



**HAL**  
open science

# Témoignages, traces, et représentations du passé: la mise à l'épreuve de l'histoire par le théâtre historique shakespearien

Jean-Christophe Mayer

► **To cite this version:**

Jean-Christophe Mayer. Témoignages, traces, et représentations du passé: la mise à l'épreuve de l'histoire par le théâtre historique shakespearien. Jean-Pierre Schandeler; Nathalie Vivienne-Guerrin. Les usages de la preuve d'Henri Estienne à Jeremy Bentham, Hermann, pp.245-262, 2014, Les Collections de la république des Lettres. Symposiums, 978-2-7056-8951-3. halshs-01396813

**HAL Id: halshs-01396813**

**<https://shs.hal.science/halshs-01396813>**

Submitted on 31 Aug 2022

**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.

## **Témoignages, traces, et représentations du passé :**

### **La mise à l'épreuve de l'histoire par le théâtre historique shakespearien**

© Jean-Christophe Mayer

Dans *A Defence of Poetry*, un court traité inspiré de la *Poétique* d'Aristote, écrit autour de 1579-80 et publié la première fois en 1595, Philip Sidney présentait la scène théâtrale comme la fille inconvenante et mal éduquée de l'art poétique (« like an unmannerly daughter showing a bad education, causeth her mother Poesy's honesty to be called in question »).<sup>1</sup> Sidney déplorait le fait que le théâtre de son temps ne se plîât pas aux fameuses unités de temps, de lieu, et d'action préconisées par Aristote. Il ironisait à l'envi dans son traité sur la rupture de ces unités par les dramaturges élisabéthains, soulignant l'invraisemblance de leur théâtre (65-67). Ce théâtre, en réalité, ne correspondait pas aux idéaux esthétiques et moraux de Sidney, lui qui prônait un art poétique fondé sur la vraisemblance. En effet, selon Sidney, la poésie vise le vraisemblable, et non le vrai, et c'est pour cela qu'à la différence de l'historien, le poète ne ment jamais (52-53).

Sidney ironisait volontiers également sur les échecs du théâtre historique à représenter le monde tel qu'il fut. Pour lui, l'art dramatique n'a pas les moyens de représenter la trop vaste scène de l'histoire : « in the meantime two armies fly in, represented with four swords and bucklers : and then what hard heart will not receive it for a pitched field ? » (p. 65). On trouve dans le *Henry V* de Shakespeare comme un écho à cette critique potentielle, le dramaturge ne cachant pas *l'écart* criant qui existe entre la représentation et le monde qu'elle aspire à figurer, notamment lorsqu'il s'agit de mettre en scène la bataille d'Azincourt avec quatre ou cinq malheureux fleurets ébréchés : « With four or five most vile and ragged foils / Right ill disposed in brawl ridiculous ».<sup>2</sup>

Peu sensible au pouvoir de la métonymie au théâtre, Sidney n'était pas non plus convaincu que le discours historique était capable de se fonder sur des preuves tangibles. L'histoire demeurait surtout une rhétorique qui cherchait à se faire passer pour vraie en dissimulant le fait que, comme tout savoir humain, elle s'avérait limitée : « the historian, affirming many things, can, in the cloudy knowledge of mankind, hardly escape from many lies » (p. 52). Il

---

<sup>1</sup> Philip Sidney, *A Defence of Poetry*, éd. J. A. Van Dorsten (Oxford : Oxford University Press, 1966), p. 69. Les références subséquentes seront données dans le texte.

<sup>2</sup> William Shakespeare, *King Henry V*, éd. Andrew Gurr, New Cambridge Shakespeare (Cambridge : Cambridge University Press, 1992), p. 149 ; 4.0.50-51.

est vrai que l'histoire restait à l'époque une discipline multiforme, empreinte de contradictions, et tributaire encore d'une hiérarchie qui continuait généralement à lui accorder une place moins élevée que la philosophie, l'historiographie de la première modernité ne se distinguant que progressivement de la fiction. Depuis Aristote, du reste, l'histoire était subordonnée à la littérature, celle-ci étant elle-même dominée par la philosophie.<sup>3</sup>

Ce primat de la philosophie explique que des considérations de nature éthique ou morale devaient prévaloir sur la littérature ou l'histoire. En outre, depuis Cicéron, l'histoire était considérée comme une sous-discipline de l'art oratoire. Dans *De inventione*, Cicéron soulignait que l'histoire était une branche de la rhétorique et plus particulièrement de la narration, et qu'à ce titre elle était surtout « dite et écrite pour plaire », et permettait « de s'entraîner d'une façon qui n'est pas inutile ».<sup>4</sup> Mais Cicéron attribua aussi à l'histoire une autre fonction dans un traité qui allait avoir une influence considérable. Dans le *De oratore*, il soulignait que l'histoire avait des vertus didactiques, une valeur d'enseignement ; elle avait donc un rôle éthique et moral à jouer.<sup>5</sup>

En conséquence, l'histoire constituait une vaste réserve d'exemples édifiants pour l'écrivain ou l'orateur, et devenait, par là même, une source potentielle de sagesse. Toutefois, son statut demeurait ambigu du fait de sa valeur didactique, car si seule son exemplarité était primordiale peu importait finalement que ses exemples fussent vrais, comme le soulignait Philip Sidney : « a feigned example hath as much force to teach as a true example ». Dès lors, cela revenait à enlever à l'histoire sa visée de connaissance et perpétuait l'idée de la subordination de l'histoire à la littérature : « So then the best of the historian is subject to the poet », concluait Sidney (p. 37). Il est intéressant, à ce propos, de se rappeler que le terme « history » à l'époque élisabéthaine pouvait renvoyer aussi bien à un récit historiographique qu'à une histoire fictive.

En pointant du doigt les contradictions méthodologiques de l'histoire, Sidney soulignait les problèmes épistémologiques de la pratique historique, au premier rang desquels figurait la

---

<sup>3</sup> Cf. Aristote, *La Poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara Gernez (Paris : Belles Lettres, 1997), 9 : 1-21.

<sup>4</sup> Cicéron, *De l'invention*, texte établi et traduit par G. Achard (Paris : Les Belles Lettres, 1994), p. 83 (xix : 27).

<sup>5</sup> La définition de l'histoire donnée par Cicéron était devenue si commune aux Élisabéthains que John Marbeck dans son livre de lieux communs pouvait se contenter de citer Cicéron, sans autre forme d'explication : « What an historie is. Tullie calleth an historie the witness of times, the light of vertue, the life of memorie, maistres of life » (John Marbeck, *A Book of Notes and Common-Places* [1581], p. 492, cité par D. R. Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England* [Toronto : University of Toronto Press, 1990], p. 17. Voir également Dominique Goy-Blanquet, « Elizabethan historiography and Shakespeare's sources », in *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*, dir. Michael Hattaway (Cambridge : Cambridge University Press, 2002), pp. 57-70 ; pp. 67-68 en particulier.

difficulté à fonder un discours sur des preuves telles que le témoignage ou la trace. Cependant, s'il est exagéré de parler pour l'Angleterre élisabéthaine de « révolution historique », il ne faudrait pas croire non plus que tous les historiographes de l'époque se satisfaisaient d'une conception de l'histoire comme simple discours édifiant dont les fondements épistémologiques importaient peu.<sup>6</sup>

Ainsi, dans *The true order and Methode of wryting and reading Hystories* (1574), une adaptation anglaise de deux traités historiographiques italiens, Thomas Blundeville énonçait (au milieu des lieux communs habituels sur le rôle moral de l'histoire) un certain nombre de principes qui constituaient des avancées méthodologiques non négligeables.<sup>7</sup> Il prenait tout d'abord soin de distinguer l'histoire des récits de fiction, qui ressortissent à la poésie : « posies, and poeticall Hystories » (sig. E4<sup>v</sup>). Il plaçait ensuite les philosophes et les historiens sur un pied d'égalité en indiquant que ces derniers devaient être animés par un souci de précision et d'objectivité : « And some doe make so much asmuch, as true Philosophers and Hystoriographers, whose office is to tell things as they were done without either augmenting or diminishing them, or swarving one iote from the truth » (ibid.). Mû par son désir de vérité, l'historien ne doit pas inventer des discours imaginaires, mais s'appuyer sur des témoignages : « Whereby it appeareth that the hystoriographers ought not to fayne anye Orations nor any other thing, but truely to reporte every such speach, and deede, even as it was spoken, or done » (ibid.).

Mais l'historiographe dont les méthodes se rapprochent le plus de celles employées par les historiens modernes est sans doute John Selden, cet antiquaire et juriste, ami personnel du dramaturge Ben Jonson, qui rendit d'ailleurs à Selden un vibrant hommage.<sup>8</sup> Sans être

---

<sup>6</sup> À lire l'ouvrage classique de F. Smith Fussner, qui s'intitule significativement *The Historical Revolution*, on se persuaderait volontiers que Shakespeare fut le témoin de gigantesques avancées scientifiques qui allaient se traduire, vers la fin de la période élisabéthaine, par l'émergence de l'histoire comme une discipline indépendante de la littérature, s'appuyant sur des méthodes scientifiques comparables presque en tous points à celles employées par les historiens modernes. Loin d'être dépourvu de valeur, l'ouvrage de Fussner caricature néanmoins les changements épistémologiques, qui prennent chez lui l'aspect d'une transition entre des méthodes « scholastiques » et des méthodes « scientifiques » fortement « sécularisées » (cf. F. Smith Fussner, *The Historical Revolution : English Historical Thought 1580-1640* [London : Routledge and Kegan Paul, 1962], pp. xxiii ; 25 et passim). À cet égard, D. R. Woolf a considérablement transformé nos vues sur l'historiographie anglaise de l'époque, notamment par sa critique du concept de « révolution historique ». Voir Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England*, pp. x-xi, 263 ; ibid., *Reading History in Early Modern England* (Cambridge : Cambridge University Press, 2000), pp. 7, 326. Voir aussi Ivo Kamps, « The Writing of History in Shakespeare's England », in *A Companion to Shakespeare's Works: The Histories*, dir. Richard Dutton and Jean E. Howard (Oxford : Blackwell, 2003), pp. 4-25.

<sup>7</sup> Thomas Blundeville, *The true order and Methode of wryting and reading Hystories, according to the precepts of Francisco Patricio and Accountio Tridentino, two Italian writers, no lesse plainly than briefly, set forth in one vulgar speech, to the great profite and commoditye of all those that delight in Hystories* (London : Willyam Seres, 1574). S.T.C. : 3161. Toutes les références subséquentes seront données dans le texte.

<sup>8</sup> What Fables have you vex'd! What Truth redeem'd!

révolutionnaire, la méthode historique de Selden reposait sur des principes scientifiques originaux que l'histoire moderne allait utiliser aussi en les affinant. En effet, on doit à cet historiographe, trop souvent oublié par la critique, le concept de « synchronisme »<sup>9</sup> : le contraire du terme « anachronisme », il impliquait que l'historien se souciât de l'authenticité d'un document en comparant les sources et en établissant une chronologie précise.

La question des sources était depuis longtemps sujette à controverse, même si elle demeurait bien sûr une préoccupation fondamentale. Les historiens avaient longtemps cru à la possibilité de rendre *visible* le présent du passé. Parce que seul le regard était considéré comme un gage de connaissance véritable, beaucoup d'entre eux préféraient parler de ce qu'ils avaient vu du temps de leur vivant. Au-delà de leur existence s'étendait le monde de l'invisible : pour raconter ce monde, il fallait alors faire appel à d'autres qui avaient pu voir, les témoins, ou les autorités, grâce auxquels on allait pouvoir fonder un récit. L'objectivité de ces fameuses autorités allait devenir un sujet de controverses au fil des siècles, et c'est notamment à la Renaissance que les méthodes des historiens se transformèrent, les autorités étant considérées progressivement comme des « sources » qui devaient faire l'objet d'un examen critique, et ne plus être utilisées comme des preuves irrécusables.

Cela étant, on continue de trouver chez les historiographes anglais de la Renaissance l'idée que l'histoire donne à voir, offre le passé en spectacle. C'est un argument que John Brende avance pour vanter les mérites de sa traduction d'une histoire d'Alexandre le Grand, qui, comme tout livre d'histoire, écrit-il, place le passé sous les yeux de ses lecteurs : « For in them men *may beholde, as it were before there eies*, both the whole worlde, and the goverment therof, with the policies and lawes, the discipline customes & manners of al people from the begynnyng ».<sup>10</sup> Walter Raleigh va encore plus loin dans *The History of the World* (1614). Pour lui, l'histoire est une victoire des hommes sur le temps ; elle est la traduction concrète du travail de transmission du savoir des générations successives, et elle possède

---

Antiquities search'd! Opinions disesteem'd!  
 Impostures branded, and Authorities urg'd!  
 What Blots and Errors have you watch'd and purg'd  
 Records and Authors of! How rectified  
 Times, Manners, Customes! Innovations spied!  
 Sought out the Fountaines, Sources, Creeks, Paths, Wayes,  
 And noted the Beginnings and Decays!

Ben Jonson, « To his Honord Friend Mr John Selden, Health » (1614), in *Titles of Honor*, cité dans Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England*, p. 200.

<sup>9</sup> Le terme est utilisé par Selden dans les « Illustrations » destinées au *Poly-Olbion* de Michael Drayton, cité dans Woolf, *The Idea of History in Early Stuart England*, pp. 212-13.

<sup>10</sup> John Brende, trad., *The Historie of Quintus Curcius, conteyning the Actes of the greate Alexander translated out of the Latine in to Englishe* (London : Rycharde Tottell, 1553), sig. A3<sup>r</sup>. S.T.C. : 6142. Je souligne.

même la capacité d’actualiser le présent du passé parce qu’elle donne des yeux à l’esprit qui parvient à contempler le passé révolu comme s’il était présent : « it hath carried our knowledge over the vast & devouring space of so many thousands of yeares, and given so faire and peircing eies to our minde ; that we plainely behould living now, as we had lived then, that great World ». <sup>11</sup>

Il est intéressant de constater que la poésie et le théâtre se faisaient l’écho de préoccupations similaires. George Puttenham ne tarissait pas d’éloges à l’égard de la poésie historique (« historical Poesie »), cette histoire en vers qui allait être remise au goût du jour par des hommes de lettres tels que Samuel Daniel ou Michael Drayton, et qui permettait aussi de contempler l’image vivante de nos ancêtres, comme dans un miroir, précisait-il. Cette image venait donc pallier opportunément les limitations de nos vies et de nos sens en nous donnant accès à ce monde de l’invisible qu’est le lointain passé : « No one thing in the world with more delectation reviving our spirits then *to behold as it were in a glasse the lively image of our forefathers*, their noble and vertuous maner of life, with other things autentike, which because we are not able otherwise to attaine to the knowledge of, by any of our sences, we apprehend them by memory [...] ». <sup>12</sup> De même, dans *Périclès* (1607-1608), Shakespeare, et probablement George Wilkins, donnaient corps à l’auteur de la source médiévale de leur pièce, John Gower, qui racontait l’histoire de Périclès dans son poème *Confessio Amantis*. Gower revenait du monde de l’invisible pour raconter son histoire : « To sing a song that old was sung / From ashes ancient Gower is come... » (scène 1, vers 1-2). Plus tard, c’était aussi Gower qui faisait entrer les spectateurs dans l’économie du visible ; il s’effaçait, cédant la place à une scène mimée : « But tidings to the contrary / Are brought your eyes. What need speak I ? *Dumb show*. » (scène 5, vers 15-16.1). <sup>13</sup> Enfin, dans *Antoine et Cléopâtre*, Shakespeare, notamment dans la deuxième partie de la pièce, maintenait ses personnages historiques éponymes à la lisière du visible, entre la vie et la mort, tels des êtres évanescents : « Here I am Antony, / Yet cannot hold this visible shape » (4.14.13-14), confie Marc Antoine, bientôt rejoint par la Reine égyptienne elle-même, qui déclare « I am fire and air ; my other elements / I give to baser life » (5.2.283-84). <sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Walter Raleigh, *The History of the World* [1614], éd. C. A. Patrides (London : Macmillan, 1971), p. 48.

<sup>12</sup> George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (London : Richard Field, 1589 ; Menston : Scolar Press, 1968), p. 31. Je souligne.

<sup>13</sup> William Shakespeare and George Wilkins, *Pericles, Prince of Tyre* [a reconstructed text], éd. Roger Warren (Oxford : Oxford University Press, 2003), p. 118.

<sup>14</sup> William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, éd. David Bevington (Cambridge : Cambridge University Press, 1990), pp. 219, 254. On peut penser aussi à ces vers du souverain éponyme du *Roi Jean* : « I am a scribbled

Doit-on considérer ces exemples comme des indices de ce qu'il est convenu d'appeler, depuis la déconstruction, « une métaphysique de la présence » ?<sup>15</sup> Ou bien devons-nous repenser la façon dont nous abordons habituellement la question même de la *présence* ? En effet, on trouve souvent chez les théoriciens du poststructuralisme un refus de prendre en compte l'existence du réel, a fortiori d'un réel révolu. Depuis ce qu'il est convenu d'appeler la crise de la *mimèsis*, le rapport entre les mots et les choses (qui d'ailleurs n'a jamais été direct) s'est sérieusement compliqué.

Cette situation est d'autant plus délicate pour des disciplines comme l'histoire dont le discours est censé s'établir sur des preuves comme le témoignage et la trace. Même les approches constructivistes récentes du Nouvel Historicisme (dans les domaines des études anglophones notamment) ont renvoyé l'idée de présence du passé au concept de représentation. Mais s'il est indéniable que l'histoire se sert de la fiction pour compléter son récit, il reste que le concept de représentation ne parvient pas tout à fait à rendre compte de « l'effectivité du passé » (c'est-à-dire, du fait qu'il ait réellement eu lieu).<sup>16</sup> La notion de représentation ne permet pas d'éclairer efficacement la référentialité des écrits historiographiques et des œuvres littéraires.

À ceux qui ne verraient dans le passé qu'une construction langagière purement illusionniste, il faut tout de même rappeler que les preuves de l'existence effective du passé *se donne à voir* autour de nous. Certes, ce passé n'est pas toujours *reconnu*, mais les objets, documents, bâtiments, voire le relief naturel, tous ces éléments qui nous sont contemporains, ne sont pas moins issus du passé. Celui-ci a un caractère visible : la graphie d'un document, les supports et les matériaux d'écriture, de même que les marques de vieillissement, constituent autant de signes d'appartenance au passé. Il peut avoir aussi un caractère observable : la composition chimique, certaines propriétés physiques, la teneur en carbone 14, par exemple, des substances organiques, permettent de déterminer la provenance des éléments étudiés d'un passé plus ou moins lointain.<sup>17</sup>

Néanmoins, ce n'est pas parce que l'on a établi, à partir de caractères visibles et/ou observables, que quelque chose est effectivement issu du passé, que cette chose a pour nous nécessairement un sens. Autrement dit, on ne saurait non plus accéder directement à ces

---

form, drawn with a pen / Upon a parchment, and against this fire / Do I shrink up. (William Shakespeare, *King John*, ed. A. R. Braunmuller [Oxford : Oxford University Press, 1989], 5.7.32-34).

<sup>15</sup> La critique de la présence va de pair avec la remise en question de la conception dite traditionnelle de la *mimèsis* par la déconstruction.

<sup>16</sup> Le terme est employé par François Hartog dans *Évidence de l'histoire, Ce que voient les historiens* (Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005), p. 173.

<sup>17</sup> Cf. Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire* (Paris : Gallimard, 1999), pp. 43-44, 46.

preuves de l'effectivité du passé que sont le témoignage et la trace. Si le concept de représentation n'est pas pleinement capable d'envisager la présence paradoxale d'un passé révolu parmi nous, ce concept peut être également dangereux lorsqu'il confond totalement les visées des discours littéraires et historiques, et cherche à nous convaincre que le passé n'est qu'une fiction.

Il faut, à mon sens, faire appel à un autre concept, qui permet de prendre en compte la valeur et l'effectivité des traces et des témoignages sans les transformer pour autant en preuves directes et irréfutables. Ainsi, lorsque l'on entreprend le travail interprétatif, il peut être utile de reconnaître ce que Paul Ricœur appelle la fonction de « lieutenance » des « traces » du passé.<sup>18</sup> En effet, ces traces sont *en lieu* d'un passé révolu, et elles signalent en cela une absence, mais elles *tiennent lieu* aussi de passé effectif, et elles rappellent que ce passé a bien eu lieu. L'interprétation des « traces » est donc doublement affectée par leur « lieutenance ». Tout interprète *construit une image présente* à partir d'une double absence contenue dans la « trace » : celle d'un passé conçu comme révolu (et donc irrémédiablement absent) et celle d'un passé conçu comme ayant été (à l'égard duquel nous avons une dette).<sup>19</sup> Le résultat est que l'image présente exerce, dans son versant positif, une fonction de *suppléance* d'un passé absent et que cette suppléance elle-même crée à son tour « un surcroît d'être », « un supplément de vie », par son rachat de l'absence.<sup>20</sup>

En renouvelant ainsi notre méthodologie, on saisit mieux la portée des affirmations des historiographes de la Renaissance anglaise, qui auraient pu paraître foncièrement naïves. Edward Halle parlait justement du pouvoir de l'écriture historiographique de triompher de la mort, de gommer les distances temporelles, de faire *comme si* les morts pouvaient de nouveau s'offrir au regard des vivants : « Wrytyng is the keye to enduce vertue, and repress vice. Thus memorie maketh menne ded many a thousande yere still *to live as though thei wer present* : Thus fame triumpheth upon death, and renoune upon Oblivion, all by reason of wrytyng and historie ».<sup>21</sup> Thomas North, dans la préface d'un ouvrage que Shakespeare consulta, *The Lives of the Noble Grecians and Romanes*, évoquait cette capacité des livres d'histoire à instruire les vivants en faisant revivre les morts, une caractéristique unique du genre selon lui :

---

<sup>18</sup> Paul Ricœur, *Temps et Récit* (Paris : Seuil, 1985), tome 3, pp. 204-205.

<sup>19</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000), p. 367.

<sup>20</sup> Deux termes que je dois respectivement à Ricœur (ibid., p. 369) et Jacques Rancière (*Les noms de l'histoire*, p. 130, cité dans ibid., p. 480).

<sup>21</sup> Edward Halle, *The Union of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre & Yorke* (London, 1548), 'Preface', p. ii, cité dans : Paola Pugliatti, *Shakespeare the Historian* (Basingstoke : Macmillan, 1996), p. 29. Je souligne.



« Whereas stories are fit for every place, reache to all persons, serve for all tymes, teache the living, revive the dead, so farre excellling all other bookes ».22 En affirmant que l'histoire s'adressait à tous (« reache to all persons ») et qu'elle était la seule à pouvoir « ressusciter » les morts, North exagérait quelque peu. Comme nous allons le voir bientôt, le théâtre, un art plus communautaire, allait lui aussi s'attribuer ces rôles habituellement dévolus à l'histoire. De même, Walter Raleigh percevait quelle était la *dette* des hommes envers l'histoire, car elle était capable de produire une image présente du passé : « And it is not the least debt which we owe unto History, that it hath made us acquainted with our dead Ancestors ; and, out of the depth and darknesse of the earth, delivered us their memory and fame ».23

Mais Raleigh reconnaissait également de manière implicite la part d'absence dans toute représentation d'un passé révolu (« the depth and darknesse of the earth »), c'est-à-dire l'autre versant de la « lieutenance », sa face négative. Or, c'est bien parce qu'il y a du révolu que les hommes éprouvent le besoin de faire de l'histoire, ou plus généralement de parler du passé. Les historiographes ont raison de signaler le rôle social de l'histoire, car il faut bien voir que l'histoire assure, comme l'écrit Michel de Certeau, « la communication d'un groupe avec lui-même par ce *renvoi au tiers absent* qu'est son passé ».24 L'histoire est un discours qui se donne la mort pour objet afin de tenter de l'exorciser. En ce sens, elle utilise l'absence comme monnaie d'échange entre les présents. Dans sa pratique, l'histoire attribue à ses lecteurs un rôle participatif, indispensable à l'accomplissement de sa fonction communautaire qui est de réparer « incessamment les déchirures entre le passé et le présent ». En effet, « elle assure un 'sens' qui surmonte les violences et les divisions du temps. Elle crée un théâtre de références et de valeurs communes qui garantissent au groupe une unité et une communicabilité symboliques. [...] C'est un discours de la conjonction, qui lutte contre les disjonctions produites par la compétition, le labeur, le temps et la mort ».25

Ce sont ces enjeux qui se laissent deviner derrière les clichés qui s'attachent à l'histoire : son caractère exemplaire, moral, les leçons de l'histoire, l'utilité de l'histoire pour le corps social, la nécessité pour les lecteurs de réfléchir à ses enseignements. Néanmoins, force est de constater que la définition donnée par Michel de Certeau s'applique davantage à l'histoire telle que nous la connaissons aujourd'hui et moins à celle qui avait cours à l'époque

---

22 Plutarque, *The Lives of the Noble Grecians and Romanes*, traduit du grec par Jacques Amyot, traduit du français par Thomas North (London : Thomas Vautroullier, 1579), préface de Thomas North au lecteur, sig. \*3. STC : 20066.

23 Raleigh, *The History of the World* (1614), p. 48.

24 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire* (Paris : Gallimard, 1975), p. 73.

25 Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction* (Paris : Gallimard, 2002 [1987]), p. 60.

shakespearienne. La raison en est simple : bien qu'elle fût devenue, comme on a pu le voir, un genre multiforme, l'histoire écrite était encore très largement le domaine des érudits, ou des franges relativement aisées de la société. Malgré la volonté affirmée des historiographes d'accroître leur influence et leur rôle social, les œuvres de nature religieuse constituaient encore du temps de Shakespeare l'essentiel de la production des imprimeurs.<sup>26</sup> Bien sûr, cette tendance allait s'infléchir, notamment avec le déclin de la chronique, qui allait favoriser paradoxalement le développement d'autres genres historiques « périphériques ». Il n'est donc guère surprenant de remarquer que les écrivains qui voulaient défendre le théâtre eussent eu l'idée de s'appuyer précisément sur les prétentions collectives de ce genre moribond qu'était la chronique. Car, si l'aspect véritablement communautaire de la chronique était une gageure, la capacité du théâtre à toucher un large public issu de différentes parties de la population était quant à elle une réalité. Parce qu'il était un loisir, le théâtre avait la capacité d'attirer à lui les plus désœuvrés aussi, comme ces soldats démobilisés qui erraient dangereusement dans Londres, que décrit Thomas Nashe dans *Pierce Penilesse* (1592), et que le théâtre parvenait, selon lui, à émouvoir et à remettre dans le droit chemin par le spectacle des exploits héroïques de leurs lointains ancêtres. Il est intéressant de constater que, dans sa défense du théâtre, Nashe met particulièrement l'accent sur les pièces historiques, insistant justement sur le fait que le théâtre a pris en charge le rôle communautaire auquel aspirait l'histoire. Dans un passage célèbre, qui mérite d'être cité entièrement, Nashe écrit en effet :

Nay, what if I proove Playes to be no extreame ; but a rare exercise of vertue ? First, for the subject of them (for the most part) it is borrowed out of our English Chronicles, wherein our forefathers valiant acts (that have line long buried in rustie brasse and worm-eaten bookes) are revived, and they themselves raised from the Grave of Oblivion, and brought to pleade their aged Honours in open presence : than which, what can be a sharper reproofe to these degenerate effeminate dayes of ours ? How would it have joyed brave *Talbot* (the terror of the French) to thinke that after he had lyne two hundred yeares in his Tombe, hee shold triumphe againe on the Stage, and have his bones newe embalmed with the teares of ten thousand spectators at least (at severall times), who, in the Tragedian that represents his person, imagine they behold him fresh bleeding. I will defend it against any Collian, or clubfisted Usurer of them all, there is no immortalitie can be given a man on earth like unto Playes.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Woolf, *Reading History*, pp. 115, 142.

<sup>27</sup> Thomas Nashe, *Pierce Penilesse his Supplication to the Divell* [1592], in *The Works of Thomas Nashe*, éd. Ronald B. McKerrow (Oxford : Blackwell, 1966), p. 212.

Comparé aux grimoires menacés de décomposition (« worm-eaten bookes »), le théâtre a ceci de supérieur aux chroniques (dont il tire sa substance) : il ne fait pas renaître les morts, mais redonne une vie *physique* à leurs actions (« our forefathers valiant acts [...] are revived »). Nashe exprime bien le paradoxe de la « lieutenance » en ne niant pas l'absence d'un passé révolu, mais en soulignant toutefois les pouvoirs de la représentation-suppléance, capable de générer une image présente d'un passé révolu *et* effectif, une image dont la *présence* est offerte en spectacle public à toute une communauté (« in open presence »). Car si le mort revient (Nashe rendant aussi hommage ici à l'héroïque Talbot peint par Shakespeare dans *Henry VI, première partie*), ce n'est pas tant pour qu'il revive, mais pour que celui que Nashe érige en héros sacrificiel de toute une nation saigne à nouveau (« fresh bleeding »), et pour que toute une communauté consciente de la dette souscrite envers un passé effectif puisse procéder de nouveau à l'inhumation des os du mort (« have his bones newe embalmed »), dans un rite dramatique qui ressemble fort à la communion émotionnelle de tout un groupe (« with the teares of ten thousand spectators at least »). Nashe traduit bien également le fait que la société a besoin de répéter cet acte d'exhumation-inhumation du passé et que la répétition de ce travail de deuil lui est facilitée précisément par la capacité des acteurs à rejouer plusieurs fois le passé (« ten thousand spectators at least (at severall times) »). Dans ce processus, l'imagination des spectateurs (« imagine they behold him ») joue un rôle central, bien évidemment, puisque c'est bien la communauté qui parvient à créer, par l'entremise de l'art dramatique, l'image présente d'une absence qui renvoie *à la fois* à un passé révolu (perdu), mais aussi à un être dont l'existence fut effective. Par le travail imaginaire du spectateur, le passé fait retour dans le présent, pour le confronter. Ce retour de l'absent dans le présent souligne également ce qui *fait défaut* au présent : c'est-à-dire, en l'occurrence, et selon les dires de Nashe, une figure héroïque, exemplaire, comme celle de Talbot, qui pourrait changer le présent.

On le voit, le théâtre historique anglais avait pris en charge un rôle que nous attribuons plus volontiers de nos jours à l'histoire, mais que celle-ci n'était pas pleinement en mesure d'assumer à l'époque shakespearienne. On comprend aussi que lorsqu'au cours des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles l'histoire se transforma lentement en un bien de consommation capable de s'adresser à un lectorat de plus en plus vaste, la pièce historique perdit quelque peu de sa pertinence. Pour les Élisabéthains et les Jacobéens, elle occupait une place importante et avait un rôle de premier plan à jouer d'un point de vue sociétal. Shakespeare en était pleinement persuadé, lui qui contribua largement à ce genre. Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler la recommandation que l'évêque d'Ely adresse au souverain éponyme de *Henry V* (1599) :

« Awake remembrance of these valiant dead, / And with your puissant arm renew their feats » (1.2.115-16).<sup>28</sup> Il s'agit ici aussi non pas de réveiller littéralement les morts, mais de rendre *présents par la mémoire* ces morts disparus, et comme chez Nashe, ce sont les vivants qui renouvelleront par leurs actions les actes des morts. Bien entendu, par le double jeu de la méta-théâtralité, Shakespeare suggère aussi implicitement que son théâtre est en passe d'accomplir cela, grâce précisément aux comédiens élisabéthains rejouant la geste perdue des ancêtres.

C'est également sur le mode analogique que les morts font retour au théâtre. Le *comme si* est une figure qui permet d'exprimer le paradoxe de la « lieutenance ». Le Prologue du *Henry VIII* (1613) de Shakespeare n'inscrit ses personnages dans l'économie du visible de la pièce qu'à cette condition. Leur présence est conditionnée au *comme si* : « [...] Think ye see / The very persons of our noble story / As they were living [...] » (25-27).<sup>29</sup> Parlant des pièces historiques anglaises, Thomas Heywood avait souligné ce qui pour lui produisait l'émotion et l'empathie du spectateur pour le spectacle représenté. Il s'agissait précisément de l'analogie unissant le couple comédien/personnage, qui rapprochait le Même de l'Autre (« *as if the Personater were the man Personated* ») et produisait ce supplément d'être ensorceleur (« *so bewitching a thing is lively and well spirited action* ») et donc presque illusionniste. Mais, une fois encore, si le passé fait retour dans le présent, c'est surtout parce que ce sont les *actes* des morts qui sont rejoués par le truchement du couple comédien/personnage. C'est bien *l'action présente* de ce couple (qui renvoie à l'absence d'un passé révolu, mais qui se fonde sur un passé effectif) qui va, selon Heywood, transformer les spectateurs émotionnellement et leur donner l'envie de *poursuivre les actes des morts* en agissant dans le présent : « *so bewitching a thing is lively and well spirited action, that it hath power to new mold the harts of the spectators and fashion them to the shape of any noble and notable attempt* ». Mais l'action présente n'est pas que le fait de l'illusion produite par le comédien/personnage ; elle naît aussi de la conscience de la distance entre l'image présente du passé et le présent des spectateurs : « *What coward to see his contryman valiant would not bee ashamed of his owne cowardice ?* », ajoute justement Heywood.<sup>30</sup> Voilà tout le paradoxe, mais aussi toute la puissance, de ce mode analogique qui, comme le fait observer Ricœur, « retient en lui la force

---

<sup>28</sup> Shakespeare, *King Henry V*, éd. Andrew Gurr.

<sup>29</sup> Je souligne. Édition de référence : William Shakespeare and John Fletcher, *King Henry VIII*, éd. Gordon McMullan (London : Thomson Learning, 2000).

<sup>30</sup> Thomas Heywood, *An Apology for Actors* (1612), intro. et notes J. W. Binns (New York : Johnson Reprint, 1972), sig. B4<sup>r</sup>. Je souligne.

de la réeffectuation et de la mise à distance, dans la mesure où être-comme, c'est être et n'être pas ». <sup>31</sup>

Heywood savait de quoi il parlait lui qui avait tant fait pour faire entrer l'histoire dans la vie de ses contemporains, sur la scène comme dans les pages de ses ouvrages de vulgarisation. Shakespeare joua un rôle semblable, et il n'est pas anodin que l'un des poèmes d'éloge publiés en son honneur dans l'in-folio de 1632 (« On Worthy Master Shakespeare and his Poems ») souligne non seulement son intérêt tout particulier pour l'histoire, mais aussi sa capacité en tant que poète et dramaturge à faire entrer son public en dialogue avec le passé. <sup>32</sup> Dans ce poème, l'auteur laisse transparaître que, de toutes les sources d'inspiration, Shakespeare fut sans doute le plus sensible à Clio, la Muse de l'histoire, qui lui fournit son souffle épique : « the grand / And louder tone of Clio » (44-45). Peut-être y a-t-il aussi une allusion à cette « Muse de feu » du Prologue de *Henry V* dans l'affirmation que Shakespeare parvint, par « un feu divin », à transformer, voire à métamorphoser, ses spectateurs : « by heavenly fire / Mould us anew » (38-39). Mais comment ces transformations opéraient-elles ? Quel art pratiquait donc Shakespeare ? Il semble, selon l'auteur, que ce qui caractérise le plus Shakespeare soit cette façon paradoxale de creuser la distance entre le passé et le présent tout en donnant à l'image du passé les couleurs les plus éclatantes du présent. Les vers qui suivent éclairent étonnamment les procédés de distanciation/dé-distanciation propres à la représentation-suppléance, que nous avons évoqués plus haut :

A mind reflecting ages past, whose clear  
And equal surface can make things appear  
Distant a thousand years, and represent  
Them in their lively colours' just extent; (1-4)

Son mérite a également été d'avoir voulu représenter précisément *ce qui fait défaut*, en convoquant la mort au milieu des vivants, en combattant l'amnésie, quitte à faire remonter tout d'abord des images violentes et confuses : « blow ope the iron gates / Of death and Lethe, where confusèd lie / Great heaps of ruinous mortality » (6-8). Mais c'est un art de la

---

<sup>31</sup> Ricœur, *Temps et récit*, tome 3, p. 226.

<sup>32</sup> I. M. S., « On Worthy Master Shakespeare and his Poems », in *William Shakespeare : The Complete Works*, ed. Stanley Wells and Gary Taylor, Compact Edition (Oxford : Clarendon Press, 1988), p. xlvi. Les références aux vers seront données dans le texte. Ce poème a été attribué (sans certitude) à John Milton (John Milton Student), mais les initiales pourraient bien se rapporter à l'expression « In Memoriam Scriptoris », qui rappellerait dans ce cas l'éloge de Ben Jonson en l'honneur de Shakespeare, qui parut dans le premier in-folio des œuvres de Shakespeare (1623) sous le titre « To the Memory of My Beloved, the Author... ». Voir aussi, au sujet de ce poème : Graham Holderness, « *Mots d'escalier* : Clio, Eurydice, Orpheus », in *Shakespeare's Histories and Counter-Histories*, ed. Dermot Cavanagh, Stuart Hampton-Reeves et alia (Manchester : Manchester University Press, 2006), pp. 219-40 ; 234-37.

« lieutenance » que Shakespeare a développé ensuite en accordant un supplément d'être aux spectres d'un passé disparu qui pourtant a bien eu lieu : « by art to learn / The physiognomy of shades, and give / Them sudden birth » (10-12). Shakespeare ne fut bien sûr pas le seul à pratiquer un tel art et l'on peut penser, à cet égard, à cette pièce anonyme, *The True Tragedie of Richard the third* (1594), dans le prologue de laquelle la Vérité (c'est-à-dire, en réalité, la vérité historique) dit vouloir ajouter de la substance aux ombres de la poésie : « Then will I adde bodies to the shadowes ».<sup>33</sup> « Shadow » était aussi en anglais élisabéthain un synonyme de comédien, et l'on saisit donc tout le profit qu'un dramaturge pouvait tirer d'un tel jeu de mots, qui renvoyait à cette image du Même et de l'Autre qu'était le couple personnage/comédien. Outre les scènes dans lesquelles les fantômes de l'histoire reviennent hanter les vivants,<sup>34</sup> il se trouve aussi des moments dans le théâtre de Shakespeare où les vivants cherchent à faire parler à *travers eux* les morts de l'histoire. Dans *Richard III* (1593) et dans *Jules César* (1599), Shakespeare rouvre les plaies de l'histoire et emploie des personnages qui tentent de faire parler ces béances. Ainsi, la belle-fille du roi Henry VI parvient à rendre vivace l'image paradoxale d'un mort (son beau-père) qui saignerait à nouveau dans le présent, répétant ainsi le crime dont il a été la victime, et qui parlerait par ces plaies au présent : « O gentlemen, see, see dead Henry's wounds / Open their congealed mouths and bleed afresh » (*Richard III* ; 1.2.53-54).<sup>35</sup> Dans *Jules César*, Shakespeare fait rejouer la mort de César, qu'il place au cœur de sa pièce, à l'acte 3, et il continue de faire figurer cette mort *en creux* dans le restant du drame, montrant comment les vivants cherchent à faire parler leurs morts, et comment, ce faisant, ils écrivent l'histoire, à l'instar de Marc-Antoine : « I tell you that which you yourselves do know, / Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb mouths, / And bid them speak for me. [...] » (3.2.217-19).<sup>36</sup>

L'art de Shakespeare, selon l'auteur de « On Worthy Master Shakespeare and his Poems », consistait aussi à transformer le passé en un loisir pour ses contemporains, le théâtre devenant un passe-temps, c'est-à-dire quelque chose qui sert à réfléchir également sur le passage du temps, en vertu du chiasme employé par le poète : « Time past made pastime, and in ugly

---

<sup>33</sup> Anonymous, *The True Tragedie of Richard the third* (London : Thomas Creede, 1594). Source: Literature Online.

<sup>34</sup> L'analyse de ces scènes échappe au cadre du présent chapitre. Voir, sur ce sujet : Jean-Christophe Mayer, *Shakespeare's Hybrid Faith—History, Religion and the Stage* (New York and Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006), pp. 40-58.

<sup>35</sup> William Shakespeare, *The Tragedy of King Richard III*, éd. J. Jowett, Oxford World Classics (Oxford and New York : Oxford University Press, 2000).

<sup>36</sup> William Shakespeare, *Julius Caesar*, éd. David Daniell, Arden Shakespeare Third Series (Walton-on-Thames : Thomas Nelson, 1998).

sort / Disgorging up his ravin for our sport » (31-32). Mais l'image qui domine ici est celle d'un temps rapace qui recrache dans le présent (« disgorging up ») sa proie en partie dévorée (« his ravin »), pour le divertissement des spectateurs (« for our sport »). La scène offre donc le spectacle parfois insoutenable du retour d'un passé mal « digéré », à demi disparu et souvent informe. On peut penser au retour violent de l'histoire sur la scène shakespearienne, parfois sous ses aspects les moins glorieux, les plus cruels, comme dans ce tableau de déchirures et de combats particulièrement sanguinaires d'une nation en proie aux guerres civiles, que Shakespeare peignit pour ses contemporains dans la première tétralogie de ses drames historiques. Il est loisible de penser également que le travail de Shakespeare consistait aussi à donner sinon un sens, du moins une forme, à ce qu'il avait pu faire remonter du passé. C'est en tout cas la tâche qu'il assigne à certains de ses personnages : « Be of good comfort, Prince, for you are born / To set a form upon that indigest / Which he hath left so shapeless and so rude » (5.7.25-27), disait Salisbury au futur Henry III dans *King John* (1596 ?).<sup>37</sup> Parfois, le retour des morts de l'histoire peut paraître incompréhensible, voire dérisoire. Hamlet conçoit ce retour comme un poids, lui pour qui la dette envers le passé révolu est trop grande.<sup>38</sup> Les « traces », ou les preuves de vie, laissées par les grands hommes de l'histoire (Alexandre, Jules César) ne sont pour lui que de la matérialité dérisoire, qui renvoie aux vivants le spectre de leur propre vanité. Hamlet craint que le retour des absents de l'histoire ne soit que d'une bien piètre utilité pour les vivants : « To what base uses we may return, Horatio ! Why may not imagination trace the noble dust of Alexander till 'a find it stopping a bung-hole ? » (5.1.192-94). C'est que, pour lui, le dialogue avec les morts est douloureux, que la mémoire de l'absence n'est pas l'expression d'une conscience apaisée qui aurait enfin séparé le passé révolu du présent, tout en gardant en elle l'image présente du passé effectif. Ce n'est qu'en mourant que Hamlet prendra conscience de la nécessité du travail de deuil qu'il a lui-même laissé inaccompli. Les vivants ont besoin de raconter l'histoire des morts, qui doit se baser en partie, comme on l'a dit, sur ces preuves toujours indirectes que sont le témoignage et la trace, car ils ont une dette envers « l'avoir-été ». Mais ils doivent également séparer leur présent d'un passé révolu pour exister. Le théâtre rendra cette tâche plus aisée en inscrivant la mort dans l'ordre du symbolique. C'est en racontant, *et en rejouant*, l'histoire

<sup>37</sup> William Shakespeare, *King John*, éd. A. R. Braunmuller (Oxford : Oxford University Press, 1989).

<sup>38</sup> Hamlet ne voit dans le retour du mort qu'une violence incompréhensible infligée à son présent : « O answer me, / Let me not burst in ignorance but tell / Why thy canonized bones hearsed in death / Have burst their cerements, why the sepulchre / Wherein we saw thee quietly interred / Hath oped his ponderous and marble jaws / To cast thee up again » (William Shakespeare, *Hamlet*, éd. Ann Thompson et Neil Taylor, Arden Shakespeare [London : Thomson Learning, 2006], 1.4.45-51. Références subséquentes données dans le texte).

des morts que les vivants arriveront non seulement à s'acquitter de la dette à leur égard, mais aussi à écrire et à vivre leur présent. C'est une tâche que Shakespeare a faite sienne, et qui échoit dans *Hamlet* à ce survivant de l'histoire qu'est Horatio :

HAMLET : [...]

O God, Horatio, what a wounded name,

Things standing thus unknown, shall I leave behind me !

If thou didst ever hold me in thy heart

Absent thee from felicity awhile

And in this harsh world draw thy breath in pain

To tell my story. (5.2.328-333)