vêtus comme vous l'êtes de vos armures</i>	his device a wreath of chivalry, The word, Me pompae provexit apex / a cup / <i>Son emblème une guirlande de chevalerie, Et la légende : Me pompae provexit apex / une coupe</i>	Vers	Nous	8	0,04%
FIRST SAILOR / LE PREMIER MATELOT	III, 1, 39. 44-45. 48-50. 52-54	us at sea / <i>nous autres marins</i>	SAILORS / MATELOTS		Exeunt [with body] / <i>Ils sortent [avec le corps]</i>	Prose	Nous	83	0,45%
SECOND SAILOR / LE SECOND MATELOT	III, 1, 46-47. 72-73. 75. 78	us at sea / [gentle], [good] mariner / <i>nous autres marins / [brave], [bon] matelot</i>	SAILORS / MATELOTS		Exeunt [with body] / <i>Ils sortent [avec le corps]</i>	Prose	Je	26	0,14%
SERVANT / LE SERVITEUR	III, 2, 5-6		SERVANTS / DES SERVITEURS		Give this to the pothecary, And tell me how it works / <i>Donnez ceci à l'apothicaire, Et dites-moi si cela est efficace</i>	Vers	Je	15	0,08%
FIRST GENTLEMAN / LE PREMIER GENTILHOMME	III, 2, 12. 13-18. 21-25. 96- 98. 107	gentlemen / my gentle neighbours / <i>messieurs / mes chers amis</i>	GENTLEMEN / GENTILSHOMMES		They carry her away / <i>Ils emportent [Thaïsa]</i>	Vers	Je / Nous	90	0,49%
SECOND GENTLEMAN / LE SECOND GENTILHOMME	III, 2, 12. 19-20. 42-47. 53. 57. 62. 65. 79. 107	gentlemen / my gentle neighbours / <i>messieurs / mes chers amis</i>	GENTLEMEN / GENTILSHOMMES		They carry her away / <i>Ils emportent [Thaïsa]</i>	Vers	Nous	86	0,47%

SERVANT / LE SERVITEUR	III, 2, 48. 50-51. 59-60		SERVANTS / DES SERVITEURS		with a chest / with napkins and fire / They carry her away / <i>avec un coffre / avec des serviettes et du feu / Ils emportent [Thaïsa]</i>	Vers	Je	31	0,17%
FIRST PIRATE / LE PREMIER PIRATE	IV, 1, 90 + IV, 2, 39	mates / these roguing thieves serve the great pirate Valdes / my masters / these pirates / <i>les gars / ces marauds / ces voleurs sont au service du grand pirate Valdés / mes amis / ces pirates</i>	PIRATES / PIRATES			Prose	Nous	8	0,04%
SECOND PIRATE / LE DEUXIÈME PIRATE	IV, 1, 91	mates / these roguing thieves serve the great pirate Valdes / my masters / these pirates / <i>les gars / ces marauds / ces voleurs sont au service du grand pirate Valdés / mes amis / ces pirates</i>	PIRATES / PIRATES			Prose		4	0,02%
THIRD PIRATE / LE TROISIÈME PIRATE	IV, 1, 92-93	mates / these roguing thieves serve the great pirate Valdes / my masters / these pirates / <i>les gars / ces marauds / ces voleurs sont au service du grand pirate Valdés / mes amis / ces pirates</i>	PIRATES / PIRATES			Prose		10	0,05%
PANDER / LE MAQUEREAU	IV, 2, 1. 3-5. 10-12. 19-21. 24-25. 28-33. 35-37. 48- 50 + IV, 6, 1-2. 13	sir / master / <i>monsieur / patron</i>	PANDER / UN MAQUEREAU			Prose	Je / Nous	238	1,29%

BAWD / LA MAQUERELLE	IV, 2, 6-9. 13-14. 17-18. 26-27. 34. 42. 46. 51-56. 62. 64. 66-67. 70. 72-74. 76. 78-80. 82-85. 88-89. 93-94. 97. 101-103. 106- 111. 115-117. 120. 122-123. 125-129. 133. 137-138 + IV, 6, 3-10. 14-16. 20. 26- 27. 29. 37-38. 41-42. 44- 45. 47-48. 51-52. 55-57. 119. 122. 125. 129-130. 134-138	wife / mistress / wholesome Iniquity / your principal / your herb-woman / she that sets seeds and roots of shame and iniquity / the cursed Bawd / <i>ma femme / [votre] patronne / Vice salulaire / votre grainetière / celle qui fait commerce de semence et de racines d'ignominie et de dépravation / la maudite maquerelle</i>	BAWD, wife to Pander / UNE MAQUERELLE, femme du Maquereau		[Pays the Bawd] / [Il paie la Maquerelle]	Prose	Je / Nous	833	4,51%
FIRST GENTLEMAN / LORD / LE PREMIER GENTILHOMME / LE SEIGNEUR	IV, 5, 1. 4-5. 8-9 + V, 1, 37-38		GENTLEMEN / GENTILSHOMMES			Vers et prose	Je	55	0,30%
SECOND GENTLEMAN / LE SECOND GENTILHOMME	IV, 5, 2-3. 6-7		GENTLEMEN / GENTILSHOMMES			Prose	Je	32	0,17%
FIRST SAILOR / LE PREMIER MATELOT	V, 1, 1-5. 7. 11-12		SAILORS / MATELOTS			Vers		42	0,23%

Nombre de mots de la pièce : 18455

Nombre de mots dits par des anonymes : 2701

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 14,64%

Commentaires : L'attribution des répliques pour les Chevaliers en II, 3 et II, 5 peut varier. L'important est qu'il y ait cinq Chevaliers dans les deux scènes, les mêmes qui se sont présentés individuellement à la fille du roi lors du tournoi en II, 2. J'ai fusionné les rôles des Premier et Deuxième Seigneurs de la suite de Périclès qui interviennent en I, 2 et II, 4, car il s'agit sans doute des mêmes. Molly Mahood propose que le rôle du Troisième Seigneur en II, 4 soit également présent en I, 2 ou bien qu'il soit supprimé (en attribuant ses deux répliques aux deux autres). Elle suggère également d'attribuer la réplique du Gentilhomme en V, 1, 8 à l'un de ses Seigneurs, étant donné qu'il accompagne Helicanos et qu'il est donc également de la suite de Périclès. J'ai donc attribué cette réplique au Premier Seigneur afin de simplifier le tableau. Lorsque les Pirates réapparaissent en IV, 2, un seul d'entre eux prend la parole. Cela peut être n'importe lequel d'entre eux mais j'ai attribué cette réplique au Premier Pirate de IV, 1. Molly Mahood avance l'hypothèse que le Seigneur, qui suggère d'aller chercher Marina pour faire parler Périclès en V, 1, 37-38, pourrait être l'un des Gentilshommes de IV, 5. J'ai choisi de suivre cette fusion qui montre que les Gentilshommes ont été convaincus par l'éloquence de Marina.

CYMBELINE / CYMBELINE

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
FIRST GENTLEMAN / LE PREMIER GENTILHOMME	I, 1, 1-3. 4-10. 11-15. 16-24. 25-27. 28-54. 56-61. 62. 65-67. 68-69		GENTLEMEN / GENTILSHOMMES	You do not meet a man but frowns : our bloods No more obey the heavens than our courtiers Still seem as does the king's / But not a courtier, Although they wear their faces to the bent Of the King's looks, hath a heart that is not Glad at the thing they scowl at / <i>On ne rencontre personne qui ne fronce le sourcil : les astres Ne gouvernent pas davantage nos humeurs que nos courtisans Ne modèlent leur visage sur celui du roi / Mais il n'est pas un courtisan, Bien qu'ils composent tous leur visage Sur les regards du roi, qui n'ait le coeur content De ce qui les assombrit</i>		Vers	Je	507	1,87%
SECOND GENTLEMAN / LE SECOND GENTILHOMME	I, 1, 3. 10. 15. 24. 27. 54-56. 61. 63-65. 67	sir / monsieur	GENTLEMEN / GENTILSHOMMES			Vers	Je	73	0,27%

QUEEN / LA REINE	I, 2, 1-10. 11-14. 32-37. 84-87. 89-90. 91-92. 95. 104-106. 107 + I, 6, 1-2. 3-4. 10-23. 26-31. 32. 44- 45. 46-85 + II, 3, 41-50 + III, 1, 10-11. 15-34 + III, 5, 18-19. 26-27. 35-41. 45- 51. 53. 55-66. 68-69	your jailer / your highness / this tyrant / madam / your grace / thy pupil / one of her malice / [the], [our], [my gentle] queen / [my], [his], [gracious], [your] mother / a crafty devil / a woman / a stepdame [false] / my good lady / most delicate fiend / <i> votre geôlière / Votre Altesse / ce tyran / madame / Votre Grâce / ton élève / un être maléfisant / [la], [notre], [ma douce] reine / [ma], [sa], [gracieuse], [votre] mère / une diablesse aussi rusée / cette femme / marâtre / belle- mère / ma bonne amie / démon sournois mais séduisant</i>	QUEEN, Cymbeline's second wife / LA REINE, <i>deuxième épouse de Cymbeline</i>		the poison / <i>le poison</i>	Vers	Je	1217	4,50%
FIRST LORD / LE PREMIER SEIGNEUR	I, 3, 1-4. 8-9. 13-14. 21-23. 31 + II, 1, 6-7. 30-31. 34- 35. 38 + II, 3, 1-2. 4-6. 10	puppies / <i>pantins</i>	LORDS / SEIGNEURS			Prose	Je	195	0,72%
SECOND LORD / LE SECOND SEIGNEUR	I, 3, 7. 10. 12. 15. 17-18. 20. 24-25. 28-29. 33 + II, 1, 8-9. 12. 15. 21-22. 24- 25. 28. 33. 41. 43-44. 47- 61 + II, 3, 30		LORDS / SEIGNEURS			Vers et prose	Je	314	1,16%
FRENCHMAN / LE FRANÇAIS	I, 5, 10-11. 16. 32. 35-39. 45-47. 49-56. 159	sir / [a], [the] Frenchman / an eminent monsieur / <i>[un éminent] monsieur / [un], [le] Français</i>	A FRENCHMAN, friend to Philario / UN FRANÇAIS, <i>ami de Philario</i>			Prose	Je	180	0,67%
LADY / UNE DAME	I, 6, 2 + V, 5, 62	[my], [her] women / <i>[mes], [ses] femmes</i>	LADIES of Cymbeline's court / DAMES de la cour de Cymbeline		the note / The violets, cowslips, and the primroses / <i>la liste [des fleurs] / Les violettes, les coucous et les primevères</i>	Vers	Je	8	0,03%

MUSICIAN / UN MUSICIEN	II, 3, 19-25	this music / <i>ces musiciens</i>	MUSICIANS / MUSICIENS		<i>instrument</i>	Vers		44	0,16%
MESSENGER / LE MESSAGER	II, 3, 51-52		MESSENGERS / MESSAGERS			Vers		12	0,04%
ATTENDANT / LE SERVITEUR	III, 5, 42-44	sir / <i>monsieur</i>	ATTENDANTS / GENS DE SUITE			Vers	Nous	24	0,09%
FIRST SENATOR / LE PREMIER SÉNATEUR	III, 8, 1-10. 12-16		Roman SENATORS / SÉNATEURS <i>romains</i>		the emperor's writ / <i>ordres de l'empereur</i>	Vers	Je	101	0,37%
SECOND SENATOR / LE SECOND SÉNATEUR	III, 8, 11		Roman SENATORS / SÉNATEURS <i>romains</i>			Vers		1	0,00%
TRIBUNE / LE TRIBUN	III, 8, 11. 12. 16	you the tribunes / <i>vous, tribuns</i>	Roman TRIBUNES / TRIBUNS <i>romains</i>			Vers	Nous	15	0,06%
[A ROMAN] CAPTAIN / LE CAPITAINE	IV, 2, 333-336. 337-341. 342. 359	my friends / <i>mes amis</i>	Roman CAPTAINS / CAPITAINES <i>romains</i>			Vers		69	0,26%
[A] LORD / [UN] SEIGNEUR	IV, 3, 16-21		LORDS / SEIGNEURS			Vers	Je	43	0,16%
LORD / LE SEIGNEUR	IV, 3, 23-26. 28-32		LORDS / SEIGNEURS			Vers	Je	60	0,22%
LORD / LE SEIGNEUR	V, 3, 1. 2. 13. 51-52. 59. 63	the fliers / sir / a lord / noble misery / <i>les fuyards / monsieur / un seigneur / misérable noblesse</i>	LORDS / SEIGNEURS			Vers		34	0,13%
FIRST CAPTAIN / LE PREMIER CAPITAINE	V, 3, 84-85. 87-88		CAPTAINS / CAPITAINES			Vers		31	0,11%
SECOND CAPTAIN / LE SECOND CAPITAINE	V, 3, 86-87. 91-94		CAPTAINS / CAPITAINES			Vers		50	0,18%

FIRST JAILER / LE PREMIER GEÔLIER	V, 4, 1-2. 150. 152-153. 156-169. 171-175. 177-183. 187-189. 193. 196-204	fellow / a jailer / l'ami / un geôlier	JAILORS / GEÔLIERS		manacles / menottes	Vers et prose	Je	414	1,53%
SECOND JAILER / LE SECOND GEÔLIER	V, 4, 2		JAILORS / GEÔLIERS			Vers		4	0,01%
MESSENGER / LE MESSENGER	V, 4, 190		MESSENGERS / MESSAGERS			Prose		10	0,04%

Nombre de mots de la pièce : 27050

Nombre de mots dits par des anonymes : 3406

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 12,59%

Commentaires : La Reine ne porte pas de nom, alors que le roi est nommé ainsi que son fils, Clotène. Elle incarne la figure de la marâtre, qui n'est pas sans rappeler les contes de fée. J'ai donc choisi de l'intégrer au corpus à titre exceptionnel, en raison de sa construction allégorique. Les Suivantes d'Imogène ne sont pas toujours nommées dans les didascalies. Cependant, il est vraisemblable qu'il s'agisse systématiquement d'Hélène, ou éventuellement de Dorothée, nom également cité dans les dialogues d'Imogène, sans qu'on sache à qui elle fait référence précisément. La présence de ses noms propres m'a donc conduite à les éliminer du corpus. En ce qui concerne les Suivantes de la Reine, seule celle qui détient la liste des fleurs prend la parole en I, 6. Je lui ai attribué également la réplique collective en V, 5, bien que plusieurs Suivantes soient présentes pour confirmer les propos du médecin, Cornélius. J'ai distingué deux Seigneurs en IV, 3, celui qui soutient Pisanio face à Cymbeline (16-21) et celui qui annonce l'arrivée des légions romaines (23-26 ; 28-32), suite à Molly Mahood. Il serait en effet étrange que le Seigneur qui parle en premier ait attendu pour annoncer cette nouvelle.

THE WINTER'S TALE / LE CONTE D'HIVER

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
FIRST LADY / LA PREMIÈRE DAME	II, 1, 2-3. 4. 13. 15-19	your playfellow / my women / good fools / votre compagne de jeu / mes femmes / chères sottes	[LADIES] / [DAMES]	Elle dit à Mamillius qu'elle a des sourcils bleus (voir note 2, acte II)	Vers	Je / Nous	49	0,20%
A LORD / UN SEIGNEUR	II, 1, 34-36. 53-55		OTHER LORDS / D'AUTRES SEIGNEURS		Vers	Je	39	0,16%
A LORD / UN SEIGNEUR	II, 1, 126. 129-133. 139. 158-161. 188		OTHER LORDS / D'AUTRES SEIGNEURS		Vers	Je	89	0,36%
JAILER / LE GEÔLIER	II, 2, 5-6. 7-8. 12-14. 15-16. 55-57. 63	the keeper of the prison / [good] sir / le gardien de la prison / [cher] monsieur	[A JAILER / UN GEÔLIER]		Vers	Je	72	0,29%
SERVANT / LE SERVITEUR	II, 3, 9. 10-11. 193-197 + V, 1, 85-88. 92-93. 94-95. 103-109. 110-112	sir / monsieur	SERVANTS / SERVITEURS		Vers	Je	119	0,48%
A LORD / UN SEIGNEUR	II, 3, 26	[good] my lords / traitors / [chers], [mes] seigneurs / traîtres	OTHER LORDS / D'AUTRES SEIGNEURS		Vers		72	0,29%
SERVANT / UN SERVITEUR	II, 3, 31-32	good sir / traitors / cher monsieur / traîtres	SERVANTS / SERVITEURS		Vers		55	0,22%
LORDS / LES SEIGNEURS	II, 3, 144-145. 147-153. 197-198	[good] [my], [these] lords / traitors / my noble fellows / liars / [chers], [mes], [ces] seigneurs / traîtres / mes nobles compagnons / menteurs	OTHER LORDS / D'AUTRES SEIGNEURS		Vers	Je / Nous	13	0,05%

OFFICER / L'OFFICIER	III, 2, 9-10. 12-18. 121-127. 129-131. 133-134		[OFFICERS] / [OFFICIERS]		the indictment / sword of justice / seal'd-up oracle / <i>l'acte d'accusation / épée de justice / oracle scellé</i>	Vers et prose		193	0,78%
LORDS / LES SEIGNEURS	III, 2, 113-115. 132. 169. 197. 211-213	your honours / <i>Vos Seigneuries</i>	OTHER LORDS / D'AUTRES SEIGNEURS			Vers		48	0,19%
SERVANT / LE SERVITEUR	III, 2, 137. 138-140. 140		SERVANTS / SERVITEURS			Vers	Je	32	0,13%
MARINER / LE MARIN	III, 3, 2-6. 9-12. 13-14	the poor souls / the men are not yet cold under water / <i>ces pauvres âmes / les hommes ne sont pas encore froids dans la mer</i>	[A MARINER / UN MARIN]			Vers	Je	79	0,32%
OLD SHEPHERD / LE BERGER	III, 3, 58-76. 78-80. 85. 100. 104. 107-113. 116- 120. 125-127. 129 + IV, 4, 55-70. 170-178. 179-182. 328-329. 335-336. 374- 375. 378-381. 385-386. 410-411. 419. 446-457. 681. 683. 690-693. 698- 699. 707. 720. 730. 732. 735. 740-741. 746-748. 750. 755-756. 793-795. 797. 814-815 + V, 2, 118- 119. 128. 136. 142-143. 148. 151	[the] old man / [thy], [my] [poor] father / [good], [the old] shepherd / master / sir / old traitor / churl / puppies / rustics / plain fellows / simple men / honest plain men / these traitorly rascals / these two moles / these blind ones / these poor men / gentleman [born] / brother / thy good masters / <i>[le] vieil homme / [ton], [mon], [bon], [vieux], [pauvre] père / [brave], [le vieux] berger / maître / monsieur / vieux traître / cul-terreux / jocrisses / manants / des gens simples [et honnêtes] / des simples d'esprit / ces fripouilles, ces traîtres / ces deux taupes / ces deux aveugles / ces pauvres gens / gentilhomme [de naissance] / frère / des maîtres bienveillants</i>	Old SHEPHERD, reputed father of Perdita / <i>Un vieux BERGER, qui passe pour le père de Perdita</i>	a man of fourscore-three / you are rough and hairy / <i>un homme de quatre-vingt- trois ans / vous êtes doubles et poilus</i>	the child / fardel / <i>le bébé / paquet</i>	Vers et prose	Je	1076	4,34%

CLOWN / LE RUSTRE	III, 3, 77. 81-84. 86-99. 101-103. 105-106. 114-115. 121-124. 128 + IV, 3, 31- 33. 35-47. 49. 52-53. 57- 58. 61. 63-66. 68. 71. 74. 80. 85-87. 95-96. 99- 100. 103. 107. 109-110 + IV, 4, 162. 166-167. 189- 192. 204-205. 213. 216- 217. 231-233. 241-247. 250-251. 254. 257. 271- 272. 283. 306-310. 678- 680. 682. 684-689. 694- 696. 702. 712. 718-719. 733-734. 739. 742-744. 760. 770-771. 788-792. 800-801. 804-809. 813 + V, 2, 120-125. 127. 129- 135. 137-138. 144. 146- 147. 149-150. 152-157. 159-163	[my], [his] son / man / [good] boy / a prize / the cock / [sweet], [good], [dear], [good-faced] sir / my clown / puppies / rustics / plain fellows / simple men / honest plain men / the shepherd's son / these traitorly rascals / these two moles / these blind ones / these poor men / [a true] gentleman [born] / brother / your [good] worship / thy good masters / [mon] [bon], [son] fils / mon gars / mon garçon / un pigeon / la bécasse / [mon], [bon], [cher], [joli] monsieur / mon rustre / jocrisses / manants / des gens simples / des simples d'esprit / le fils du berger / ces fripouilles, ces traîtres / ces deux taupes / ces deux aveugles / ces pauvres gens / [un vrai] gentilhomme [de naissance] / frère / Votre Seigneurie / des maîtres bienveillants	CLOWN, his son / LE RUSTRE, son fils [du vieux Berger]	you are rough and hairy / vous êtes doubles et poilus	gold / note / or / liste	Prose	Je	1613	6,51%
SERVANT / LE SERVITEUR	IV, 4, 183-188. 193-202. 206-212. 321-327. 332- 334. 337		SERVANTS / SERVITEURS			Prose		316	1,28%
LORD / LE SEIGNEUR	V, 1, 177-184. 185-192. 194-195. 196-201		OTHER LORDS / D'AUTRES SEIGNEURS			Vers	Je	173	0,70%
FIRST GENTLEMAN / LE PREMIER GENTILHOMME	V, 2, 2-6. 8-19. 63. 74- 75. 86. 101-104	sir / monsieur	GENTLEMEN / GENTILSHOMMES			Prose	Je	221	0,89%
THIRD GENTLEMAN / LE TROISIÈME GENTILHOMME	V, 2, 28-37. 39-54. 57- 62. 64-73. 76-85. 87-96	the Lady Paulina's steward / sir / l'intendant de madame Paulina / monsieur	GENTLEMEN / GENTILSHOMMES			Prose	Je	595	2,40%

Nombre de mots de la pièce : 24781

Nombre de mots dits par des anonymes : 4854

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 19,59%

Commentaires : A la suite de Mahood, j'ai considéré que la Seconde Dame en II, 1 pouvait être identifiée à Émilía. Je l'ai donc éliminée du corpus dans une logique d'économie dramatique. L'attribution des répliques pour les Seigneurs n'est pas évidente en II, 1, II, 3 et III, 2. Ce n'est probablement pas systématiquement le même locuteur, étant donné qu'ils sont plusieurs dans chaque scène. Mais les didascalies indiquent systématiquement « Un Seigneur » ou « Des Seigneurs » sans autre précision. J'ai distingué deux Seigneurs en II, 1 : un premier qui entre avec Léontès et qui lui annonce la fuite de Polixénès avec Camillo et un deuxième qui dispose de cinq répliques vers la fin de la scène, mais qui doivent sans doute provenir de voix différentes. Pour plus de simplicité, je les ai toutes réunies dans une même entrée. En II, 3, j'ai attribué une réplique au Seigneur qui barre le passage à Paulina (26), puis rassemblé le reste des répliques (144-145 ; 147-153 ; 197-198) dans une même entrée bien qu'il s'agisse à nouveau de plusieurs voix. En III, 2, j'ai attribué les cinq répliques sous une dénomination commune bien que plusieurs prennent nécessairement la parole. Il ne faut cependant pas perdre de vue que dans les trois scènes, ce sont les mêmes Seigneurs qui sont présents à chaque fois. J'ai suivi Molly Mahood qui suggère que le Serviteur de II, 3 est le même qu'en V, 1. En revanche, celui qui intervient pour barrer le passage à Paulina en II, 3, 31-32 doit être distingué. En effet, le premier Serviteur qui intervient dans cette scène sort au vers 18 pour se rendre auprès de Mamillius. Le Deuxième Gentilhomme en V, 2 est nommé Ruggiero dans les dialogues (15). Je l'ai donc exclu du corpus.

THE TEMPEST / LA TEMPÊTE

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
MASTER / LE CAPITAINE	I, 1, 1. 3-4	[the], [our] master / [le], [notre] capitaine	MASTER of a ship / LE CAPITAINE d'un navire		whistle / sifflet	Prose	Nous	17	0,10%
BOATSWAIN / LE MAÎTRE D'ÉQUIPAGE	I, 1, 2. 5-7. 10. 12-13. 15-16. 18-25. 32-37. 40. 46-47. 49 + V, 1, 221-225. 229-240	[good] boatswain / good / this fellow / you bawling, blasphemous, incharitable dog / cur / you whoreson insolent noisemaker / drunkards / this wide-chopp'd rascal / blasphemy / [brave] bosco / mon brave / ce type-là / gueulard, blasphémateur, chien sans pitié / roquet / fils de pute / insolent faiseur de vacarme / des souïlards / cette canaille de grande gueule / ce gaillard / blasphème	BOATSWAIN / LE MAÎTRE D'ÉQUIPAGE			Vers et prose	Je / Nous	351	2,16%
MARINERS / LES MATELOTS	I, 1, 48	the mariners / [my], [good] hearts / drunkards / les matelots / [mes], [braves] cœurs / souïlards	MARINERS / DES MARINS			Prose	Nous	28	0,17%

Nombre de mots de la pièce : 16223

Nombre de mots dits par des anonymes : 396

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 2,44%

Commentaires : Plusieurs Matelots sont nécessaires dans la scène d'ouverture, mais une seule réplique leur est attribuée. Il s'agit de cris provenant de plusieurs voix, mais je n'ai créé qu'une seule entrée dans le tableau.

THE TWO NOBLE KINSMEN / *LES DEUX NOBLES COUSINS*

Désignation dans les didascalies	Acte, Scène, Vers	Désignation dans les dialogues	Liste des personnages	Caractéristiques	Accessoire	Prose / Vers	Sujet d'énonciation	Nbre mots	%age
BOY / <i>LE JEUNE GARÇON</i>	I, 1, 1-24		A BOY / <i>UN JEUNE GARÇON</i>	in a white robe / <i>en tunique blanche</i>	strewing flowers / <i>répand des fleurs</i>	Vers		112	0,47%
FIRST QUEEN / <i>LA PREMIÈRE REINE</i>	I, 1, 25-26. 39-54. 71-74. 131-140. 145-147. 151-157. 165-167. 174-186. 226 + I, 4, 1 + I, 5, 13-14	sad lady / three queens whose sovereigns fell before the wrath of cruel Creon / our crowned heads / widow / dowagers / widows to our woes / [good] ladies / [blubbered], [these poor] queens / <i>triste dame / trois reines dont les souverains sont tombés devant la fureur du cruel Créon / nos têtes couronnées / veuve / reines douairières / les veuves de nos malheurs / [chères], [mes]dames / des reines éplorées / [ces pauvres] reines</i>	Three QUEENS / <i>Trois REINES</i>	in black, with veils stained, with imperial crowns / <i>vêtues de noir, aux voiles teints, coiffées de couronnes de souveraines</i>	with the hearses of their knights, in a funeral solemnity / <i>avec les cercueils de leurs chevaliers, en un cortège funèbre [I, 5]</i>	Vers	Je / Nous	453	1,92%
SECOND QUEEN / <i>LA DEUXIÈME REINE</i>	I, 1, 26-28. 77-101. 140-141. 157-158. 168-170. 227 + I, 4, 1-2 + I, 5, 13	three queens whose sovereigns fell before the wrath of cruel Creon / our crowned heads / poor lady / dowagers / widows to our woes / [good] ladies / [blubbered], [these poor] queens / <i>trois reines dont les souverains sont tombés devant la fureur du cruel Créon / nos têtes couronnées / pauvre dame / reines douairières / les veuves de nos malheurs / [chères], [mes]dames / des reines éplorées / [ces pauvres] reines</i>	Three QUEENS / <i>Trois REINES</i>	in black, with veils stained, with imperial crowns / <i>vêtues de noir, aux voiles teints, coiffées de couronnes de souveraines</i>	with the hearses of their knights, in a funeral solemnity / <i>avec les cercueils de leurs chevaliers, en un cortège funèbre [I, 5]</i>	Vers	Je / Nous	276	1,17%

THIRD QUEEN / LA TROISIÈME REINE	I, 1, 29-34. 106-109. 110-119. 141-145. 158- 159. 228-231 + I, 4, 2- 3 + I, 5, 11-12. 15-16	three queens whose sovereigns fell before the wrath of cruel Creon / our crowned heads / a fool / dowagers / widows to our woes / [good] ladies / [blubbered], [these poor] queens / <i>trois reines dont les souverains sont tombés devant la fureur du cruel Créon / nos têtes couronnées / idiote / reines douairières / les veuves de nos malheurs / [chères], [mes]dames / des reines éplorées / [ces pauvres] reines</i>	Three QUEENS / Trois REINES	in black, with veils stained, with imperial crowns / <i>vêtues de noir, aux voiles teints, coiffées de couronnes de souveraines</i>	with the hearses of their knights, in a funeral solemnity / <i>avec les cercueils de leurs chevaliers, en un cortège funèbre [I, 5]</i>	Vers	Je / Nous	255	1,08%
HERALD / LE HÉRAUT	I, 4, 14-16. 22-23. 25- 28		A HERALD / UN HÉRAUT			Vers		63	0,27%
JAILER / LE GEÔLIER	II, 1, 1-9. 12-15. 17-21. 27. 30-31. 37. 47-50. 53-54 + II, 2, 223. 224-225. 226-227. 247-250. 262-263. 264-265. 267. 268. 271. 272. 274-275. 278 + IV, 1, 1-3. 16. 18. 24-25. 30. 32. 34. 36- 42. 45. 47-51. 51. 65. 114. 116. 117. 137-138. 142. 143. 151 + IV, 3, 3-10. 17. 53. 56. 59-60 + V, 2, 18. 19-20. 23. 25-27. 41-42. 45. 46. 47. 50. 55-56. 57. 61. 64. 69. 93. 100. 101- 102. 103 + V, 4, 27- 28. 36	sir / [the], [honest], [good], [mean] keeper [of the prison] / [a wise] man / good men / master [of a ship] / my hearts / you fathers are fine fools / [her], [my] father / my friend / <i>monsieur / [le], [brave], [cher], [pauvre] gardien [de la prison] / mon ami / mes bons amis / mon brave / un sage / capitaine / les gars / vous autres pères êtes de beaux idiots / [son], [mon] père</i>	JAILER / UN GEÔLIER		irons / purses / <i>chaînes / bourses [V, 4]</i>	Vers et prose	Je	741	3,14%

WOOER / LE PRÉTENDANT	II, 1, 10-11. 16. 46 + IV, 1, 32. 33. 34-35. 42-44. 45-46. 47. 51. 52-65. 66-69. 70-93. 94-103 + IV, 3, 61-64 + V, 2, 2-6. 8-10. 12. 13. 14-15. 30. 31. 36. 39. 69-70. 74. 75-76. 82. 85. 86. 87. 88. 106. 107-108. 109. 109. 111. 112	[your], [my] friend / sir / [this], [a kind] gentleman / young sir her friend / [her], [your love], [my], [cousin] [Palamon] / poor chicken / love / <i>vosre amoureux / [ce] monsieur / mon ami / jeune monsieur qui êtes son ami / [son], [vosre bien-aimé], [mon], [cousin] [Palamon] / une nature généreuse / pauvre poussin / mon amour</i>	THE WOOER of the Jailer's Daughter / LE PRÉTENDANT de la Fille du Geôlier	How he looks! / in habit of Palamon / <i>Quelle tête il a ! [Le Second Ami, IV, 1] / habillé comme Palamon [V, 2]</i>		Vers et prose	Je	771	3,26%
[JAILER'S] DAUGHTER / LA FILLE DU GEÔLIER	II, 1, 22-26. 28-29. 32-36. 38-45. 51-52. 55-56 + II, 4, 1-33 + II, 6, 1-39 + III, 2, 1-38 + III, 4, 1-26 + III, 5, 59-71. 77-78. 78-83. 84-86. 90 + IV, 1, 104-105. 106. 107-108. 109. 110-113. 115-116. 117. 120. 121-126. 127-132. 133. 134-137. 139. 142. 143. 143-146. 152. 153 + IV, 3, 11-15. 18-25. 27-35. 37-43. 46-52 + V, 2, 43-45. 46. 47. 47-50. 51-55. 57. 58-61. 62-63. 64-67. 71-72. 73. 74-75. 76-82. 83-84. 85. 86. 87. 88-90. 92. 93. 94-98. 108. 109. 110. 111. 112	[my], [your] daughter / base / his whore / [we] wench[es] / [fair, gentle], [a fine] maid / almost a martyr / a shadow / a [dainty] madwoman / lass / good woman / damsel / love / [poor], [pretty] soul / we maids that have our livers perished, cracked to pieces with love / we of the blessed / [your] child / sweet[heart] / <i>[ma], [vosre], [la] fille / une roturière / sa putain / nous autres filles / [la] belle [et douce] demoiselle / quasi-martyre / une ombre / une [bien charmante] folle / ma bonne / jouvencelle / [brave] petite / mon amour / pauvre âme / nous autres, vierges au cœur flétri, brisé d'amour / nous autres les bienheureux / [vosre], [mon] enfant / ma jolie / trésor / ma douce</i>	Jailer's DAUGHTER / LA FILLE du Geôlier	"Fair, gentle maid"/ Food took I none these two days, Sipp'd some water. I have not clos'd mine eyes / I am very cold / I am very hungry / a voice, a shrill one / her careless tresses A wreath of bullrush rounded / She's eighteen / this poor petticoat / <i>"Belle et douce demoiselle" / Je n'ai rien mangé depuis deux jours, Avalé qu'un peu d'eau. Je n'ai pas fermé l'œil [III, 2] / J'ai très froid / J'ai grand-faim [III, 4] / une voix aiguë / une guirlande de joncs entourait Ses cheveux défait [IV, 1] / Dix-huit ans / ce misérable jupon [V, 2]</i>	strewings / this file / reward / <i>joncs [II, 1] / cette lime [III, 2] / récompense [III, 5]</i>	Vers et prose	Je	2719	11,51%
[JAILER'S] BROTHER / LE FRÈRE DU GEÔLIER	IV, 1, 105. 106. 109. 109. 114. 118-119. 138. 150. 151	your brother / a tailor / good men / my hearts / boy / <i>vosre frère / tailleur / mes bons amis / les gars / moussaillon</i>	Jailer's BROTHER / LE FRÈRE du Geôlier			Vers	Je	55	0,23%

FIRST FRIEND / <i>LE PREMIER AMI</i>	IV, 1, 3-16. 25. 28. 31. 35. 45. 46. 69. 119. 120. 126. 133. 140. 151	good sir / good men / my hearts / the pilot / <i>cher monsieur / mes bons amis / les gars / le pilote</i>	Two FRIENDS of the Jailer / <i>Deux AMIS du Geôlier</i>			Vers	Je	133	0,56%	
SECOND FRIEND / <i>LE SECOND AMI</i>	IV, 1, 17-18. 18-24. 26- 28. 29-30. 30-31. 33. 45. 94. 132. 141. 152	a good man / sir / good men / my hearts / <i>bon / monsieur / mes bons amis / les gars</i>	Two FRIENDS of the Jailer / <i>Deux AMIS du Geôlier</i>			Vers	Je	130	0,55%	
WOMAN / <i>LA SUIVANTE</i>	II, 2, 119. 123. 124. 125. 127. 130. 137. 144-148. 153. 154	[a good] wench / wanton / <i>une bonne fille / petite / une polissonne</i>	Emilia's WOMAN / <i>LA SUIVANTE d'Emilia</i>		<i>narcissus / des narcisses</i>	Vers	Je	68	0,29%	
FIRST COUNTRYMAN / <i>LE PREMIER VILLAGEOIS</i>	II, 3, 25. 31-32. 52. 69- 71. 74-76 + III, 5, 19. 27. 52. 76	boys / sweet companions / honest friends / lads / among ye / you most coarse frieze capacities / ye jean judgements / dunces / my mad boys / villager / a merry rout / a rabble / a company / a chorus / <i>les gars / mes camarades / mes braves / vous / têtes de laine écrue / jugeotes en toile de jute / cancrs / mes lascars / petits / campagnards / une compagnie / une joyeuse troupe / un chœur</i>	Five COUNTRYMEN, including one dressed as a BAVIAN / <i>Cinq VILLAGEOIS, dont un habillé en BABOUIN</i>		<i>one with a garland / porte une couronne de lauriers</i>		Vers et prose	Je	108	0,46%

<p>SECOND COUNTRYMAN / <i>LE DEUXIÈME</i> VILLAGEOIS</p>	<p>II, 3, 26. 33-34. 40-43. 49-51. 54-57. 68. 72. 76-78 + III, 5, 20. 25- 26. 42-47. 89</p>	<p>my masters / boys / sweet companions / honest friends / sir / among ye / you most coarse frieze capacities / ye jean judgements / dunces / my mad boys / villager / a merry rout / a rabble / a company /a chorus / <i>mes amis / les gars / mes</i> <i>camarades / mes braves /</i> <i>monsieur / vous / têtes de laine</i> <i>écru / jugeotes en toile de jute /</i> <i>cancre / mes lascars / petits /</i> <i>campagnards / une compagnie /</i> <i>une joyeuse troupe / un chœur</i></p>	<p>Five COUNTRYMEN, including one dressed as a BAVIAN / <i>Cinq VILLAGEOIS,</i> <i>dont un habillé en</i> <i>BABOUIN</i></p>		<p>reward / <i>récompense</i></p>	<p>Vers et prose</p>	<p>Je</p>	<p>242</p>	<p>1,02%</p>
<p>THIRD COUNTRYMAN / <i>LE TROISIÈME</i> VILLAGEOIS</p>	<p>II, 3, 27. 35-37. 39. 44-47. 58-61. 67. 73 + III, 5, 21. 32. 52-53. 72-75. 91</p>	<p>my masters / boys / sweet companions / honest friends / sir / lads / among ye / you most coarse frieze capacities / ye jean judgements / dunces / my mad boys / villager / a merry rout / a rabble / a company /a chorus / <i>mes amis / les gars / mes</i> <i>camarades / mes braves /</i> <i>monsieur / vous / têtes de laine</i> <i>écru / jugeotes en toile de jute /</i> <i>cancre / mes lascars / petits /</i> <i>campagnards / une compagnie /</i> <i>une joyeuse troupe / un chœur</i></p>	<p>Five COUNTRYMEN, including one dressed as a BAVIAN / <i>Cinq VILLAGEOIS,</i> <i>dont un habillé en</i> <i>BABOUIN</i></p>		<p>reward / <i>récompense</i></p>	<p>Vers et prose</p>	<p>Je</p>	<p>166</p>	<p>0,70%</p>

FOURTH COUNTRYMAN / LE QUATRIÈME VILLAGEOIS	II, 3, 28-30. 38. 48. 53. 62-63. 65. 73-74 + III, 5, 24. 39. 56-58	my masters / boys / sweet companions / honest friends / lads / among ye / you most coarse frieze capacities / ye jean judgements / dunces / my mad boys / villager / a merry rout / a rabble / a company / a chorus / <i>mes amis / les gars / mes camarades / mes braves / vous / têtes de laine écrue / jugeotes en toile de jute / cancrs / mes lascars / petits / campagnards / une compagnie / une joyeuse troupe / un chœur</i>	Five COUNTRYMEN, including one dressed as a BAVIAN / <i>Cinq VILLAGEOIS, dont un habillé en BABOUIN</i>		reward / <i>récompense</i>	Vers et prose	Je	109	0,46%
BAVIAN / LE BABOUIN	III, 5, 37	the Bavian / my friend / among ye / you most coarse frieze capacities / ye jean judgements / dunces / my mad boys / villager / a merry rout / a rabble / a company / a chorus / <i>le Babouin / mon ami / vous / têtes de laine écrue / jugeotes en toile de jute / cancrs / mes lascars / petits / campagnards / une compagnie / une joyeuse troupe / un chœur</i>	Five COUNTRYMEN, including one dressed as a BAVIAN / <i>Cinq VILLAGEOIS, dont un habillé en BABOUIN</i>	with long tail and eke long tool / <i>à longue queue, et au machin lui aussi gigantesque</i>	reward / <i>récompense</i>	Vers		2	0,01%
GENTLEMAN / LE GENTILHOMME	IV, 2, 55-56. 57. 70	sir / <i>monsieur</i>	A GENTLEMAN / UN GENTILHOMME			Vers	Je	18	0,08%
MESSENGER / LE MESSENGER	IV, 2, 71. 72-88. 116- 119. 120-121. 121-140	(Curtis) / sir / <i>(Curtis) / monsieur</i>	MESSENGERS / DES MESSENGERS			Vers	Je	337	1,43%

DOCTOR / LE MÉDECIN	IV, 3, 1-2. 16. 26. 36. 44-45. 54-55. 57-58. 65-94 + V, 2, 1. 7-8. 10-12. 13. 13-14. 16-18. 19. 20-23. 24. 27-29. 31. 31-35. 36-38. 40. 68. 73. 90-92. 93. 102-103. 104-106. 107. 110	sir / Doctor / your cousin Arcite / <i>monsieur / docteur / votre cousin Arcite</i>	A DOCTOR / UN MÉDECIN			Vers et prose	Je	673	2,85%
MESSENGER / LE MESSAGER	V, 2, 99-100. 100-101		MESSENGERS / DES MESSAGERS			Vers		22	0,09%
SERVANT / LA SERVANTE	V, 3, 67. 71. 79-84. 90. 92-95		A SERVANT / UNE SERVANTE	Set both thine ears to th'business / <i>Tends bien les deux oreilles</i>		Vers		71	0,30%
FIRST KNIGHT / LE PREMIER CHEVALIER	V, 1 + V, 4, 15-19. 32. 35. 38	[the], [their fair] knights / Six braver spirits / him that's first with Palamon / a prince / a character of honour / [these] men / the sons of honour / the subdued / my dear kinsmen / offerers / your lovers / my friends / <i>[les], [leurs beaux] chevaliers / celui qui seconde Palamon / prince / un homme d'honneur / [ces], [des] hommes / fils de la gloire / les battus / mes chers parents / donateurs / vos compagnons / mes amis</i>	Three KNIGHTS attending Palamon / Trois CHEVALIERS de la suite de Palamon	armour / He's somewhat bigger / a face far sweeter / His complexion Is, as a ripe grape, ruddy / In's face appears All the fair hopes / his head's yellow, Hard- hair'd, and curled, thick-twin'd like ivy tods, Not to undo with thunder. In his face The livery of the warlike maid appears, Pure red and white, for yet no beard has bless'd him. And in his rolling eyes sits Victory, As if she ever meant to court his valour. His nose stands high, a character of honour, His red lips, after fights, are fit for ladies / his tongue Sounds like a trumpet. All his lineaments Are as a man would wish 'em, strong and clean / His age some five-and- twenty / pinioned / <i>armure / Il est un peu plus gros / sa figure est bien plus douce / Son teint A la couleur vermeille du raisin mûr / Son visage reflète Tous ses beaux espoirs / ses cheveux blonds, Drus et bouclés, s'entrelacent, épais comme ces couronnes de lierre Qui repoussent la</i>	He wears a well- steel'd axe, the staff of gold / They give their purses / <i>Il porte une hache acérée, à manche d'or / Ils donnent leurs bourses</i>	Vers	Nous	45	0,19%

				<i>foudre. Sa figure Porte la livrée de la vierge belliqueuse, Toute de rouge et de blanc, car il n'a pas encore le bonheur d'être barbu. Et dans ses yeux farouches trône la Victoire Comme depuis toujours éprise de sa vaillance. La haute arête du nez signale un homme d'honneur, Ses lèvres rouges, après le combat, sont faites pour les dames / sa voix Sonne comme une trompette. Tous ses membres Sont ceux-là mêmes dont rêve un homme, puissants et harmonieux / Il a environ vingt-cinq ans / ligotés [V, 4]</i>					
SECOND KNIGHT / LE DEUXIÈME CHEVALIER	V, 1 + V, 4, 19-21. 33. 35. 38	[the], [their fair] knights / Six braver spirits / [these] men / the sons of honour / the subdued / my dear kinsmen / offerers / your lovers / my friends / [les], [leurs beaux] chevaliers / [ces], [des] hommes / fils de la gloire / les battus / mes chers parents / donateurs / vos compagnons / mes amis	Three KNIGHTS attending Palamon / Trois CHEVALIERS de la suite de Palamon	armour / pinioned / armure ; ligotés [V, 4]	They give their purses / Ils donnent leurs bourses	Vers	Nous	28	0,12%
THIRD KNIGHT / LE TROISIÈME CHEVALIER	V, 1 + V, 4, 21. 35	[the], [their fair] knights / Six braver spirits / [these] men / the sons of honour / the subdued / my dear kinsmen / offerers / your lovers / my friends / [les], [leurs beaux] chevaliers / [ces], [des] hommes / fils de la gloire / les battus / mes chers parents / donateurs / vos compagnons / mes amis	Three KNIGHTS attending Palamon / Trois CHEVALIERS de la suite de Palamon	armour / pinioned / armure ; ligotés [V, 4]	They give their purses / Ils donnent leurs bourses	Vers	Nous	7	0,03%
MESSENGER / LE MESSAGER	V, 4, 39		MESSENGERS / DES MESSAGERS	Enter in haste / Entre précipitamment		Vers		6	0,03%

Nombre de mots de la pièce : 23616

Nombre de mots dits par des anonymes : 7610

Pourcentage de mots dits par des anonymes : 32,22%

Commentaires : Il n'y a aucun problème d'identification des personnages anonymes dans cette pièce. J'ai attribué les descriptions physiques des Chevaliers (en IV, 2) à ceux de Palamon qui parlent en V, 4. Le rôle de la Fille du Geôlier a probablement été écrit majoritairement par Fletcher. Cependant, il me semble important de la comprendre dans mon corpus, car son rôle participe d'une représentation du corps qui apporte un éclairage sur les enjeux plus généraux de la pièce.

ANNEXE 2. ILLUSTRATIONS

2.1. Table des Illustrations

Figure 1 – Léonard de Vinci - L'Homme de Vitruve.....	746
Figure 2 – Léonard de Vinci - Dessins anatomiques réalisés à partir de dissections de corps humains.....	746
Figure 3 - Costume de Lady Macbeth.....	747
Figure 4 - Le Roi Lear - Mise en scène de Sam Mendes - Les Chevaliers de Lear.....	747
Figure 5 - La Comédie des Erreurs – Mise en scène de James Cellan Jones - Le Geôlier et ses clefs.....	748
Figure 6 - Richard II - Mise en scène d'Ariane Mnouchkine - Le roi et les duellistes de part et d'autre.....	748
Figure 7 - Romeo + Juliet - Mise en scène de Baz Luhrmann - L'aquarium.....	749
Figure 8 - Romeo + Juliet - Mise en scène de Baz Luhrmann – Les ailes de Juliette.....	749
Figure 9 - Henry VI - Mise en scène de Thomas Jolly – Mortimer et son arbre généalogique.....	750
Figure 10 - Macbeth - Mise en scène de Laurent Pelly - Les Sorcières jouées par des acteurs masculins.....	750
Figure 11 - Macbeth - Mise en scène d'Orson Welles - Les Sorcières dans la brume autour du chaudron.....	751
Figure 12 - Macbeth - Mise en scène de Rupert Goold – Disparition des Sorcières.....	751
Figure 13- Macbeth - Mise en scène de Rupert Goold – Sorcières manipulant la chair humaine.....	752
Figure 14 - Macbeth - Mise en scène de Rupert Goold – Sorcière et Apparition.....	752
Figure 15 - Macbeth - Mise en scène d'Ariane Mnouchkine – Les Apparitions sur ordinateur.....	753
Figure 16 - Macbeth - Mise en scène de Stéphane Braunschweig – Les Apparitions.....	753
Figure 17 - Jules César - Mise en scène de Joseph L. Mankiewicz – Espace géométrique.....	754
Figure 18 - Macbeth - Mise en scène d'Orson Welles – Délimitation des espaces.....	754
Figure 19 - Le Château de l'araignée - Mise en scène d'Akira Kurosawa - Sorcière dans la cage fermée.....	755
Figure 20 - Le Château de l'araignée - Mise en scène d'Akira Kurosawa - Sorcière dans la cage ouverte par Washizu..	755
Figure 21 - Macbeth - Mise en scène d'Ariane Mnouchkine – Les Sorcières sur le rocher.....	756
Figure 22 - Macbeth - Mise en scène de Laurent Pelly – Espace délimité des Sorcières.....	756
Figure 23 - Macbeth - Mise en scène de Stéphane Braunschweig - Les Sorcières et Macbeth.....	757
Figure 24 - Macbeth - Mise en scène de Stéphane Braunschweig – Dispositif spatial.....	758
Figure 25 - Macbeth - Mise en scène Royal Shakespeare Company – Cercle des Sorcières.....	758
Figure 26 - Coriolan - Mise en scène de Christian Schiaretti - Coriolan, cadre doré.....	759
Figure 27 - Coriolan - Mise en scène de Christian Schiaretti - Totus Mundus Agit Histrionem.....	759
Figure 28 - Le Roi Lear - Mise en scène de Sam Mendes - La mort du Fou.....	760
Figure 29 - Henry V - Mise en scène de Kenneth Branagh - Le Jeune Garçon.....	760

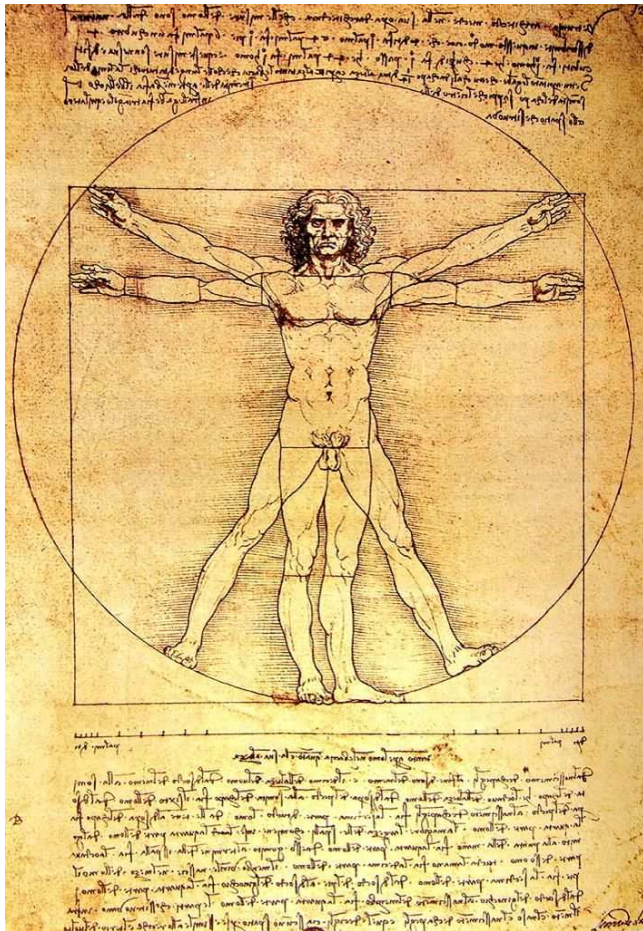


Figure 1 – Léonard de Vinci - L'Homme de Vitruve

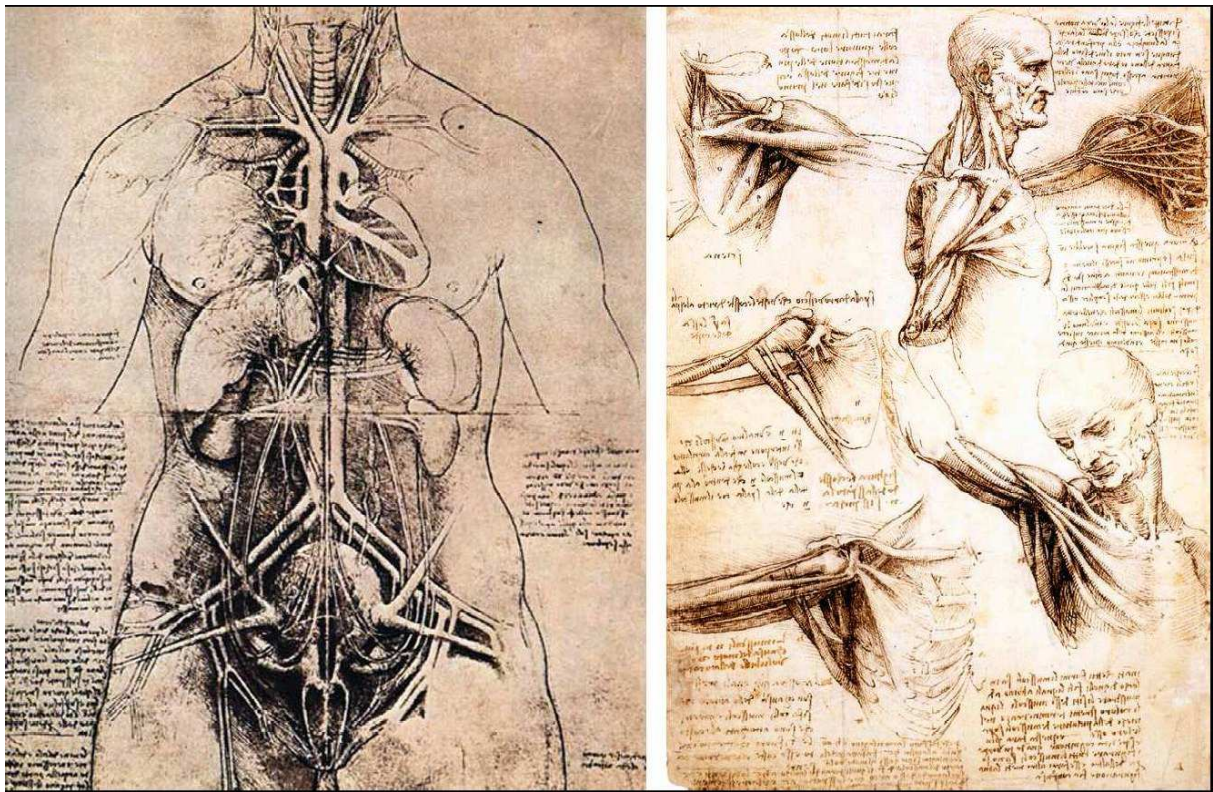


Figure 2 – Léonard de Vinci - Dessins anatomiques réalisés à partir de dissections de corps humains



Figure 3 - Costume de Lady Macbeth
(Porté par Catherine Ferran, conçu par Thierry Mugler, dans une mise en scène de Jean-Pierre Vincent)



Figure 4 - Le Roi Lear - Mise en scène de Sam Mendes - Les Chevaliers de Lear



Figure 5 - La Comédie des Erreurs – Mise en scène de James Cellan Jones - Le Geôlier et ses clefs



Figure 6 - Richard II - Mise en scène d'Ariane Mnouchkine - Le roi et les duellistes de part et d'autre



Figure 7 - Romeo + Juliet - Mise en scène de Baz Luhrmann - L'aquarium



Figure 8 - Romeo + Juliet - Mise en scène de Baz Luhrmann – Les ailes de Juliette



Figure 9 - Henry VI - Mise en scène de Thomas Jolly – Mortimer et son arbre généalogique



Figure 10 - Macbeth - Mise en scène de Laurent Pelly - Les Sorcières jouées par des acteurs masculins



Figure 11 - Macbeth - Mise en scène d'Orson Welles - Les Sorcières dans la brume autour du chaudron



Figure 12 - Macbeth - Mise en scène de Rupert Goold – Disparition des Sorcières



Figure 13- Macbeth - Mise en scène de Rupert Goold – Sorcières manipulant la chair humaine



Figure 14 - Macbeth - Mise en scène de Rupert Goold – Sorcière et Apparition



Figure 15 - Macbeth - Mise en scène d'Ariane Mnouchkine – Les Apparitions sur ordinateur



Figure 16 - Macbeth - Mise en scène de Stéphane Braunschweig – Les Apparitions



Figure 17 - Jules César - Mise en scène de Joseph L. Mankiewicz – Espace géométrique



Figure 18 - Macbeth - Mise en scène d'Orson Welles – Délimitation des espaces



Figure 19 - Le Château de l'araignée - Mise en scène d'Akira Kurosawa - Sorcière dans la cage fermée



Figure 20 - Le Château de l'araignée - Mise en scène d'Akira Kurosawa - Sorcière dans la cage ouverte par Washizu



Figure 21 - Macbeth - Mise en scène d'Ariane Mnouchkine – Les Sorcières sur le rocher



Figure 22 - Macbeth - Mise en scène de Laurent Pelly – Espace délimité des Sorcières



Figure 23 - Macbeth - Mise en scène de Stéphane Braunschweig - Les Sorcières et Macbeth



Figure 24 - Macbeth - Mise en scène de Stéphane Braunschweig – Dispositif spatial

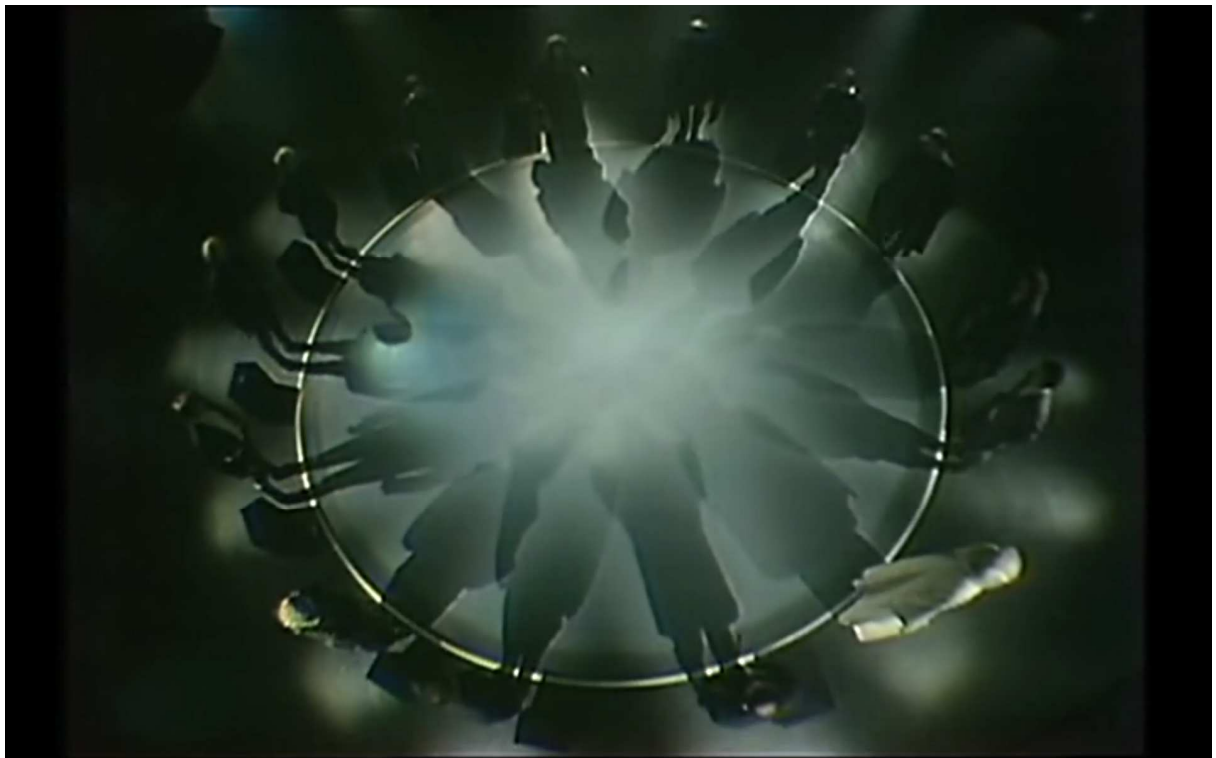


Figure 25 - Macbeth - Mise en scène Royal Shakespeare Company – Cercle des Sorcières



Figure 26 - Coriolan - Mise en scène de Christian Schiaretti - Coriolan, cadre doré



Figure 27 - Coriolan - Mise en scène de Christian Schiaretti - Totus Mundus Agit Histrionem



Figure 28 - Le Roi Lear - Mise en scène de Sam Mendes - La mort du Fou



Figure 29 - Henry V - Mise en scène de Kenneth Branagh - Le Jeune Garçon

ANNEXE 3. LISTE DES PERSONNAGES ANONYMES

Cette annexe recense toutes les parties de la thèse où les personnages anonymes sont analysés, en indiquant les numéros des parties et les noms des sous-parties non numérotées (ex : « II.6.4. Le médiateur. » se lit « Deuxième Partie : Identité et Altérité. Chapitre 6 : L'Identité du médiateur. 4. De l'émetteur au récepteur : neutralité et fiabilité du médiateur. *Le médiateur* »). Si le personnage apparaît en introduction d'une sous-partie, il est indiqué « I.2.1. (intro). ». Pour l'Introduction générale et la Conclusion, les numéros des sous-parties où les personnages anonymes sont étudiés sont entre parenthèses (« Introduction générale (1). » ou « Conclusion (3). ». Les pièces sont classées par ordre alphabétique dans cette annexe et les personnages anonymes par ordre d'apparition.

ANTOINE ET CLÉOPÂTRE

- *Messenger / Le Messenger* [I,1] II.6.4. Le médiateur. Le récepteur. II.6.5. Les prophètes anonymes.
- *Soothsayer / Le Devin* [I,2 + II,3] II.6.5. Les prophètes anonymes
- *Messenger / Le Messenger* [I,2] II.6.3. Le corps comme message. II.6.4. Le récepteur.
- *First Messenger / Le Premier Messenger* [I,2] II.6.3. Les porte-lettres.
- *Second Messenger / Le Deuxième Messenger* [I,2] II.6.3. Les porte-lettres.
- *Third Messenger / Le Troisième Messenger* [I,2] II.6.3. Les porte-lettres. Le corps comme message. Conclusion (1).
- *Messenger / Le Messenger* [I,4] I.4.3. Désignation par la fonction sociale. II.6.3. L'allégeance des rôles de messagers.
- *Second Messenger / Le Second Messenger* [I,4] II.6.3. Les porte-voix. L'allégeance des rôles de messagers.
- *Messenger / Le Messenger* [II,5 + III,3] I.2.4. Fonction réticulaire. I.3.1. Tripolarité du corps au théâtre : l'acteur, le personnage et le spectateur. I.3.2. Le corps passionnel comme objet social. I.4.2. « Sir », « Sirrah », « Master ». II.6.3. Les porte-voix. Le corps morcelé. Conclusion (1).
- *First Servant / Le Premier Serviteur* [II,7] I.2.4. Fonction réticulaire.
- *Second Servant / Le Deuxième Serviteur* [II,7] I.2.4. Fonction réticulaire. I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse.
- *Messenger / Le Messenger* [III,7] II.6.3. L'adresse aux Messagers et l'utilisation du pronom interrogatif « what ».
- *Soldier / Le Soldat* [III,7 + IV,5] I.3.3. Le corps particulier dans une sphère générale. I.3.4. La matérialité du corps anonyme.
- *Messenger / Le Messenger* [III,7] II.6.3. Théâtralité et métathéâtralité du rôle de messager.
- *Ambassador / L'ambassadeur* [III,12 + III,13] I.1.3. « The Messenger » / « Le Messenger ». I.3.4. La vieillesse. I.4.3. Désignation par le statut social ou le métier. II.6.4. L'émetteur.
- *Servant / Le Serviteur* [III,13] I.4.2 « Sir », « Sirrah », « Master ».
- *First Soldier / Le Premier Soldat* [IV,3] I.4.2 « Sir », « Sirrah », « Master ».
- *Second Soldier / Le Deuxième Soldat* [IV,3] I.4.2 « Sir », « Sirrah », « Master ».
- *Third Soldier / Le Troisième Soldat* [IV,3] I.4.2 « Sir », « Sirrah », « Master ».
- *Fourth Soldier / Le Quatrième Soldat* [IV,3] I.4.2 « Sir », « Sirrah », « Master ».
- *Soldier / Le Soldat* [IV,4] I.3.4. La matérialité du corps anonyme.
- *A Captain / Un Capitaine* [IV,4] I.3.4. La matérialité du corps anonyme.
- *Messenger / Le Messenger* [IV,6] II.6.3. L'adresse aux Messagers et l'utilisation du pronom interrogatif « what ».
- *Soldier / Le Soldat* [IV,6] II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Sentry / La Sentinelle* [IV,9] II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *First Watch / Le Premier Garde* [IV,9] II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Second Watch / Le Second Garde* [IV,9] II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *First Guard / Le Premier Garde* [IV,14] II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Second Guard / Le Deuxième Garde* [IV,14] II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Third Guard / Le Troisième Garde* [IV,14] II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.

- *First Guard / Le Premier Garde* [IV,14] I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse. II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Egyptian / L'égyptien* [V,1] I.1.2. La provenance. I.3.2. Le corps passionnel comme objet social. II.6.4. L'émetteur.
- *Guardsmen / Le Garde* [V,2] I.4.6. La référence ad extra comme mode de communication.
- *Clown / Le Rustre* [V,2] I.1.3. « The Clown » / « Le Rustre ». I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Singularité du costume. I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.2.5. Fonction pathétique. I.4.3. Désignation par le statut social ou le métier. I.4.6. La parole individualisée : les Clowns et le Fool.
- *First Guard / Le Premier Garde* [V,2] I.2.5. Fonction pathétique.
- *Second Guard / Le Deuxième Garde* [V,2] I.2.5. Fonction pathétique.

BEAUCOUP DE BRUIT POUR RIEN

- *Messenger / Le Messager* [I,1] I.1.3. « The Messenger » / « Le Messager ». II.6.4. Le récepteur.
- *Boy / Le Page* [II,3] II.6.4. Le récepteur.
- *Second Watchman / [Ou First dans la Pléiade] / Le Second Garde* [III,3 + IV,2 + V,1] II.5.1. Des experts de l'identification. II.5.2. L'erreur annonciatrice de nomination. II.6.1. Les interprètes.
- *Messenger / Le Messager* [III,5] II.6.1. Médiation temporelle.
- *Sexton / Le Sacristain* [IV,2 + V,1] I.2.3. Singularité du costume. II.6.1. Les interprètes. Conclusion (1).
- *Lord / Le Seigneur* [V,3] II.6.1. Médiation spatiale.
- *Messenger / Le Messager* [V,4] II.6.1. La fonction pathétique du médiateur.

COMME IL VOUS PLAIRA

- *Duke Senior / Le Duc Aîné* [II,1 + II,7 + V,4] I.1.1. Variations. I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.2.4. Fonction réticulaire. I.2.5. Fonction spatiale. I.4.3. Désignation réticulaire. Désignation dramatique. I.4.5. Les autres catégories de désignations.
- *First Lord / Le Premier Seigneur* [II,1] I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.2.4. Fonction réticulaire. I.2.5. Fonction spatiale. I.4.3. Désignation réticulaire. Désignation dramatique. I.4.5. Les autres catégories de désignations.
- *Second Lord / Le Deuxième Seigneur* [II,1] I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.2.4. Fonction réticulaire. I.2.5. Fonction spatiale. I.4.3. Désignation réticulaire. Désignation dramatique. I.4.5. Les autres catégories de désignations.
- *First Lord / Le Premier Seigneur* [II,2] II.5.3. Les Médecins.
- *Second Lord / Le Deuxième Seigneur* [II,2] II.5.3. Les Médecins.
- *First Lord / Le Premier Seigneur* [II,7] I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.2.4. Fonction réticulaire. I.4.3. Désignation réticulaire. Désignation dramatique. I.4.5. Les autres catégories de désignations.
- *A Lord / Un Seigneur* [IV,2] I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.2.4. Fonction réticulaire. I.4.3. Désignation réticulaire. Désignation dramatique. I.4.5. Les autres catégories de désignations.
- *Forester / Le Veneur* [IV,2] I.1.1. Variations. I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.2.4. Fonction réticulaire. I.4.3. Désignation réticulaire. Désignation dramatique. I.4.5. Les autres catégories de désignations.
- *First Page / Le Premier Page* [V,3] I.4.6. Le réseau sonore comme signe identificatoire.
- *Second Page / Le Deuxième Page* [V,3] I.4.6. Le réseau sonore comme signe identificatoire.

CORIOLAN

- *First Citizen / Le Premier Citoyen* [I,1] I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.2. La société comme corps. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.2. « Sir », « Sirrah », « Master ». La fonction réticulaire de l'adresse. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).
- *Second Citizen / Le Second Citoyen* [I,1] I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.2. La société comme corps. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.2. « Sir », « Sirrah », « Master ». La fonction réticulaire de l'adresse. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).

- *Messenger / Le Messager [I,1]* II.5.1. Les annonces. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *First Senator / Le Premier Sénateur [I,1]* I.1.2. Le statut social. I.2.3. Le code couleur. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *First Senator / Le Premier Sénateur [I,2]* I.1.2. Le statut social. I.2.3. Le code couleur. I.4.2. Les titres de statut social élevé.
- *Second Senator / Le Second Sénateur [I,2]* I.1.2. Le statut social. I.2.3. Le code couleur. I.4.2. Les titres de statut social élevé.
- *Gentlewoman / La Dame De Compagnie [I,3]* I.1.4. Dramatis personae.
- *Messenger / Le Messager [I,4 + I,6]* I.4.3. Désignation par la fonction sociale. II.6.4. Le médiateur.
- *First Senator / Le Premier Sénateur [I,4]* I.1.2. Le statut social. I.2.3. Le code couleur.
- *First Soldier / Le Premier Soldat [I,4]* II.5.4. Les militaires.
- *Second Soldier / Le Second Soldat [I,4]* II.5.4. Les militaires.
- *First Roman / Un Premier Romain [I,5]* I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.3. Désignation dramatique. II.5.4. Les militaires.
- *Second Roman / Un Deuxième Romain [I,5]* I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.3. Désignation dramatique. II.5.4. Les militaires.
- *Third Roman / Un Troisième Romain [I,5]* I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.3. Désignation dramatique. II.5.4. Les militaires.
- *Lieutenant / Le Lieutenant [I,7]* II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Soldier / Le Soldat [I,10]* I.2.3. Le code couleur. I.4.2. Le pronom personnel.
- *Herald / Le Héraut [II,1]* II.5.1. Les cérémonies officielles.
- *Messenger / Le Messager [II,1]* II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *First Officer / Le Premier Huissier [II,2]* I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique.
- *Second Officer / Le Second Huissier [II,2]* I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique.
- *First Senator / Le Premier Sénateur [II,2]* I.1.2. Le statut social. I.2.3. Le code couleur. I.3.4. La vieillesse. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *First Citizen / Le Premier Citoyen [II,3]* I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).
- *Second Citizen / Le Deuxième Citoyen [II,3]* I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).
- *Third Citizen / Le Troisième Citoyen [II,3]* I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).
- *Fourth Citizen / Le Quatrième Citoyen [II,3]* I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).
- *Fifth Citizen / Le Cinquième Citoyen [II,3]* I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).
- *Sixth Citizen / Le Sixième Citoyen [II,3]* I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).
- *Seventh Citizen / Le Septième Citoyen [II,3]* I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).
- *First Citizen / Le Premier Citoyen [III,1]* I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).

- *Aedile / L'édile* [III,1 + III,3] II.5.5. La sphère publique. II.6.1. (intro).
- *First Senator / Le Premier Sénateur* [III,1 + III,2 + III,3] I.1.2. Le statut social. I.2.3. Le code couleur. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Second Senator / Le Deuxième Sénateur* [III,1] I.1.2. Le statut social. I.2.3. Le code couleur. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *A Patrician / Le Patricien* [III,2] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Citizen / Le Citoyen* [IV,4] II.7.4. Les morts anonymes.
- *First Servingman / Le Premier Serviteur* [IV,5] I.2.4. Fonction réticulaire.
- *Second Servingman / Le Deuxième Serviteur* [IV,5] I.2.4. Fonction réticulaire.
- *Third Servingman / Le Troisième Serviteur* [IV,5] I.2.4. Fonction réticulaire.
- *First Citizen / Le Premier Citoyen* [IV,6] I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).
- *Aedile / L'édile* [IV,6] II.6.4. Le médiateur.
- *Messenger / Le Messenger* [IV,6] II.6.4. Le médiateur.
- *[Second] Messenger / Le [Second] Messenger* [IV,6] II.6.4. Le médiateur.
- *First Citizen / Le Premier Citoyen* [IV,6] I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).
- *Second Citizen / Le Deuxième Citoyen* [IV,6] I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).
- *Third Citizen / Le Troisième Citoyen* [IV,6] I.1.2. Le statut social. I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Le code couleur. I.3.4. La corpulence. La matérialité du corps anonyme. I.4.4. Les injures corporelles et morales. II.7.2. Coriolan. II.7.3. Le théâtre du monde. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (3).
- *Lieutenant / Le Lieutenant* [IV,7] I.2.3. Le code couleur.
- *First Watchman / Le Premier Garde* [V,2] Introduction générale (3). I.2.3. Le code couleur. I.4.4. L'injure sociale. II.5.2. Échec d'identification, échec rhétorique. Conclusion (2).
- *Second Watchman / Le Second Garde* [V,2] Introduction générale (3). I.2.3. Le code couleur. I.4.4. L'injure sociale. II.5.2. Échec d'identification, échec rhétorique. Conclusion (2).
- *Messenger / Le Messenger* [V,4] II.6.1. Médiation temporelle.
- *[Second] Messenger / Le [Second] Messenger* [V,4] II.6.1. Médiation temporelle.
- *A Senator / Un Sénateur* [V,4] I.1.2. Le statut social. I.2.3. Le code couleur. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *First Conspirator / Le Premier Conspirateur* [V,5] I.1.2. Le métier. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Second Conspirator / Le Deuxième Conspirateur* [V,5] I.1.2. Le métier. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Third Conspirator / Le Troisième Conspirateur* [V,5] I.1.2. Le métier. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *First Lord / Le Premier Seigneur* [V,5] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Second Lord / Le Deuxième Seigneur* [V,5] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Third Lord / Le Troisième Seigneur* [V,5] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.

CYMBELINE

- *First Gentleman / Le Premier Gentilhomme* [I,1] I.3.2. Le corps au service du groupe social. II.5.1. Présentation des personnages principaux. II.7.2. Richard III. II.7.3. Surface et profondeur chez l'anonyme.
- *Second Gentleman / Le Second Gentilhomme* [I,1] II.5.1. Présentation des personnages principaux. II.7.2. Richard III. II.7.3. Surface et profondeur chez l'anonyme.
- *Queen / La Reine* [I,2 + I,6 + II,3 + III,1 + III,5] I.2.4. Fonction réticulaire. I.4.2. Les titres de statut social élevé. II.5.3. Les Serviteurs et les Servantes. II.5.4. La dialectique du même et de l'autre. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs. II.7.3. Surface et profondeur chez l'anonyme.

- *First Lord / Le Premier Seigneur* [I,3 + II,1 + II,3] II.5.4. La dialectique du même et de l'autre.
- *Second Lord / Le Second Seigneur* [I,3 + II,1 + II,3] II.5.4. La dialectique du même et de l'autre.
- *Frenchman / Le Français* [I,5] I.1.2. La provenance. I.4.5. Les autres catégories de désignations.
- *Lady / Une Dame* [I,6 + V,5] I.2.4. Fonction réticulaire. II.5.3. Les Serviteurs et les Servantes.
- *Musician / Un Musicien* [II,3] I.4.6. Le réseau sonore comme signe identificatoire.
- *Messenger / Le Messager* [II,3] II.5.1. Les annonces.
- *Attendant / Le Serviteur* [III,5] II.6.1. Médiation spatiale.
- *First Senator / Le Premier Sénateur* [III,8] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Second Senator / Le Second Sénateur* [III,8] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Tribune / Le Tribun* [III,8] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *[A Roman] Captain / Le Capitaine* [IV,2] I.4.6. La référence ad extra comme mode de communication. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *A Lord / Un Seigneur* [IV,3] I.4.6. L'utilisation de la sui-référence.
- *A[nother] Lord / Un [Autre] Seigneur* [IV,3] I.4.6. L'utilisation de la sui-référence.
- *Lord / Le Seigneur* [V,3] I.4.5. Les commentateurs de l'action. Les autres catégories de désignations.
- *First Captain / Le Premier Capitaine* [V,3] II.5.2. L'impossibilité d'identifier.
- *Second Captain / Le Second Capitaine* [V,3] II.5.2. L'impossibilité d'identifier.
- *First Jailer / Le Premier Geôlier* [V,4] I.1.2. Le métier. II.5.2. L'impossibilité d'identifier.
- *Second Jailer / Le Second Geôlier* [V,4] I.1.2. Le métier. II.5.2. L'impossibilité d'identifier.
- *Messenger / Le Messager* [V,4] II.5.2. L'impossibilité d'identifier.

HAMLET

- *First Player / Player King / Le Premier Comédien / Le Roi De Comédie* [II,2 + III,2] I.1.2. Le rôle. I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. II.7.3. Le monde du théâtre.
- *Player Queen / La Reine De Comédie* [III,2] I.1.2. Le rôle. I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.4.6. Les voix individualisées. II.7.3. Le monde du théâtre.
- *Prologue / Lucianus / Le Prologue / Lucianus* [III,2] I.1.2. Le rôle. I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. II.7.3. Le monde du théâtre.
- *Captain / Le Capitaine* [IV,4] II.5.4. Les militaires.
- *Gentleman / Le Gentilhomme* [IV,5] I.4.2. L'absence d'adresse.
- *Messenger / Le Messager* [IV,5] I.4.2. L'absence d'adresse.
- *Gentleman / Un Gentilhomme* [IV,6] II.5.1. Les annonces.
- *A Sailor / Un Marin* [IV,6] I.2.5. Fonction dramatique. II.5.1. Les annonces.
- *Messenger / Le Messager* [IV,7] I.2.5. Fonction dramatique.
- *Clown / Le Rustre* [V,1] I.1.3. « The Clown » / « Le Rustre ». I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Singularité du costume. I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.2.5. Fonction dramatique. I.4.2 « Sir », « Sirrah », « Master ». I.4.3. Désignation par le statut social ou le métier. I.4.6. La parole individualisée : les Clowns et le Fool. II.7.4. Les accompagnateurs. Conclusion (1).
- *Other / L'autre* [V,1] I.1.3. « The Clown » / « Le Rustre ». I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Singularité du costume. I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.4.6. La parole individualisée : les Clowns et le Fool. II.7.4. Les accompagnateurs. Conclusion (1).
- *Priest / Le Prêtre* [V,1] II.7.4. Les accompagnateurs.
- *Lord / Le Seigneur* [V,2] II.5.1. Les annonces.
- *Ambassador / L'ambassadeur* [V,2] II.6.4. Le médiateur.

HENRY IV – 1^{ère} partie

- *First Carrier / Le Premier Voiturier* [II,1 + II,2 + II,4] I.2.5. Fonction temporelle. II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *Second Carrier / Le Second Voiturier* [II,1 + II,2] I.2.5. Fonction temporelle.
- *Chamberlain / Le Garçon D'auberge* [II,1] I.4.2. Les titres de statut social élevé. I.4.3. Désignation dramatique.
- *[First] Traveller / Le Premier Voyageur* [II,2] I.1.2. La provenance. I.4.2. Les titres de statut social élevé. I.4.4. Les injures corporelles et morales.

- *[Second] Traveller / Le [Second] Voyageur [II,2]* I.1.2. La provenance. I.4.2. Les titres de statut social élevé. I.4.4. Les injures corporelles et morales.
- *Servant / Le Serviteur [II,3]* I.4.2. Le pronom personnel.
- *Vintner / Le Cabaretier [II,4]* II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *Sheriff / Le Shérif [II,4]* II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *Messenger / Le Messenger [IV,1]* II.6.3. Les porte-lettres
- *Messenger / Le Messenger [V,2]* II.6.1. Médiation temporelle.
- *Messenger / Le Messenger [V,2]* II.6.1. Médiation temporelle.

HENRY IV – 2^{ème} partie

- *Porter / Le Portier [I,1]* II.6.1. Médiation spatiale.
- *Page / Le Page [I,2 + II,1 + II,2 + II,4 + V,1 + V,3]* I.3.3. Le contrepoint corporel. II.6.2. Les Juges. Conclusion (2).
- *Lord Chief Justice / Le Grand Juge [I,2 + II,1 + V,2 + V,5]* I.2.3. Singularité du costume. I.3.3. Le contrepoint corporel. I.3.4. La vieillesse. I.4.2. Les titres de statut social élevé. II.6.2. Les Juges.
- *Servant / Le Serviteur [I,2]* II.6.2. Les Juges.
- *Second Drawer / Le Second Serveur [II,4]* I.2.4. Fonction réticulaire.
- *Messenger / Le Messenger [IV,1]* II.6.3. L'adresse aux Messagers et l'utilisation du pronom interrogatif « what ». II.6.4. Le médiateur.
- *Beadle / Le Bedeau [V,4]* I.3.1. Tripolarité du corps au théâtre : l'acteur, le personnage et le spectateur. I.4.4. Les injures corporelles et morales.
- *First [Groom] / Un Premier [Valet] [V,5]* I.2.5. Fonction spatiale.
- *Second [Groom] / Un Deuxième [Valet] [V,5]* I.2.5. Fonction spatiale.
- *Third [Groom] / Un Troisième [Valet] [V,5]* I.2.5. Fonction spatiale.

HENRY V

- *Ambassador / L'ambassadeur [I,2]* I.2.5. Fonction dramatique. II.6.1. Médiation spatiale.
- *Boy / Le Jeune Garçon [II,1 + II,3 + III,2 + IV,4]* I.1.2. L'âge. I.3.3. Le contrepoint corporel. II.6.1. Les interprètes. II.7.4. Les morts anonymes.
- *Messenger / Le Messenger [II,4]* II.6.1. Médiation spatiale.
- *Governor / Le Gouverneur [III,4]* II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *Messenger / Le Messenger [III,8]* II.5.1. Les annonces.
- *Messenger / Le Messenger [IV,2]* II.6.3. L'allégeance des rôles de messagers.
- *Herald / Le Héraut [IV,8]* II.6.3. Les porte-lettres

HENRY VI – 1^{ère} partie

- *Messenger / Le Messenger [I,1]* I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse. II.6.1. Médiation temporelle. II.6.3. Les porte-lettres.
- *Second Messenger / Le Deuxième Messenger [I,1]* II.6.1. Médiation temporelle. II.6.3. Les porte-lettres.
- *Third Messenger / Le Troisième Messenger [I,1]* II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats. II.6.1. Médiation temporelle. II.6.3. Les porte-lettres.
- *First Warder / Le Premier Garde [I,3]* II.5.2. (intro).
- *Second Warder / Le Second Garde [I,3]* II.5.2. (intro).
- *First Servingman / Le Premier Serviteur [I,3]* I.2.3. Le code couleur. II.5.2. (intro). II.5.3. Les Serviteurs et les Servantes.
- *Mayor / Le Maire [I,3 + III,1]* II.6.3. Les porte-voix. II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *Officer / L'officier [I,3]* II.6.3. Les porte-voix. II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *Gunner / Le Canonnier [I,4]* I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.4.2. « Sir », « Sirrah », « Master ».
- *Boy / Le Fils [I,4]* I.4.2. « Sir », « Sirrah », « Master ». I.4.3. Désignation dramatique.
- *Messenger / Le Messenger [I,4]* II.6.3. L'adresse aux Messagers et l'utilisation du pronom interrogatif « what ».
- *Sergeant / Le Sergent [II,1]* I.3.2. La société comme corps.
- *[First] Sentinel / Une [Première] Sentinelle [II,1]* I.3.2. La société comme corps. I.3.4. Universalité du corps anonyme.
- *[Second] Sentinel / Une [Seconde] Sentinelle [II,1]* I.3.2. La société comme corps.

- *Soldier / Le Soldat* [II,1] I.2.5. Fonction pathétique. I.3.4. La matérialité du corps anonyme. I.4.6. Les voix désindividualisées. II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Messenger / Le Messenger* [II,2 + II,3] II.5.1. Les annonces. II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Captain / Le Capitaine* [II,2 + III,2 + IV,4] II.5.1. Les annonces. II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Porter / Le Portier* [II,3] I.2.5. Le personnage-accessoire.
- *Lawyer / Le Juriste* [II,4] I.2.3. Le code couleur. II.6.2. Les Juges.
- *A Gaoler / Un Gardien* [II,5] II.5.5. La sphère privée. II.6.1. (intro).
- *First Servingman / Le Premier Serviteur* [III,1] I.2.3. Le code couleur. II.5.3. Les Serviteurs et les Servantes.
- *Second Servingman / Le Deuxième Serviteur* [III,1] I.2.3. Le code couleur.
- *Third Servingman / Le Troisième Serviteur* [III,1] I.2.3. Le code couleur. II.5.3. Les Serviteurs et les Servantes.
- *A Soldier / Un Soldat* [III,2] I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.4.3. Désignation mensongère. II.6.1. Les interprètes.
- *Watch / La Sentinelle* [III,2] II.5.2. L'impossibilité d'identifier.
- *General / Le Général* [IV,2] II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Messenger / Le Messenger* [IV,3] II.6.4. Le médiateur.
- *Servant / Le Serviteur* [IV,7] II.7.4. Les accompagnateurs. Conclusion (2).
- *Legate / Le Légat* [V,1] I.1.3. « The Messenger » / « Le Messenger ».
- *Scout / L'éclaireur* [V,2] II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Shepherd / Le Berger* [V,5] I.4.5. Le métier comme parole et action.

HENRY VI – 2^{ème} partie

- *Messenger / Le Messenger* [I,2] I.1.3. « The Messenger » / « Le Messenger ».
- *First Petitioner / Le Premier Pétitionnaire* [I,3] I.1.2. Le métier. I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.2.5. Le personnage-accessoire. II.5.2. Échec d'identification, échec rhétorique. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ».
- *Second Petitioner / Le Second Pétitionnaire* [I,3] I.1.2. Le métier. I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.2.5. Le personnage-accessoire. II.5.2. Échec d'identification, échec rhétorique. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ».
- *One / L'homme* [II,1] I.1.2. Le genre.
- *Mayor / Le Maire* [II,1] I.2.5. Le personnage-accessoire. II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *Beadle / Le Sergent* [II,1] I.2.5. Le personnage-accessoire. II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *First Neighbour / Un Premier Voisin* [II,3] I.1.2. Le lien relationnel. I.2.4. Fonction réticulaire. I.2.5. Fonction pathétique. I.3.2. Le corps au service du groupe social.
- *Second Neighbour / Un Deuxième Voisin* [II,3] I.1.2. Le lien relationnel. I.2.4. Fonction réticulaire. I.2.5. Fonction pathétique. I.3.2. Le corps au service du groupe social.
- *Third Neighbour / Un Troisième Voisin* [II,3] I.1.2. Le lien relationnel. I.2.4. Fonction réticulaire. I.2.5. Fonction pathétique. I.3.2. Le corps au service du groupe social.
- *Servant / Le Serviteur* [II,4] II.5.3. Les Serviteurs et les Servantes.
- *Herald / Le Héraut* [II,4] I.1.3. « The Messenger » / « Le Messenger ».
- *Sheriff / Le Shérif* [II,4] II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *Post / Le Messenger* [III,1] II.6.3. L'adresse aux Messagers et l'utilisation du pronom interrogatif « what ».
- *First Murderer / Le Premier Meurtrier* [III,2] II.7.4. Les Meurtriers.
- *Second Murderer / Le Second Meurtrier* [III,2] II.7.4. Les Meurtriers.
- *Lieutenant / Le Lieutenant* [IV,1] I.4.4. L'injure sociale. I.4.5. Le métier comme parole et action.
- *First Gentleman / Le Premier Gentilhomme* [IV,1] I.4.3. Désignation dramatique.
- *Second Gentleman / Le Second Gentilhomme* [IV,1] I.4.3. Désignation dramatique.
- *Master / Le Maître d'Equipage* [IV,1] I.4.4. L'injure sociale. I.4.5. Le métier comme parole et action.
- *Mate / Le Second Du Maître* [IV,1] I.4.4. L'injure sociale. I.4.5. Le métier comme parole et action.
- *Messenger / Le Messenger* [IV,4] II.6.1. Médiation temporelle.
- *Second Messenger / Le Second Messenger* [IV,4] II.6.1. Médiation temporelle.
- *A Citizen / Un Bourgeois* [IV,5] II.6.1. Médiation temporelle.

- *Soldier / Le Soldat* [IV,6] II.5.2. Échec d'identification, échec rhétorique. II.7.4. Les morts anonymes.
- *Second Soldier / Le Deuxième Soldat* [IV,6] II.5.2. Échec d'identification, échec rhétorique.
- *Messenger / Le Messager* [IV,7] II.5.2. Échec d'identification, échec rhétorique.
- *Messenger / Le Messager* [IV,9] II.6.3. L'adresse aux Messagers et l'utilisation du pronom interrogatif « what ».

HENRY VI – 3^{ème} partie

- *Messenger / Le Messager* [I,2] II.6.2. Les Juges. Conclusion (3).
- *Tutor / Le Précepteur* [I,3] II.7.4. Les morts anonymes.
- *Messenger / Le Messager* [II,1] I.3.2. Le corps passionnel comme objet social. I.4.3. Désignation par la fonction sociale. II.6.3. Le corps comme message.
- *Messenger / Le Messager* [II,1] II.6.3. Les porte-voix.
- *Messenger / Le Messager* [II,2] II.6.3. L'adresse aux Messagers et l'utilisation du pronom interrogatif « what ».
- *Son / Le Fils* [II,5] I.2.5. Fonction pathétique. I.4.3. Désignation dramatique.
- *Father / Le Père* [II,5] I.1.2. Le lien relationnel. I.2.3. Le code couleur. I.2.5. Fonction pathétique. I.4.3. Désignation dramatique.
- *First Keeper / Le Premier Garde-Chasse* [III,1] I.4.3. Désignation réticulaire. I.4.5. Un champ lexical contagieux.
- *Second Keeper / Le Second Garde-Chasse* [III,1] I.4.3. Désignation réticulaire. I.4.5. Un champ lexical contagieux.
- *Nobleman / Le Gentilhomme* [III,2] I.1.3. « The Messenger » / « Le Messager ».
- *Post / L'estafette* [III,3 + IV,1] I.4.3. Désignation par la fonction sociale. II.6.4. Le médiateur. Le récepteur.
- *First Watchman / La Première Sentinelle* [IV,3] I.4.6. Le pronom personnel collectif : « nous ».
- *Second Watchman / La Deuxième Sentinelle* [IV,3] I.4.6. Le pronom personnel collectif : « nous ».
- *Third Watchman / La Troisième Sentinelle* [IV,3] I.4.6. Le pronom personnel collectif : « nous ».
- *Huntsman / Le Chasseur* [IV,5] II.7.1. Identité sociale et obéissance. Désobéir au nom de l'intérêt général.
- *Lieutenant / Le Gouverneur* [IV,6] II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *Post / L'estafette* [IV,6] I.1.3. « The Messenger » / « Le Messager ».
- *Mayor / Le Maire* [IV,7] I.3.4. La vieillesse. II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *Soldier / Le Soldat* [IV,7] II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *First Messenger / Le Premier Messager* [V,1] I.4.3. Désignation par la fonction sociale.
- *Second Messenger / Le Second Messager* [V,1] I.4.3. Désignation par la fonction sociale.
- *Messenger / Le Messager* [V,4] II.6.3. L'adresse aux Messagers et l'utilisation du pronom interrogatif « what ».

HENRY VIII

- *Secretary / Le Secrétaire* [I,1 + I,2] I.2.5. Le personnage-accessoire. II.5.5. La parole privée dans la sphère publique. Conclusion (1).
- *Sergeant / Le Sergent* [I,1] II.5.5. La parole privée dans la sphère publique.
- *Surveyor / L'intendant* [I,2] II.5.5. La parole privée dans la sphère publique.
- *Servant / Le Domestique* [I,4] I.4.2. Le pronom personnel. II.6.2. Le Grand Chambellan.
- *Chamberlain / Le Chambellan* [I,3 + I,4 + II,2 + II,3 + III,2 + V,3 + V,4] I.4.2. Les titres de statut social élevé. II.5.1. Des experts de l'identification. II.5.5. La sphère publique. II.6.2. Le Grand Chambellan.
- *First Gentleman / Le Premier Gentilhomme* [II,1 + IV,1] I.1.1. Variations. II.5.1. Les cérémonies officielles. II.5.5. La parole privée dans la sphère publique. II.7.2. Richard III.
- *Second Gentleman / Le Second Gentilhomme* [II,1 + IV,1] I.1.1. Variations. II.5.1. Les cérémonies officielles. II.5.5. La parole privée dans la sphère publique. II.7.2. Richard III.
- *Third Gentleman / Le Troisième Gentilhomme* [IV,1] I.1.1. Variations. II.5.1. Les cérémonies officielles. II.7.2. Richard III.
- *Old Lady / La Vieille Dame* [II,3 + V,1] I.1.2. L'âge. II.5.4. Les suivantes.
- *Scribe / Le Greffier* [II,4] II.6.3. Les porte-voix
- *Crier / Le Crieur* [II,4] II.6.3. Les porte-voix
- *Messenger / Le Messager* [IV,2] II.6.4. Le récepteur.
- *Page / Le Page* [V,1] I.2.5. Fonction temporelle.
- *Keeper / Le Concierge* [V,2 + V,3] II.5.1. Des experts de l'identification. II.5.2. (intro). L'échec d'identification comme moteur de l'action. L'impossibilité d'identifier.

- *Porter / Le Portier* [V,4] I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse. Adresses individuelle et universelle. II.5.5. La sphère publique. II.6.2. Le Grand Chambellan.
- *Man / L'assistant* [V,4] I.1.2. Le genre. I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse. Adresses individuelle et universelle. II.5.5. La sphère publique. II.6.2. Le Grand Chambellan.
- *The Voice / La Voix* [V,4] I.1.2. Le genre. II.5.5. La sphère publique.
- *Garter / Le Roi d'Armes De La Jarretière* [V,5] II.5.5. La sphère publique.

JULES CÉSAR

- *Carpenter / Le Charpentier* [I,1] I.2.1. Les signes visuels dans le théâtre élisabéthain. I.2.2. L'habitua vestimentaire. I.4.2. Adresses individuelle et universelle. II.7.2. Jules César. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ».
- *Cobbler / Le Savetier* [I,1] I.2.1. Les signes visuels dans le théâtre élisabéthain. I.2.2. L'habitua vestimentaire. I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse. Adresses individuelle et universelle. II.7.2. Jules César. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ». Conclusion (1).
- *Soothsayer / Le Devin* [I,2 + II,4 + III,1] II.6.5. Les prophètes anonymes.
- *Servant / Le Serviteur* [II,2] II.6.5. Prophétie et nom propre.
- *Servant / Le Serviteur* [III,1] II.6.3. L'allégeance des rôles de messagers. II.6.4. Le médiateur.
- *Servant / Le Serviteur* [III,1 + III,2] I.2.3. (intro). II.6.4. Le médiateur.
- *Second Plebeian / Le Deuxième Plébéien* [III,2] I.1.4. Dramatis personae. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.2. « Sir », « Sirrah », « Master ». La fonction réticulaire de l'adresse. II.7.2. Jules César. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ».
- *First Plebeian / Le Premier Plébéien* [III,2] I.1.4. Dramatis personae. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.2. « Sir », « Sirrah », « Master ». La fonction réticulaire de l'adresse. II.7.2. Jules César. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ».
- *Second Plebeian / Le Deuxième Plébéien* [III,2] I.1.4. Dramatis personae. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.2. « Sir », « Sirrah », « Master ». La fonction réticulaire de l'adresse. II.7.2. Jules César. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ».
- *Third Plebeian / Le Troisième Plébéien* [III,2] I.1.4. Dramatis personae. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.2. « Sir », « Sirrah », « Master ». La fonction réticulaire de l'adresse. II.7.2. Jules César. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ».
- *Fourth Plebeian / Le Quatrième Plébéien* [III,2] I.1.4. Dramatis personae. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.2. « Sir », « Sirrah », « Master ». La fonction réticulaire de l'adresse. II.7.2. Jules César. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ».
- *First Plebeian / Le Premier Plébéien* [III,3] I.1.4. Dramatis personae. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.2. Adresses individuelle et universelle. II.6.5. Prophétie et nom propre. II.7.2. Jules César. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ».
- *Second Plebeian / Le Deuxième Plébéien* [III,3] I.1.4. Dramatis personae. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.2. Adresses individuelle et universelle. II.6.5. Prophétie et nom propre. II.7.2. Jules César. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ».
- *Third Plebeian / Le Troisième Plébéien* [III,3] I.1.4. Dramatis personae. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.2. Adresses individuelle et universelle. II.6.5. Prophétie et nom propre. II.7.2. Jules César. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ».
- *Fourth Plebeian / Le Quatrième Plébéien* [III,3] I.1.4. Dramatis personae. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.2. Adresses individuelle et universelle. II.6.5. Prophétie et nom propre. II.7.2. Jules César. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ».
- *Soldier / Un Soldat* [IV,2] II.5.5. La sphère publique.
- *First Soldier / Un Premier Soldat* [IV,2] I.4.2. L'absence d'adresse. II.5.5. La sphère publique.
- *Second Soldier / Un Deuxième Soldat* [IV,2] I.4.2. L'absence d'adresse. II.5.5. La sphère publique.
- *Third Soldier / Un Troisième Soldat* [IV,2] I.4.2. L'absence d'adresse. II.5.5. La sphère publique.
- *Poet / Le Poète* [IV,2] I.4.2 « Sir », « Sirrah », « Master ». La fonction réticulaire de l'adresse. I.4.4. L'injure sociale. II.6.5 Les prophètes anonymes. II.7.4. Les morts anonymes.
- *Messenger / Le Messager* [V,1] I.4.2. L'absence d'adresse. II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *First Soldier / Le Premier Soldat* [V,4] II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Second Soldier / Le Deuxième Soldat* [V,4] II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.

LA COMÉDIE DES ERREURS

- *Gaoler / Le Geôlier* [I,1 + V,1] I.4.3. Désignation par la fonction sociale.
- *Ephesus Merchant / Le Marchand D'Ephèse* [I,2] I.4.5. Le métier comme parole et action.
- *Second Merchant / Le Second Marchand* [IV,1 + V,1] I.4.5. Le métier comme parole et action.
- *Officer / L'officier* [IV,1 + IV,4] I.4.3. Désignation par la fonction sociale. I.4.5. Le métier comme parole et action. II.5.1. Des experts de l'identification.
- *Courtesan / La Courtisane* [IV,3 + IV,4 + V,1] I.4.4. L'injure sociale. II.6.4. Le médiateur.
- *Messenger / Le Messenger* [V,1] I.1.3. « The Messenger » / « Le Messenger ». Le médiateur.

LA NUIT DES ROIS

- *Captain / Le Capitaine* [I,2] I.3.3. Le contrepoint corporel. II.6.1. Médiation spatiale. II.7.3. Le théâtre du monde. Le monde du théâtre.
- *Servant / Le Serviteur* [III,4] II.6.1. Médiation spatiale.
- *First Officer / Le Premier Officier* [III,4 + V,1] I.1.4. Dramatis personae. II.5.1. Des experts de l'identification.
- *Second Officer / Le Second Officier* [III,4 + V,1] I.1.4. Dramatis personae. II.5.1. Des experts de l'identification.
- *Priest / Le Prêtre* [V,1] II.6.4. Le médiateur.

LA TEMPÊTE

- *Master / Le Capitaine* [I,1] I.2.5. Fonction spatiale. I.4.5. Le métier comme parole et action. I.4.6. Les voix désindividualisées. Le réseau sonore comme signe identificatoire.
- *Boatswain / Le Maître D'équipage* [I,1 + V,1] I.2.5. Fonction spatiale. I.4.5. Le métier comme parole et action. I.4.6. Les voix désindividualisées.
- *Mariners / Les Matelots* [I,1] I.1.4. Les speech headings. I.2.5. Fonction spatiale. I.4.5. Le métier comme parole et action. I.4.6. Les voix désindividualisées. Conclusion (1).

LE CONTE D'HIVER

- *First Lady / La Première Dame* [II,1] II.5.3. Les Serviteurs et les Servantes.
- *A Lord / Un Seigneur* [II,1] I.1.4. Les speech headings.
- *A Lord / Un Seigneur* [II,1] I.1.4. Les speech headings.
- *Jailer / Le Geôlier* [II,2] I.1.2. Le métier. II.5.3. Les Serviteurs et les Servantes. II.7.1. Désobéir au nom de l'intérêt général.
- *Servant / Le Serviteur* [II,3 + V,1] II.7.2. Jules César.
- *A Lord / Un Seigneur* [II,3] I.1.4. Les speech headings. I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse. I.4.3. Désignation mensongère. II.7.1. Désobéir au nom de l'intérêt général.
- *Servant / Un Serviteur* [II,3] I.4.3. Désignation mensongère.
- *Lords / Les Seigneurs* [II,3] I.1.4. Les speech headings. I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse. I.4.3. Désignation mensongère.
- *Officer / L'officier* [III,2] II.6.5. Prophétie et nom propre.
- *Lords / Les Seigneurs* [III,2] I.1.4. Les speech headings. I.4.2. Les titres de statut social élevé. II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *Servant / Le Serviteur* [III,2] II.6.5. Prophétie et nom propre.
- *Mariner / Le Marin* [III,3] II.7.4. Les morts anonymes.
- *Old Shepherd / Le Berger* [III,3 + IV,4 + V,2] II.7.4. Les morts anonymes.
- *Clown / Le Rustre* [III,3 + IV,3 + IV,4 + V,2] I.1.3. « The Clown » / « Le Rustre ». I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Singularité du costume. I.4.3. Désignation par le statut social ou le métier. II.7.4. Les morts anonymes.
- *Servant / Le Serviteur* [IV,4] II.6.1. Médiation spatiale.
- *Lord / Le Seigneur* [V,1] I.1.3. « The Messenger » / « Le Messenger ».
- *First Gentleman / Le Premier Gentilhomme* [V,2] II.5.1. Les cérémonies officielles.
- *Third Gentleman / Le Troisième Gentilhomme* [V,2] II.5.1. Les cérémonies officielles.

LE DRESSAGE DE LA REBELLE

- *Hostess / La Patronne* [Induction,1] II.5.4. La dialectique du même et de l'autre.
- *Lord / Le Seigneur* [Induction,1 + Induction,2] II.5.3. Les Serviteurs et les Servantes. II.5.4. La dialectique du même et de l'autre.
- *First Huntsman / First Servingman / Messenger / First Servant / Le Premier Piqueur / Le Premier Serviteur / Le Messenger* [Induction,1 + Induction,2 + I,1] I.1.1. Variations. I.1.2. Le rôle. I.4.3. Variation des désignations selon le rôle. II.5.4. La dialectique du même et de l'autre.
- *Second Huntsman / Second Servingman / Le Second Piqueur / Le Deuxième Serviteur* [Induction,1 + Induction,2] I.1.1. Variations. I.1.2. Le rôle. I.4.3. Variation des désignations selon le rôle. II.5.4. La dialectique du même et de l'autre.
- *Servingman / Third Servingman / Le Serviteur / Le Troisième Serviteur* [Induction,1 + Induction,2] I.1.1. Variations. I.1.2. Le rôle. I.4.3. Variation des désignations selon le rôle. II.5.4. La dialectique du même et de l'autre.
- *First Player / Le Premier Comédien* [Induction,1] I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. II.7.3. Le monde du théâtre.
- *Second Player / Le Second Comédien* [Induction,1] I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. II.7.3. Le monde du théâtre.
- *Pedant / Le Maître D'école* [IV,2 + IV,4 + V,1 + V,2] I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.2.3. (intro). I.4.3. Désignation mensongère.
- *Haberdasher / Le Chapelier* [IV,3] I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. II.7.3. Surface et profondeur chez l'anonyme. II.7.4. L'« art de faire société avec les morts ».
- *Tailor / Le Tailleur* [IV,3] I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.4.4. L'injure sociale. Les injures corporelles et morales. I.4.5. Un champ lexical contagieux. II.7.3. Surface et profondeur chez l'anonyme.
- *Widow / La Veuve* [V,2] I.1.2. Le lien relationnel.

LE MARCHAND DE VENISE

- *Servingman / Le Serviteur* [I,2] I.1.2. La provenance.
- *Morocco / Maroc* [II,1 + II,7] I.1.2. La provenance. I.2.1. Les signes visuels dans le théâtre élisabéthain.
- *Arragon / Aragon* [II,9] I.1.2. La provenance.
- *Messenger / Le Messenger* [II,9] I.4.2. Les titres de statut social élevé. I.4.3. Désignation mensongère.
- *Servingman / Le Serviteur* [III,1] I.4.3. Désignation par la fonction sociale.
- *Duke / Le Duc* [IV,1] I.4.2. Les titres de statut social élevé. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.

LE ROI JEAN

- *French Herald / Le Héraut Français* [II,1] II.5.1. Les cérémonies officielles. II.6.3. Les porte-voix
- *English Herald / Le Héraut Anglais* [II,1] II.5.1. Les cérémonies officielles. II.6.3. Les porte-voix
- *Executioner / Un Bourreau* [IV,1] I.3.2. Le corps passionnel comme objet social.
- *Messenger / Le Messenger* [IV,2] I.3.2. Le corps passionnel comme objet social. I.4.3. Désignation par la fonction sociale. II.6.3. Le corps comme message.
- *Messenger / Le Messenger* [V,3] II.6.1. La fonction pathétique du médiateur.
- *Messenger / Le Messenger* [V,5] II.6.3. L'adresse aux Messagers et l'utilisation du pronom interrogatif « what ». II.6.4. Le médiateur.

LE ROI LEAR

- *Knight / Le Chevalier* [I,4] I.3.2. L'expression corporelle comme signe identifiant le statut social.
- *Fool / Le Fou* [I,4 + I,5 + II,2 + III,2 + III,4 + III,6] Introduction générale (1). I.1.3. « The Clown » / « Le Rustre ». I.2.3. Singularité du costume. I.3.3. Le jeu corporel individualisé. I.4.3. Désignation par le statut social ou le métier. I.4.6. La parole individualisée : les Clowns et le Fool. II.6.5. Les prophètes anonymes. II.7.4. Les morts anonymes.
- *Gentleman / Le Gentilhomme* [I,5 + II,2] Introduction générale (1). II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Gentleman / Le Gentilhomme* [III,1 + IV,3] I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.2.4. Fonction métonymique. I.4.3. Désignation dramatique. II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.

- *First Servant / Le Premier Serviteur [III,7]* II.7.1. Désobéir au nom de l'intérêt général. II.7.4. Les morts anonymes.
- *Second Servant / Le Deuxième Serviteur [III,7]* II.7.1. Désobéir au nom de l'intérêt général.
- *Third Servant / Le Troisième Serviteur [III,7]* II.7.1. Désobéir au nom de l'intérêt général.
- *Old Man / Le Vieil Homme [IV,1]* I.1.2. L'âge. I.4.3. Désignation réticulaire.
- *Messenger / Le Messager [IV,2]* I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse.
- *Gentleman / Le Gentilhomme [IV,4 + IV,6 + IV,7]* I.1.1. Variations. II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Messenger / Le Messager [IV,4]* II.5.1. Les annonces.
- *Gentleman / Le Gentilhomme [IV,7]* II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Captain / Le Capitaine [V,3]* I.2.4. Fonction métonymique. II.7.4. Les morts anonymes.
- *Herald / Le Héraut [V,3]* II.5.2. L'impossibilité d'identifier.
- *Gentleman / Le Gentilhomme [V,3]* I.2.4. Fonction métonymique. I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse. II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Gentleman / Le Gentilhomme [V,3]* II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *Messenger / Le Messager [V,3]* II.6.1. La fonction pathétique du médiateur.

LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ

- *Fairy / La Fée [II,1]* I.1.2. L'espèce. I.4.5. Les autres catégories de désignations.

LES DEUX GENTILSHOMMES DE VÉRONE

- *Duke / Le Duc [II,4 + III,1 + III,2 + V,2 + V,4]* I.3.4. La vieillesse. I.4.2. Les titres de statut social élevé. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *First Outlaw / Le Premier Hors-La-Loi [IV,1 + V,3 + V,4]* I.1.2. Le lien relationnel.
- *Second Outlaw / Le Deuxième Hors-La-Loi [IV,1 + V,3 + V,4]* I.1.2. Le lien relationnel.
- *Third Outlaw / Le Troisième Hors-La-Loi [IV,1 + V,3 + V,4]* I.1.2. Le lien relationnel.
- *Host / L'aubergiste [IV,2]* II.6.1. Médiation spatiale. La fonction pathétique du médiateur.

LES DEUX NOBLES COUSINS

- *Boy / Le Jeune Garçon [I,1]* I.1.2. L'âge. I.2.3. Le code couleur. I.2.5. Fonction spatiale.
- *First Queen / La Première Reine [I,1 + I,4 + I,5]* I.2.3. Le code couleur. I.2.5. Fonction pathétique. I.3.4. Le corps meurtri.
- *Second Queen / La Deuxième Reine [I,1 + I,4 + I,5]* I.2.3. Le code couleur. I.2.5. Fonction pathétique. I.3.4. Le corps meurtri.
- *Third Queen / La Troisième Reine [I,1 + I,4 + I,5]* I.2.3. Le code couleur. I.2.5. Fonction pathétique. I.3.4. Le corps meurtri.
- *Herald / Le Héraut [I,4]* II.5.1. Les cérémonies officielles.
- *Jailer / Le Geôlier [II,1 + II,2 + IV,1 + IV,3 + V,2 + V,4]* I.1.2. Le métier. I.3.4. La Fille du Geôlier : exacerbation des corps sensible et passionnel. I.4.3. Désignation mensongère. II.5.2. Indifférenciation des noms.
- *Wooer / Le Prétendant [II,1 + IV,1 + IV,3 + V,2]* I.1.2. Le lien relationnel. I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.3.4. La Fille du Geôlier : exacerbation des corps sensible et passionnel. I.4.3. Désignation mensongère.
- *[Jailer's] Daughter / La Fille Du Geôlier [II,1 + II,4 + II,6 + III,2 + III,4 + III,5 + IV,1 + IV,3 + V,2]* I.1.2. Le lien relationnel. I.3.4. La Fille du Geôlier : exacerbation des corps sensible et passionnel. I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse. II.5.2. Indifférenciation des noms.
- *[Jailer's] Brother / Le Frère Du Geôlier [IV,1]* I.3.4. La Fille du Geôlier : exacerbation des corps sensible et passionnel.
- *First Friend / Le Premier Ami [IV,1]* I.1.2. Le lien relationnel. I.3.4. La Fille du Geôlier : exacerbation des corps sensible et passionnel. I.4.3. Désignation mensongère.
- *Second Friend / Le Second Ami [IV,1]* I.1.2. Désignation par lien relationnel. I.3.4. La Fille du Geôlier : exacerbation des corps sensible et passionnel. I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse.
- *Woman / La Suivante [II,2]* I.1.2. Le genre. II.5.4. Les suivantes.
- *First Countryman / Le Premier Villageois [II,3 + III,5]* I.4.4. L'injure sociale.
- *Second Countryman / Le Deuxième Villageois [II,3 + III,5]* I.4.4. L'injure sociale.
- *Third Countryman / Le Troisième Villageois [II,3 + III,5]* I.4.4. L'injure sociale.

- *Fourth Countryman / Le Quatrième Villageois* [II,3 + III,5] I.4.4. L'injure sociale.
- *Bavian / Le Babouin* [III,5] I.1.2. Le rôle. I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes.
- *Gentleman / Le Gentilhomme* [IV,2] II.3.3. Le corps particulier dans une sphère générale.
- *Messenger / Le Messager* [IV,2] II.3.3. Le corps particulier dans une sphère générale.
- *Doctor / Le Médecin* [IV,3 + V,2] I.3.4. La Fille du Geôlier : exacerbation des corps sensible et passionnel. I.4.3. Désignation mensongère.
- *Messenger / Le Messager* [V,2] II.3.3. Le corps particulier dans une sphère générale.
- *Servant / La Servante* [V,3] I.3.2. La société comme corps.
- *First Knight / Le Premier Chevalier* [V,1 + V,4] I.3.3. Le corps particulier dans une sphère générale. I.3.4. La Fille du Geôlier : exacerbation des corps sensible et passionnel. I.4.6. Les voix individualisées.
- *Second Knight / Le Deuxième Chevalier* [V,1 + V,4] I.3.3. Le corps particulier dans une sphère générale. I.3.4. La Fille du Geôlier : exacerbation des corps sensible et passionnel.
- *Third Knight / Le Troisième Chevalier* [V,1 + V,4] I.3.3. Le corps particulier dans une sphère générale. I.3.4. La Fille du Geôlier : exacerbation des corps sensible et passionnel.
- *Messenger / Le Messager* [V,4] I.3.2. Le corps passionnel comme objet social.

LES JOYEUSES ÉPOUSES DE WINDSOR

- *Host / L'aubergiste* [I,3 + II,1 + II,3 + III,1 + III,2 + IV,3 + IV,5 + IV,6] I.3.2. L'expression corporelle comme signe identifiant le statut social. II.6.2. L'Aubergiste.

MACBETH

- *First Witch / La Première Sorcière* [I,1 + I,3 + III,5 + IV,1] I.1.2. L'espèce. I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. II.5.3. Les Médecins. II.6.5 Les prophètes anonymes.
- *Second Witch / La Deuxième Sorcière* [I,1 + I,3 + III,5 + IV,1] I.1.2. L'espèce. I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. II.5.3. Les Médecins. II.6.5 Les prophètes anonymes.
- *Third Witch / La Troisième Sorcière* [I,1 + I,3 + III,5 + IV] I.1.2. L'espèce. I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. II.5.3. Les Médecins. II.6.5 Les prophètes anonymes.
- *Captain / Le Capitaine* [I,2] I.3.3. Le corps particulier dans une sphère générale.
- *Messenger / Le Messager* [I,5] II.5.3. Les Serviteurs et les Servantes. II.6.3. Les porte-voix.
- *Porter / Le Portier* [II,3] Introduction générale (1). I.2.5. Le personnage-accessoire. I.3.3. Le jeu corporel individualisé.
- *Old Man / Le Vieil Homme* [II,4] I.1.2. L'âge. I.3.4. La vieillesse. Conclusion (2).
- *Servant / Le Serviteur* [III,1] I.4.2 « Sir », « Sirrah », « Master ».
- *First Murderer / Murderer / Le Premier Meurtrier / Le Meurtrier* [III,1 + III,3 + III,4 + IV,2] Introduction générale (1). I.3.2. Le corps passionnel comme objet social. I.3.3. Le corps particulier dans une sphère générale. I.4.2. Adresses individuelle et universelle. II.6.1. La fonction pathétique du médiateur. II.7.4. Les Meurtriers.
- *Second Murderer / Murderer / Le Deuxième Meurtrier / Un Autre Meurtrier* [III,1 + III,3 + IV,2] I.3.2. Le corps passionnel comme objet social. I.4.2. Adresses individuelle et universelle. II.6.1. La fonction pathétique du médiateur. II.7.4. Les Meurtriers.
- *Third Murderer / Le Troisième Meurtrier* [III,3] II.7.4. Les Meurtriers.
- *Servant / Le Serviteur* [III,2] II.5.3. Les Serviteurs et les Servantes.
- *Lord / Le Seigneur* [III,6] I.4.2 « Sir », « Sirrah », « Master ».
- *First Apparition / La Première Apparition* [IV,1] I.1.2. L'espèce. II.6.5. Les prophètes anonymes.
- *Second Apparition / La Deuxième Apparition* [IV,1] I.1.2. L'espèce. II.6.5. Les prophètes anonymes.
- *Third Apparition / La Troisième Apparition* [IV,1] I.1.2. L'espèce. II.6.5. Les prophètes anonymes.
- *Messenger / Le Messager* [IV,2] II.6.1. La fonction pathétique du médiateur.
- *Doctor / Le Médecin* [IV,3] II.5.3. Les Médecins.
- *Doctor / Le Médecin* [V,1 + V,3] I.3.4. La vieillesse. II.5.3. Les Médecins.
- *Gentlewoman / La Dame De Compagnie* [V,1] II.5.3. Les Serviteurs et les Servantes. Les Médecins.
- *Servant / Le Serviteur* [V,3] II.6.4. Le récepteur.
- *A Soldier / Un Soldat* [V,4] I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.4.6. Les voix désindividualisées.

- *Messenger / Le Messager* [V,5] I.4.3. Désignation mensongère. II.6.3. Les porte-voix. II.6.4. Le médiateur.

MESURE POUR MESURE

- *First Gentleman / Le Premier Gentilhomme* [I,2 + I,3] I.4.4. Les injures corporelles et morales.
- *Second Gentleman / Le Second Gentilhomme* [I,2 + I,3] I.4.4. Les injures corporelles et morales.
- *Provost / Le Prévôt* [I,3 + II,1 + II,2 + II,3 + III,1 + III,2 + IV,2 + IV,3 + V,1] II.7.1. Désobéir au nom de l'intérêt général. II.7.4. Les morts anonymes.
- *Justice / Le Juge* [II,1] II.6.2. Les Juges. II.7.1. Désobéir au nom de l'intérêt général.
- *Servant / Messenger / Le Serviteur / Le Messager* [II,2 + II,4 + IV,2] I.4.3. Désignation par la fonction sociale. II.7.1. Désobéir au nom de l'intérêt général.
- *Boy / Le Jeune Garçon* [IV,1] I.1.2. L'âge. I.4.6. Le réseau sonore comme signe identificatoire.

OTHELLO

- *Officer / Un Officier* [I,2] I.4.3. Désignation dramatique.
- *Duke / Le Duc* [I,3] I.4.2. Les titres de statut social élevé. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *First Senator / Le Premier Sénateur* [I,3] I.4.2. « Sir », « Sirrah », « Master ». II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Second Senator / Le Deuxième Sénateur* [I,3] I.4.2. « Sir », « Sirrah », « Master ». II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Sailor / Le Matelot* [I,3] I.4.3. Désignation dramatique. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Officer / Un Officier* [I,3] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *[Second] Messenger / Le [Second] Messager* [I,3] I.4.3. Désignation par la fonction sociale. II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *First Gentleman / Le Premier Gentilhomme* [II,1] I.4.6. L'utilisation de la sui-référence.
- *Second Gentleman / Le Deuxième Gentilhomme* [II,1] I.4.6. L'utilisation de la sui-référence.
- *Third Gentleman / Le Troisième Gentilhomme* [II,1] I.4.6. L'utilisation de la sui-référence.
- *Messenger / Le Messager* [II,1] I.4.2. L'absence d'adresse.
- *Gentleman / Le Gentilhomme* [II,2] I.4.2. L'absence d'adresse. II.6.1. Médiation temporelle.
- *Clown / Le Clown* [III,1 + III,4] I.1.3. « The Clown » / « Le Rustre ». I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Singularité du costume. I.4.2 « Sir », « Sirrah », « Master ». I.4.3. Désignation par le statut social ou le métier. I.4.6. Le réseau sonore comme signe identificatoire. II.6.1. Médiation temporelle.
- *Musician / Le Musicien* [III,1] Introduction générale (4). I.4.6. Le réseau sonore comme signe identificatoire. II.6.1. Médiation temporelle.
- *A Gentleman / Un Gentilhomme* [III,2] II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.

PEINES D'AMOUR PERDUES

- *Princess / La Princesse* [II,1 + IV,1 + V,2] Introduction générale (1 et 5). I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.2.3. Singularité du costume. I.2.4. Fonction métonymique. Fonction réticulaire. I.4.5. Un champ lexical contagieux. I.4.6. La parole individualisée : les Clowns et le Fool. II.5.1. Les annonces. II.6.3. Le corps comme message. L'allégeance des rôles de messagers. II.7.3. Le monde du théâtre. II.7.4. Les accompagnateurs.
- *Lord / Le Seigneur* [II,1] II.5.1. Les annonces.
- *Forester / Le Garde Forestier* [IV,1] I.4.5. Un champ lexical contagieux. II.7.4. Les accompagnateurs.

PÉRICLÈS

- *Daughter / La Fille* [I,1] I.1.2. Le lien relationnel. I.2.3. Singularité du costume. II.7.3. Surface et profondeur chez l'anonyme. Conclusion (2).
- *Messenger / Le Messager* [I,1] II.6.3. Les porte-voix.
- *First Lord / A Gentleman / Un Premier Seigneur / Un Gentilhomme* [I,2 + II,4 + V,1] I.4.6. Le pronom personnel collectif : « nous ».

- *Second Lord / Un Deuxième Seigneur [I,2 + II,4]* I.4.6. Le pronom personnel collectif : « nous ».
- *Third Lord / Le Troisième Seigneur [II,4]* I.4.6. Le pronom personnel collectif : « nous ».
- *Lord / Le Seigneur [I,4]* II.7.3. Surface et profondeur chez l'anonyme.
- *First Fisherman / Le Premier Pêcheur [II,1]* I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.2.5. Fonction dramatique. I.4.5. Le métier comme parole et action. Les commentateurs de l'action. Les autres catégories de désignations. I.4.6. (intro). II.7.2. Jules César.
- *Second Fisherman / Le Deuxième Pêcheur [II,1]* I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.2.5. Fonction dramatique. I.4.5. Le métier comme parole et action.
- *Third Fisherman / Le Troisième Pêcheur [II,1]* I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.2.5. Fonction dramatique. I.4.5. Le métier comme parole et action.
- *First Lord / Le Premier Seigneur [II,2]* II.7.3. Surface et profondeur
- *Second Lord / Un Deuxième Seigneur [II,2]* II.7.3. Surface et profondeur
- *Third Lord / Un Troisième Seigneur [II,2]* II.7.3. Surface et profondeur
- *Marshal / Le Grand Maréchal [II,3]* II.7.3. Surface et profondeur
- *First Knight / Le Premier Chevalier [II,2 + II,3 + II,5]* I.2.3. L'uniforme : fonction cognitive et émotive. II.7.3. Surface et profondeur.
- *Second Knight / Le Deuxième Chevalier [II,2 + II,3 + II,5]* I.2.3. L'uniforme : fonction cognitive et émotive. II.7.3. Surface et profondeur.
- *Third Knight / Le Troisième Chevalier [II,2 + II,3 + II,5]* I.2.3. L'uniforme : fonction cognitive et émotive. II.7.3. Surface et profondeur.
- *First Sailor / Le Premier Matelot [III,1]* I.2.5. Fonction spatiale. I.4.5. Le métier comme parole et action. Conclusion (1).
- *Second Sailor / Le Second Matelot [III,1]* I.2.5. Fonction spatiale. I.4.5. Le métier comme parole et action. Conclusion (1).
- *Servant / Le Serviteur [III,2]* II.5.3. Les Médecins.
- *First Gentleman / Le Premier Gentilhomme [III,2]* II.5.3. Les Médecins.
- *Second Gentleman / Le Second Gentilhomme [III,2]* II.5.3. Les Médecins.
- *Servant / Le Serviteur [III,2]* I.2.4. Fonction réticulaire. I.2.5. Fonction dramatique.
- *First Pirate / Le Premier Pirate [IV,1 + IV,2]* II.5.4. Les vices et la vertu.
- *Second Pirate / Le Deuxième Pirate [IV,1]* II.5.4. Les vices et la vertu.
- *Third Pirate / Le Troisième Pirate [IV,1]* II.5.4. Les vices et la vertu.
- *Pander / Le Maquereau [IV,2 + IV,6]* I.4.2. « Sir », « Sirrah », « Master ». II.5.4. Les vices et la vertu.
- *Bawd / La Maquerelle [IV,2 + IV,6]* II.5.4. Les vices et la vertu.
- *First Gentleman / Lord / Le Premier Gentilhomme / Le Seigneur [IV,5 + V,1]* II.5.4. Les vices et la vertu.
- *Second Gentleman / Le Second Gentilhomme [IV,5]* II.5.4. Les vices et la vertu.
- *First Sailor / Le Premier Matelot [V,1]* I.4.5. Le métier comme parole et action.

RICHARD II

- *First Herald / Le Premier Héraut [I,3]* Introduction générale (4). II.5.1. Les cérémonies officielles.
- *Second Herald / Le Second Héraut [I,3]* Introduction générale (4). II.5.1. Les cérémonies officielles.
- *Servingman / Le Serviteur [II,2 + V,2]* I.1.1. Variations. I.2.5. Fonction pathétique.
- *Captain / Le Capitaine [II,4]* I.4.5. Les commentateurs de l'action.
- *Lady / La Dame [III,4 + V,1]* I.4.5. Les commentateurs de l'action. II.5.3. Les Serviteurs et les Servantes.
- *Gardener / Le Jardinier [III,4]* I.1.2. Le métier. I.4.2. Le pronom personnel. I.4.4. L'injure sociale. I.4.5. Les commentateurs de l'action. Les autres catégories de désignations. I.4.6. (intro). II.7.2. Jules César. Conclusion (1).
- *Man / L'apprenti [III,4]* I.1.2. Le genre. I.4.2. Le pronom personnel. I.4.5. Les commentateurs de l'action.
- *Servant / L'aide-Apprenti [III,4]* I.4.2. Le pronom personnel. I.4.5. Les commentateurs de l'action.
- *Another Lord / Un Autre Seigneur [IV,1]* Conclusion (2 et 3).
- *Man / Le Serviteur [V,4]* I.1.2. Le genre.
- *Groom / Le Palefrenier [V,5]* Introduction générale (1). I.4.5. Les commentateurs de l'action. II.7.4. Les accompagnateurs.
- *Keeper / Le Geôlier [V,5]* II.7.4. Les accompagnateurs.

RICHARD III

- *Gentleman / Le Gentilhomme* [I,2] II.5.3. Les Gentilshommes et les Soldats.
- *First Murderer / Le Premier Meurtrier* [I,3 + I,4] I.2.5. Fonction spatiale. I.3.2. Le corps passionnel comme objet social. II.7.4. Les Meurtriers.
- *Second Murderer / Le Second Meurtrier* [I,3 + I,4] I.3.2. Le corps passionnel comme objet social. II.7.4. Les Meurtriers.
- *Keeper / Le Géôlier* [I,4] II.5.5. La sphère privée.
- *First Citizen / Le Premier Citoyen* [II,3] II.7.2. Richard III. II.7.3. Le théâtre du monde. Conclusion (2).
- *Second Citizen / Le Deuxième Citoyen* [II,3] II.7.2. Richard III. II.7.3. Le théâtre du monde. Conclusion (2).
- *Third Citizen / Le Troisième Citoyen* [II,3] II.7.2. Richard III. II.7.3. Le théâtre du monde. Conclusion (2).
- *Messenger / Le Messager* [II,4] I.2.3. (intro). II.6.4. Le récepteur.
- *Lord Mayor / Le Lord Maire De Londres* [III,1 + III,5 + III,7] I.4.2. Les titres de statut social élevé. II.7.1. Identité sociale et obéissance. II.7.3. Le théâtre du monde.
- *Messenger / Le Messager* [III,2] II.6.5. Prophétie et nom propre.
- *Pursuivant / Le Poursuivant d'Armes* [III,2] I.2.4. Fonction réticulaire. I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse.
- *Scrivener / Le Greffier* [III,6] I.4.2. L'absence d'adresse. II.6.1. Médiation temporelle.
- *Page / Le Page* [IV,2] II.7.4. Les Meurtriers.
- *Messenger / Le Messager* [IV,4] I.4.3. Désignation par la fonction sociale. II.6.1. Médiation temporelle.
- *Second Messenger / Le Second Messager* [IV,4] I.4.3. Désignation par la fonction sociale. II.6.1. Médiation temporelle.
- *Third Messenger / Le Troisième Messager* [IV,4] I.2.4. Fonction réticulaire. I.4.3. Désignation par la fonction sociale. II.6.1. Médiation temporelle. II.6.4. Le récepteur.
- *Fourth Messenger / Le Quatrième Messager* [IV,4] II.6.1. Médiation temporelle.
- *Sheriff / Le Shérif* [V,1] II.7.1. Identité sociale et obéissance.
- *Messenger / Le Messager* [V,3] I.6.1. Médiation spatiale.

ROMÉO ET JULIETTE

- *Citizens / Les Citoyens* [I,1 + III,1] I.1.4. Les speech headings. I.2.2. Les cas de déguisement chez les personnages anonymes. I.2.5. Fonction pathétique.
- *Nurse / La Nourrice* [I,3 + I,4 + II,3 + II,4 + III,2 + III,3 + III,5 + IV,2 + IV,3 + IV,4 + IV,5] I.2.5. Fonction dramatique. Fonction pathétique. I.3.3. Le contrepoint corporel. I.3.4. La vieillesse. II.5.2. L'échec d'identification comme moteur de l'action. II.5.5. La sphère privée. La parole privée dans la sphère publique. II.6.4. Le médiateur. II.7.4. Les accompagnateurs.
- *Servingman / Un Serviteur* [I,4] II.5.2. L'échec d'identification comme moteur de l'action
- *Apothecary / L'apothicaire* [V,1] I.2.3. Singularité du costume. I.2.5. Fonction pathétique. I.3.3. Le corps particulier dans une sphère générale. I.3.4. La corpulence.
- *Page / Le Page* [V,3] I.2.5. Fonction temporelle.
- *Chief Watchman / Le Chef Du Guet* [V,3] I.1.4. Les speech headings. I.2.5. Fonction dramatique.
- *Second Watchman / Le Deuxième Garde* [V,3] I.1.4. Les speech headings.
- *Third Watchman / Le Troisième Garde* [V,3] I.1.4. Les speech headings. I.2.5. Fonction dramatique.

TIMON D'ATHÈNES

- *Painter / Le Peintre* [I,1 + V,1] I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.2.4. Fonction réticulaire. I.4.3. Désignation mensongère. I.4.4. Les injures corporelles et morales.
- *Poet / Le Poète* [I,1 + V,1] I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.2.4. Fonction réticulaire. I.4.3. Désignation mensongère. I.4.4. Les injures corporelles et morales.
- *Merchant / Le Marchand* [I,1] I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.2.4. Fonction réticulaire.
- *Jeweller / Le Joaillier* [I,1] I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.2.4. Fonction réticulaire.
- *Messenger / Le Messager* [I,1] I.2.4. Fonction réticulaire.
- *Old Athenian / Le Vieil Athénien* [I,1] I.1.2. La provenance. L'âge. I.2.4. Fonction réticulaire.
- *Messenger / Le Messager* [I,1] II.5.1. Les annonces.
- *First Lord / Le Premier Seigneur* [I,1] I.2.4. Fonction réticulaire.
- *Second Lord / Le Deuxième Seigneur* [I,1] I.2.4. Fonction réticulaire.

- *First Lord / Le Premier Seigneur* [I,2 + III,6] I.2.4. Fonction réticulaire. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.2. Les titres de statut social élevé. I.4.4. Les injures corporelles et morales.
- *Second Lord / Le Deuxième Seigneur* [I,2 + III,6] I.2.4. Fonction réticulaire. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.2. Les titres de statut social élevé. I.4.4. Les injures corporelles et morales.
- *Third Lord / Le Troisième Seigneur* [I,2 + III,6] I.2.4. Fonction réticulaire. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.2. Les titres de statut social élevé. I.4.4. Les injures corporelles et morales.
- *Fourth Lord / Le Quatrième Seigneur* [III,6] I.2.4. Fonction réticulaire. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.2. Les titres de statut social élevé. I.4.4. Les injures corporelles et morales.
- *First Lady / La Première Dame* [I,2] I.2.4. Fonction réticulaire.
- *Senator / Le Sénateur* [II,1] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Varro ['S Servant] / Le Serviteur De Varron* [II,2 + III,4] I.1.2. Le nom du maître. I.4.3. Désignation par la fonction sociale.
- *Varro's Second Servant / Le Deuxième Serviteur De Varron* [III,4] I.1.2. Le nom du maître. I.4.3. Désignation par la fonction sociale.
- *Isidore ['S Servant] / Le Serviteur D'Isidore* [II,2] I.1.2. Le nom du maître. I.4.3. Désignation par la fonction sociale.
- *Lucius [' Servant] / Le Serviteur De Lucius* [III,4] I.1.2. Le nom du maître. I.4.3. Désignation par la fonction sociale.
- *Fool / Le Fou* [II,2] I.1.3. « The Clown » / « Le Rustre ». I.2.3. Singularité du costume. I.4.3. Désignation par le statut social ou le métier.
- *Page / Le Page* [II,2] II.6.4. Le médiateur.
- *Servant / Le Serviteur* [III,1] II.6.1. Médiation spatiale.
- *First Stranger / Le Premier Étranger* [III,2] I.1.2. La provenance.
- *Second Stranger / Le Deuxième Étranger* [III,2] I.1.2. La provenance.
- *Third Stranger / Le Troisième Étranger* [III,2] I.1.2. La provenance.
- *First Senator / Le Premier Sénateur* [III,5] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Second Senator / Le Deuxième Sénateur* [III,5] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Third Senator / Le Troisième Sénateur* [III,5] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *First [Thief] / Le Premier [Bandit]* [IV,3] Introduction générale (4). I.4.4. Les injures corporelles et morales.
- *Second [Thief] / Le Deuxième [Bandit]* [IV,3] Introduction générale (4). I.4.4. Les injures corporelles et morales.
- *Third [Thief] / Le Troisième [Bandit]* [IV,3] Introduction générale (4). I.4.4. Les injures corporelles et morales.
- *First Senator / Le Premier Sénateur* [V,1 + V,2] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Second Senator / Le Deuxième Sénateur* [V,1 + V,2] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Third Senator / Le Troisième Sénateur* [V,2] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Fourth Senator / Le Quatrième Sénateur* [V,2] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Messenger / Le Messenger* [V,2] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs. II.6.4. Le médiateur.
- *Soldier / Messenger / Le Soldat / Le Messenger* [V,3 + V,4] I.1.3. « The Messenger » / « Le Messenger ».
- *First Senator / Le Premier Sénateur* [V,4] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- *Second Senator / Le Second Sénateur* [V,4] II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.

TITUS ANDRONICUS

- *Captain / Le Capitaine* [I,1] II.5.1. Les cérémonies officielles
- *Tribunes / Les Tribuns* [I,1 + V,3] I.1.4. Les speech headings. I.4.3. Désignation par la fonction sociale. I.4.6. Les voix désindividualisées.
- *Messenger / Le Messenger* [III,1] I.2.5. Fonction pathétique. I.4.1. La double fonction de la langue. I.4.2. L'absence d'adresse. I.4.6. L'utilisation de la sui-référence.
- *Nurse / La Nourrice* [IV,2] II.5.5. Sphère privée. II.7.4. Les morts anonymes.
- *Clown / Le Paysan* [IV,3 + IV,4] I.1.3. « The Clown » / « Le Rustre ». I.1.4. Dramatis personae. I.2.3. Singularité du costume. I.2.4. Fonctions identificatoire et essentielle. I.2.5. Fonction pathétique. I.4.1. La double fonction de la langue. I.4.3. Désignation par le statut social ou le métier. II.6.4. Le récepteur. II.7.4. Les morts anonymes.
- *A Goth / Un Goth* [V,1] I.1.4. Les speech headings.
- *Goth / Le Goth* [V,1] I.1.4. Les speech headings.

- *A Goth / Un Goth* [V,1]
- *A Goth / Un Goth* [V,3]
- *A Roman Lord / Un Seigneur Romain* [V,3]
- *A Roman / Un Romain* [V,3]

TOUT EST BIEN QUI FINIT BIEN

- *Page / Le Page* [I,1]
- *First Lord / Le Premier Seigneur* [II,3]
- *Second Lord / Le Deuxième Seigneur* [II,3]
- *Fourth Lord / Le Quatrième Seigneur* [II,3]
- *First Soldier / Interpreter / Le Premier Soldat / L'interprète* [IV,1 + IV,3]
- *Second Soldier / Le Second Soldat* [IV,1]
- *Servant / Le Serviteur* [IV,3]
- *Gentleman / Le Gentilhomme* [V,1 + V,3]
- *Gentleman / Le Gentilhomme* [V,3]

TROÏLUS ET CRESSIDA

- *Boy / Le Page* [I,2]
- *Man / Le Valet* [III,1]
- *Man / Valet* [III,2]
- *Servant / Le Serviteur* [V,5]
- *Myrmidon / Soldiers / Myrmidon / Des Soldats* [V,8 + V,9]

- I.1.4. Les speech headings.
- I.1.4. Les speech headings. I.4.6. Le pronom personnel collectif : « nous ».
- II.6.2. Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.
- I.4.6. Le pronom personnel collectif : « nous »
- II.6.1. Médiation temporelle.
- I.3.2. Le corps au service du groupe social.
- I.3.2. Le corps au service du groupe social.
- I.3.2. Le corps au service du groupe social.
- I.1.2. Le rôle. I.4.3. Variation des désignations selon le rôle. II.6.1. Les interprètes.
- II.6.1. Les interprètes.
- I.1.3. « The Messenger » / « Le Messager ».
- I.4.2. Adresses individuelle et universelle.
- I.1.3. « Servant » ou « Servingman » / « Le Serviteur ».
- II.6.1. Médiation temporelle.
- I.1.2. Le genre. I.4.2. Les titres de statut social élevé. I.4.3. Désignation par la fonction sociale. II.5.2. L'erreur annonciatrice de nomination.
- I.1.2. Le genre.
- I.4.2. La fonction réticulaire de l'adresse.
- I.1.4. Les speech headings. I.2.5. Fonction spatiale. Fonction pathétique. I.4.6. Les voix désindividualisées.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	8
1. Shakespeare ou la multiplicité du « je ».....	8
2. Le personnage : entre fonction et individualité.....	14
3. Pouvoir du nom et ignominie.....	19
4. Traditions de nomination et nomination dans la fiction.....	27
5. Le personnage anonyme : identification et identité.....	33
PREMIÈRE PARTIE : IDENTIFIER, S'IDENTIFIER.....	43
CHAPITRE 1. L'IDENTIFICATION PAR LES DIDASCALIES.....	46
1.1. Les <i>speech headings</i> : variations et variété.....	46
Variations.....	46
Variété.....	52
1.2. Les catégories de désignations : convention et intention.....	54
Le métier.....	55
Le statut social.....	55
La provenance.....	56
Le lien relationnel.....	58
Le nom du maître.....	59
Le rôle.....	60
L'espèce.....	60
L'âge.....	60
Le genre.....	61
1.3. Désignations sociales et dramatiques : le <i>Clown</i> , le <i>Messenger</i> et le <i>Serviteur</i>	62
« The Clown » / « Le Rustre ».....	62
« The Messenger » / « Le Messenger ».....	67
« Servant » ou « Servingman » / « Le Serviteur ».....	72
1.4. Désignations singulières et plurielles : l'individu et le groupe.....	74
Les <i>speech headings</i>	75
<i>Dramatis personae</i>	78
CHAPITRE 2. L'IDENTIFICATION VISUELLE.....	82
2.1. Les signes visuels : un double mouvement d'identification.....	82
Fonctionnement des signes visuels.....	82
Les signes visuels dans le théâtre élisabéthain.....	84
2.2. Costume et déguisement : identification ostentatoire et mobilité identitaire.....	89
L'habitus vestimentaire.....	89
Costume et déguisement.....	92

Les cas de déguisement chez les personnages anonymes	94
2.3. Singularité et uniformité du costume	99
Singularité du costume	100
Le code couleur	102
L'uniforme : fonction cognitive et émotive	104
2.4. La fonction caractéristique de l'accessoire	106
Fonctions identificatoire et essentielle	107
Fonction métonymique.....	109
Fonction réticulaire	111
2.5. De la fonction de l'accessoire au personnage-accessoire	117
Fonction dramatique.....	117
Fonction spatiale	120
Fonction temporelle.....	124
Fonction pathétique	125
Le personnage-accessoire.....	130
CHAPITRE 3. L'IDENTIFICATION CORPORELLE	136
3.1. Le corps et l'expression corporelle : extériorité et intériorité.....	136
Bipolarité de la notion de corps.....	136
Tripolarité du corps au théâtre : l'acteur, le personnage et le spectateur	137
Le corps anonyme	141
3.2. Le corps comme objet social.....	142
L'expression corporelle comme signe identifiant le statut social	142
Le corps au service du groupe social	143
Le corps passionnel comme objet social	146
La société comme corps	149
3.3. Les signes corporels individuels	151
Le jeu corporel individualisé.....	151
Le contrepoint corporel	152
Le corps particulier dans une sphère générale.....	158
3.4. Le corps anonyme : une entité universelle.....	163
Le corps meurtri	163
La Fille du Geôlier : exacerbation des corps sensible et passionnel	165
Universalité du corps anonyme	167
La vieillesse.....	168
La corpulence	171
La matérialité du corps anonyme	173
CHAPITRE 4. L'IDENTIFICATION PAR LA PAROLE	176
4.1. Le double statut de la parole : corporalité et spiritualité.....	176
Physicalité de la parole.....	176
La double fonction de la langue	178
Le « je » anonyme	181
4.2. Titres et autres adresses génériques : matérialiser le réseau interpersonnages	183

La double énonciation	183
L'absence d'adresse	184
Le pronom personnel.....	186
« Sir », « Sirrah », « Master »	187
Les titres de statut social élevé.....	189
La fonction réticulaire de l'adresse	191
Adresses individuelle et universelle.....	194
4.3. Désignations sociales et dramatiques : identifier le rôle du personnage.....	196
Désignation par la fonction sociale	196
Variation des désignations selon le rôle.....	201
Désignation réticulaire	202
Désignation dramatique.....	204
Désignation par le statut social ou le métier	207
Désignation mensongère	208
4.4. L'adresse injurieuse : identification et déformation	210
L'injure sociale.....	210
Les injures corporelles et morales	216
4.5. La parole : signe verbal d'identification	222
Le métier comme parole et action	222
Les commentateurs de l'action.....	234
Un champ lexical contagieux	242
Les autres catégories de désignations.....	245
4.6. « Le “je” des autres » : parole individualisée et parole groupée.....	249
La parole individualisée : les Clowns et le Fool	251
La référence ad extra comme mode de communication.....	257
L'utilisation de la sui-référence.....	258
Le pronom personnel collectif : « nous ».....	260
Les voix désindividualisées.....	263
Les voix individualisées	265
Le réseau sonore comme signe identificatoire	266

DEUXIÈME PARTIE : IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ..... 270

CHAPITRE 5. L'IDENTITÉ D'AUTRUI	273
5.1. Le nomenclateur : la fonction identificatoire du personnage anonyme.....	273
Les cérémonies officielles	273
Des experts de l'identification.....	282
Les annonces	285
Présentation des personnages principaux	288
5.2. Erreur de nomination, échec d'identification.....	290
L'échec d'identification comme moteur de l'action	292
L'erreur annonciatrice de nomination	296
L'impossibilité d'identifier	300
Échec d'identification, échec rhétorique	304
Indifférenciation des noms	309

5.3.	La fabrique des personnages nommés : refléter l'identité d'autrui.....	311
	Les Serviteurs et les Servantes	312
	Les Gentilshommes et les Soldats	318
	Les Médecins.....	331
5.4.	Les contrepoints : construire une altérité contrastée.....	335
	Les suivantes	335
	La dialectique du même et de l'autre	339
	Les militaires	342
	Les vices et la vertu	344
5.5.	Sphère publique et sphère privée	348
	La sphère publique	349
	La sphère privée	357
	La parole privée dans la sphère publique	365
CHAPITRE 6. L'IDENTITÉ DU MÉDIATEUR		370
6.1.	Le rôle du médiateur : organiser l'espace interpersonnages	370
	Médiation spatiale	370
	Médiation temporelle	372
	La fonction pathétique du médiateur.....	376
	Les interprètes	379
6.2.	L'ordonnateur anonyme : identité et jugement	384
	Le Grand Chambellan	384
	Les Sénateurs, les Seigneurs et les Ducs.....	389
	Les Juges	403
	L'Aubergiste.....	409
6.3.	Le corps anonyme comme porte-parole : désindividualisation et incarnation	411
	Les porte-voix	412
	Les porte-lettres.....	417
	L'adresse aux Messagers et l'utilisation du pronom interrogatif « what »	422
	Le corps comme message.....	424
	L'allégeance des rôles de messagers	426
	Le corps morcelé	430
	Théâtralité et métathéâtralité du rôle de messenger	432
6.4.	De l'émetteur au récepteur : neutralité et fiabilité du médiateur	434
	L'émetteur	434
	Le médiateur.....	437
	Le récepteur.....	452
6.5.	Le prophète : une parole divine dans un corps humain.....	459
	Les prophètes anonymes	460
	Prophétie et nom propre	489
CHAPITRE 7. L'IDENTITÉ COLLECTIVE		500
7.1.	Les agents du pouvoir : obéissance et rébellion.....	500
	Identité sociale et obéissance	501

Désobéir au nom de l'intérêt général	509
7.2. Le peuple : individualisation et généralisation	518
Richard III	519
Jules César	522
Coriolan	530
7.3. Théâtre du monde et monde du théâtre : être et paraître en société.....	541
Le théâtre du monde	541
Surface et profondeur chez l'anonyme.....	545
Le monde du théâtre	551
7.4. « We were born to die » : mourir dans l'anonymat	559
L'« art de faire société avec les morts »	559
Les Meurtriers	564
Les accompagnateurs	573
Les morts anonymes	581
CONCLUSION.....	589
1. L'identification hiérarchisée des êtres.....	589
2. Allocentrisme du « je » anonyme.....	593
3. Nommer <i>le</i> personnage, nommer <i>des</i> personnages	596
BIBLIOGRAPHIE	604
ANNEXES.....	622
ANNEXE 1. TABLEAU DES PIÈCES	623
1.1. Les Tragédies	625
1.2. Les Histoires	673
1.3. Les Comédies	699
ANNEXE 2. ILLUSTRATIONS	745
2.1. Table des Illustrations	745
ANNEXE 3. LISTE DES PERSONNAGES ANONYMES.....	761
TABLE DES MATIÈRES	779
INDEX DES PIÈCES.....	784

INDEX DES PIÈCES

Le repérage par personnage peut se faire à partir de l'« Annexe 3 ». Cet index est donc consacré à un repérage par titre de pièce.

- 1 Henry IV*, 58, 113, 124, 152, 186, 189, 205, 221, 372, 419, 502, 616
- 1 Henry VI*, 68, 95, 103, 109, 130, 131, 150, 167, 174, 188, 192, 204, 210, 222, 264, 286, 288, 291, 300, 322, 323, 326, 360, 370, 375, 382, 404, 414, 420, 423, 449, 450, 497, 501, 574, 585, 593
- 2 Henry IV*, 101, 116, 120, 152, 169, 178, 190, 216, 309, 371, 379, 405, 423, 445, 532, 593, 624
- 2 Henry VI*, 10, 55, 58, 61, 68, 108, 115, 128, 132, 134, 144, 205, 214, 224, 226, 307, 318, 373, 424, 496, 497, 502, 504, 537, 563, 564, 567, 568, 569, 584
- 3 Henry VI*, 58, 68, 70, 103, 127, 133, 146, 170, 199, 203, 204, 242, 262, 405, 416, 424, 445, 453, 504, 505, 507, 510, 581, 601
- Antoine et Cléopâtre*, 28, 56, 65, 69, 70, 79, 101, 109, 116, 125, 146, 150, 158, 173, 174, 187, 188, 192, 199, 207, 252, 253, 257, 323, 416, 421, 423, 424, 426, 429, 431, 433, 435, 436, 437, 452, 454, 456, 460, 465, 467, 468, 471, 472, 473, 475, 483, 487, 498, 561, 590, 592, 597, 612
- Beaucoup de bruit pour rien*, 65, 67, 101, 284, 297, 299, 314, 337, 372, 374, 377, 382, 383, 457, 592
- Comme il vous plaira*, 32, 47, 65, 67, 116, 121, 203, 204, 245, 248, 268, 333
- Coriolan*, 24, 25, 26, 28, 55, 56, 79, 104, 116, 121, 124, 125, 127, 149, 150, 169, 171, 173, 174, 186, 188, 190, 193, 199, 204, 211, 218, 276, 277, 278, 281, 282, 285, 287, 300, 304, 305, 306, 307, 309, 319, 326, 342, 352, 353, 365, 370, 375, 389, 390, 391, 398, 427, 440, 444, 519, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 544, 548, 586, 595, 598, 600, 606, 609, 612, 672, 759, 762, 763, 764
- Cymbeline*, 56, 93, 117, 144, 189, 240, 242, 245, 246, 257, 259, 267, 268, 285, 288, 290, 302, 303, 313, 314, 315, 318, 339, 341, 372, 391, 403, 498, 520, 545, 548, 549, 551, 728, 730
- Hamlet*, 9, 11, 43, 48, 57, 60, 64, 65, 79, 80, 97, 101, 108, 118, 119, 120, 137, 176, 183, 184, 185, 188, 207, 252, 253, 265, 266, 278, 287, 343, 344, 442, 543, 547, 548, 551, 552, 553, 555, 556, 557, 558, 576, 577, 578, 579, 580, 592, 603, 606, 607, 636
- Henry V*, 33, 112, 118, 120, 153, 155, 192, 217, 285, 309, 370, 375, 379, 407, 408, 409, 417, 418, 419, 428, 449, 450, 486, 506, 586, 587, 606, 624, 695, 760
- Henry VIII*, 51, 61, 124, 133, 186, 190, 192, 195, 279, 282, 289, 290, 303, 337, 338, 349, 350, 351, 352, 360, 365, 366, 367, 368, 384, 385, 398, 413, 457, 520, 592
- Jules César*, 28, 56, 79, 80, 85, 86, 90, 91, 99, 122, 128, 174, 185, 188, 193, 194, 209, 211, 320, 321, 325, 331, 342, 355, 426, 444, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 468, 473, 474, 478, 479, 482, 483, 487, 490, 493, 495, 496, 497, 498, 519, 522, 523, 525, 527, 529, 530, 531, 532, 536, 540, 543, 562, 581, 591, 592, 610, 611, 754, 769, 770, 775
- La Comédie des erreurs*, 67, 92, 112, 113, 141, 196, 198, 211, 223, 224, 283, 440, 447, 567, 606
- La Nuit des rois*, 32, 65, 67, 80, 141, 156, 283, 372, 439, 447, 448, 544, 551
- La Tempête*, 67, 76, 112, 121, 225, 250, 264, 267, 592
- Le Conte d'hiver*, 33, 66, 67, 68, 77, 113, 192, 207, 209, 254, 314, 371, 461, 491, 509, 529, 582, 624
- Le Dressage de la rebelle*, 47, 48, 58, 60, 95, 97, 99, 108, 112, 201, 210, 212, 214,

- 243, 275, 317, 545, 549, 555, 556, 561, 563
- Le Marchand de Venise*, 57, 85, 190, 201, 314, 399, 400, 401, 451, 709
- Le Roi Jean*, 146, 147, 199, 378, 413, 423, 439, 445, 497
- Le Roi Lear*, 10, 24, 31, 56, 63, 65, 99, 100, 110, 143, 191, 193, 203, 204, 208, 254, 255, 256, 285, 300, 318, 377, 429, 472, 514, 516, 584, 586, 588, 612, 747, 760
- Le Songe d'une nuit d'été*, 28, 60, 67, 112, 247, 248, 298, 403, 439, 554, 555, 556, 624
- Les Deux Gentilshommes de Vérone*, 58, 67, 169, 254, 372, 377, 402, 439
- Les Deux Nobles Cousins*, 48, 58, 73, 96, 97, 102, 113, 120, 127, 146, 150, 161, 162, 163, 165, 167, 193, 209, 210, 254, 265, 278, 309, 335, 336, 551
- Les Joyeuses Épouses de Windsor*, 142, 153, 409
- Macbeth*, 13, 21, 60, 91, 92, 95, 109, 130, 131, 132, 142, 147, 148, 151, 152, 158, 169, 187, 188, 194, 209, 264, 265, 315, 316, 331, 332, 355, 378, 415, 439, 453, 455, 456, 457, 460, 462, 463, 465, 466, 468, 469, 470, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 493, 496, 497, 541, 549, 564, 566, 567, 568, 569, 572, 593, 605, 606, 608, 610, 613, 647, 747, 750, 751, 752, 753, 754, 756, 757, 758
- Mesure pour mesure*, 22, 32, 97, 106, 134, 200, 219, 220, 268, 401, 403, 404, 511, 512, 588
- Othello*, 33, 36, 48, 65, 101, 150, 174, 178, 180, 185, 188, 189, 199, 206, 207, 258, 259, 263, 267, 268, 314, 319, 337, 364, 374, 392, 393, 397, 398, 399, 401, 402, 469, 486, 487, 543, 554, 563, 608, 610, 612, 639, 640, 703, 710
- Peines d'amour perdues*, 67, 98, 101, 110, 113, 244, 245, 254, 286, 425, 428, 551, 552, 555, 556
- Périclès*, 48, 58, 102, 104, 105, 108, 116, 120, 121, 124, 163, 188, 224, 225, 226, 230, 231, 232, 233, 234, 260, 261, 262, 333, 334, 344, 345, 346, 415, 416, 525, 545, 546, 547, 548, 571, 592, 593, 605, 726
- Richard II*, 8, 13, 24, 29, 33, 52, 55, 67, 129, 186, 211, 234, 235, 236, 237, 238, 242, 273, 274, 276, 277, 281, 301, 302, 313, 493, 494, 495, 525, 561, 562, 574, 575, 592, 594, 600, 605, 610, 748
- Richard III*, 91, 99, 113, 124, 147, 154, 185, 190, 191, 200, 218, 229, 330, 346, 357, 360, 372, 374, 375, 450, 453, 455, 464, 465, 467, 487, 491, 493, 495, 496, 498, 503, 507, 519, 523, 528, 536, 540, 543, 564, 565, 567, 568, 569, 572, 573, 593, 594, 599, 605, 616, 764, 768, 776
- Roméo et Juliette*, 24, 30, 31, 33, 46, 67, 75, 94, 101, 119, 124, 126, 128, 155, 159, 165, 169, 171, 254, 268, 292, 294, 296, 302, 313, 316, 361, 362, 365, 401, 444, 446, 551, 552, 560, 573, 624, 718
- Timon d'Athènes*, 31, 33, 56, 58, 59, 65, 66, 67, 101, 108, 114, 115, 123, 130, 200, 208, 209, 217, 218, 285, 316, 317, 371, 393, 394, 399, 406, 443, 444
- Titus Andronicus*, 28, 65, 76, 79, 101, 109, 126, 178, 179, 186, 198, 207, 260, 263, 276, 278, 281, 361, 362, 363, 364, 365, 396, 454, 583, 584, 588, 610
- Tout est bien qui finit bien*, 30, 31, 32, 60, 67, 68, 73, 97, 144, 194, 202, 381, 437, 517
- Troïlus et Cressida*, 29, 67, 76, 106, 124, 127, 190, 192, 201, 264, 296, 354, 374, 451, 505, 543, 606

« **QUI EST LÀ ?** » : *Enquête sur l'identification et l'identité des personnages anonymes dans le théâtre de William Shakespeare.*

Résumé : Dans les pièces de William Shakespeare, les personnages sont souvent désignés par un nom commun, qui peut indiquer leur statut social (« Le Gentilhomme »), leur métier (« Le Jardinier »), leur origine géographique (« L'Égyptien ») ou encore leurs liens relationnels (« Le Père »). Ces désignations anonymes, c'est-à-dire qui n'attribuent pas de nom propre aux personnages, montrent que Shakespeare favorise une inscription de ces rôles dans une société hiérarchisée et étendue, à l'image du public qui assiste aux spectacles, lui-même composé d'un large spectre social. L'étude de leur identité formelle, à partir de tous les signes identificatoires qui permettent la fabrique des personnages — didascalies, costumes, accessoires, corps et parole —, confirme une conception des personnages anonymes ancrée dans l'identité sociale, au détriment de leur identité personnelle. La généricité du personnage anonyme lui permet alors le plus souvent de se mettre au service des héros nommés ou du groupe social auquel il appartient, suivant le principe de *self-effacement*, « effacement de soi », pour reprendre les termes de Molly Mahood et de Florence Yoon. Toutefois, le mouvement poétique de Shakespeare le conduit parfois à développer ces rôles qui semblent au premier abord mineurs, en travaillant une tension entre fonctionnalisation et individualisation. Leur rapport à l'altérité leur confère alors une identité interactive, socialement et théâtralement, qui façonne leur raison d'être sur la scène de théâtre. D'un anonymat générique, les personnages peuvent alors s'élever vers la sphère de l'universalité.

Mots clés : *anonymat, études théâtrales, identification, identité, individualité, personnage anonyme, société, William Shakespeare.*

“**WHO'S THERE?**”: *A Study of the Identification and the Identity of Anonymous Characters in William Shakespeare's Plays.*

Abstract: In William Shakespeare's plays, characters are often called by common nouns, which can indicate social status (“Gentleman”), occupation (“Gardener”), geographic origin (“Egyptian”) or relationship (“Father”). This anonymous way of naming, which does not assign personal names to the characters, shows that Shakespeare stresses these parts' affiliation to a ranked and extensive society, mirroring the audience attending the performance, which itself forms a large social spectrum. The study of their identification, based on all the signs which shape the characters — speech headings, costume, props, body, speech —, reasserts a conception of anonymous characters which highlights their social identity to the detriment of their personal identity. Thus, the genericity of the anonymous characters mainly allow them to support named heroes or their social group, according to the self-effacement principle, as Molly Mahood and Florence Yoon define it. However, Shakespeare's poetical process leads him to develop parts, that may seem minor at first, by working the tension between their function and their individuality. Their relation to otherness gives them an interactive identity, socially and theatrically, which shapes their *raison d'être*. From generical anonymity, characters can thus rise up to the realm of universality.

Keywords: *anonymity, anonymous character, identification, identity, individuality, society, theatrical studies, William Shakespeare.*

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 267 : École Doctorale Arts & Médias
Maison De La Recherche
Bureau A007
4, rue des irlandais 75005 PARIS