Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 23 (1950-1951)

Heft: 1

Artikel: Le problème du héros et la structure du Roi Jean, de Shakespeare

Autor: Bonjour, Adrien

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869951

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE PROBLEME DU HEROS ET LA STRUCTURE DU *ROI JEAN,* DE SHAKESPEARE

Il est devenu proverbial, lorsqu'une chose a perdu sa raison d'être, de dire qu'elle est un peu comme la tragédie d'*Hamlet* sans Hamlet. S'il est une pièce, par contre, qui ne saurait se prêter à telle comparaison, c'est bien *La Vie et la Mort du Roi Jean.* Cette pièce, en effet, passe pour n'avoir pas de véritable héros ; d'où un manque de rigueur ou même une certaine incohérence dans l'économie du drame. Et le plus grave reproche que l'on ait fait à Shakespeare au sujet du *Roi Jean,* c'est précisément ce défaut de structure [1]. Pourtant il nous semble que l'on aurait aussi tort de voir en le *Roi Jean* la tragédie *sans* héros, que de voir en *Hamlet* la tragédie *d'un* héros ; et la structure du drame nous paraît loin d'être aussi mal équilibrée que les critiques le prétendent. La question mérite que l'on y revienne : si elle est avant tout d'ordre esthétique, elle concerne néanmoins toute l'interprétation du drame.

Examinons d'abord la thèse qui dénonce un défaut de structure dû à l'absence d'un véritable héros. Défendue par Ivor B. John, l'éditeur du *Roi Jean* dans l'*Arden Shakespeare* — l'une des plus remarquables éditions critiques des œuvres complètes de Shakespeare qui ait paru en Angleterre — cette thèse peut être exposée en quelques lignes.

Le roi Jean devrait être le héros ; ce rôle lui est destiné, mais il ne peut le jouer, car il n'en a pas l'étoffe. En effet, il est tout à la fois le guerrier résolu et rapide qui fond sur l'ennemi avec audace, le défenseur de son pays contre les attaques de Rome, et non seulement l'assassin de son neveu, mais encore l'homme indécis et lâche dont l'attitude vis-à-vis du légat est abjecte, et dont les lamentations à l'heure de la mort sont puériles. En un mot, il n'est ni le héros, ni le « traître » de la pièce, mais un mélange déplaisant des deux rôles. Faulconbridge, lui, ne se détache

[1] Là-dessus les critiques sont en parfait accord. Pour ne citer qu'un des plus récents, Shakespeare *failed to concentrate his material upon a central figure. The political issues were diverse and refractory ; they refused to cohere. The play is accordingly little more than a succession of episodes* (John Palmer, *Political Characters of Shakespeare,* London, 1945, p. 321).

pas assez pour être le héros : il n'évolue pas, et nous le connaissons aussi bien au bout de la première scène qu'à la fin de la pièce ; en outre, pourvoyeur de l'élément comique, il n'a pas assez de dignité. Quant à Arthur, il est décidément trop jeune et disparaît trop tôt de la scène [1].

Bien avant ce critique, E. Rose, dans son étude sur Shakespeare en tant que remanieur, abondait déjà dans ce sens. Il voyait, il est vrai, dans le caractère de Faulconbridge un effort de Shakespeare pour donner un héros à la pièce, mais insistait sur l'échec de cette tentative ; échec prouvant une fois de plus qu'on ne peut faire sortir un personnage du rôle qu'il devrait occuper normalement dans une pièce. Pour Rose, Faulconbridge ne joue guère plus que le rôle d'un chœur, avec des critiques pleines de cynisme ; on pourrait le supprimer complètement sans modifier le moins du monde la trame de la pièce — d'où l'impossibilité de faire de lui le pivot du drame. Et Rose de montrer comment Shakespeare aurait pu tirer parti du roi Jean pour en faire le héros de la pièce en même temps qu'une sorte de précurseur de Macbeth [2].

En ce qui concerne le rôle du roi Jean, la cause semble entendue, et le mot de Furness, *the titular hero is not the protagonist* [3] résume assez bien la position de la critique dans son ensemble. Le rôle de Faulconbridge par contre est plus controversé. Contrairement à la thèse que nous venons de signaler, un groupe de critiques tendent à donner à Faulconbridge une position prédominante, et à voir en lui le véritable héros du drame. Furness le laisse entendre clairement : pour lui, Faulconbridge s'impose à tous d'un bout à l'autre de la pièce. Shakespeare a su percevoir intuitivement les possibilités qu'un tel caractère offrait au dramaturge et nous montrer comment un homme de cette trempe atteint sa véritable envergure grâce aux responsabilités qu'il assume, ainsi qu'à la confiance qu'on lui accorde [4]. Dover Wilson, lui, est encore plus explicite et affirme sans ambages que le caractère du roi Jean est conçu de manière à faire ressortir par contraste celui de Faulconbridge, le véritable héros de la pièce [5].

[1] Shakespeare, *King John,* ed. by Ivor B. John, London, 1939, p. xxxiii.

[2] Cf. *King John, A New Variorum Edition,* ed. by H. H. Furness, Philadelphia, 1919, p. 462.

[3] *Ibid.,* p. x.

[4] *Ibid.,* pp. x-xi.

[5] Shakespeare, *King John,* ed. by John Dover Wilson, Cambridge, 1936, p. lx.

Les deux thèses, on le voit, sont pour ainsi dire diamétralement opposées ; et toutes deux pouvant se défendre, ne vaudrait-il pas mieux constater simplement la divergence au lieu de rouvrir le débat ? On serait tenté de répondre par l'affirmative si l'*Ur-King John* était aussi mystérieux que l'*Ur-Hamlet* ! Mais là nous avons la chance insigne de posséder le texte complet de la source de Shakespeare : le drame anonyme intitulé *The Troublesome Raigne of John King of England*[1]. Il va sans dire qu'un certain nombre de critiques en ont tiré parti, et la comparaison des deux pièces leur a permis de faire d'intéressantes observations sur la façon dont Shakespeare a remanié sa source, soit au point de vue de la structure du drame, soit au point de vue de la psychologie des personnages. C'est en particulier le cas d'Edward Rose déjà cité, de Liebermann[2] et, plus récemment, de Dover Wilson. Ce dernier, dont l'étude est cependant la plus fouillée, laisse entendre qu'il reste encore beaucoup à faire sur un tel sujet qui mériterait à lui seul un volume[3]. Or, c'est précisément sur le problème du héros que la comparaison des deux pièces est le plus riche en enseignements, Shakespeare ayant sensiblement modifié le caractère et le rôle non seulement du roi Jean, mais aussi de Faulconbridge. Il vaut la peine d'examiner ces modifications de près, peut-être nous révéleront-elles mieux que tout autre critère l'intention de Shakespeare et nous permettront-elles, par là même, de résoudre le problème.

Passons tout d'abord au roi Jean. Comme le remarque très justement Dover Wilson, Jean est le héros du *Troublesome Raigne :* certes, ce n'est plus un Moïse de la Réforme menant son peuple jusqu'aux confins de la terre promise — rôle qui lui était dévolu dans le *Kynge Johan* de l'évêque Bale. Mais si les problèmes qui l'assaillent finissent par dépasser ses forces, du moins ne succombe-t-il pas sans dignité : il se compare en mourant au prophète David, et son lit de mort est celui « d'un pécheur

[1] Cette pièce fut publiée à Londres en 1591. Le texte auquel nous nous référons est celui que donne Hazlitt dans sa collection *Shakespeare's Library,* Vol. V, London 1875, pp. 221-320. La pièce n'étant pas divisée en actes et en scènes, les passages que nous citons sont renvoyés aux pages de cette édition. Rappelons que le fait d'avoir une pièce de théâtre comme seule source d'un drame de Shakespeare est un cas unique.

[2] F. Liebermann, *Shakespeare als Bearbeiter des « King John », Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen,* cxlii, cxliii.

[3] Dover Wilson, *ed. cit.,* pp. xxxiv-xxxv.

repentant et d'un martyr »[1]. Il n'en est pas de même dans Shakespeare, et dès le début nous remarquons une différence sensible dans la position morale du roi. Alors que dans le *Troublesome Raigne* il ne saurait y avoir de doutes sur la validité des droits de Jean à la couronne d'Angleterre[2], Shakespeare a bien soin de nous faire comprendre à plus d'une reprise que le souverain n'est qu'un usurpateur. Ainsi, dans la première scène, la reine-mère regrette la rupture de Jean avec l'ambassadeur français ; le dur conflit qui s'annonce aurait pu être évité par la diplomatie[3]. Et comme le roi invoque sa puissance et ses droits, elle réplique promptement qu'il devra compter beaucoup plus sur sa force que sur ses droits, non sans ajouter confidentiellement :

> *So much my conscience whispers in your ear,*
> *Which none but heaven and you and I shall hear.* (I. i. 42-43)

Aveu dont le spectateur, auquel il est destiné, ne pouvait manquer de saisir la signification. Dès l'exposition de la pièce, Jean nous est donc présenté comme un usurpateur, et Dover Wilson (qui semble être le premier à mettre l'accent sur l'importance de ce passage), montrant que ce fait à lui seul devait aliéner au roi les sympathies de l'auditoire élizabéthain, conclut que le Jean de Shakespeare n'est pas un héros[4]. Mais ce n'est pas tout, et Shakespeare ne manque pas, au cours du drame, de nous rappeler la chose de façon plus indirecte, sans doute, mais non moins significative. Ainsi, dans un premier grand soliloque, Faulconbridge, encore sous le coup du brusque revirement politique marqué par le compromis entre les rois de France et d'Angleterre devant Angers, s'en prend à l'opportunisme en termes révélateurs de l'honnêteté foncière de son caractère ; *this Commodity,* clame-t-il dans son indignation,

[1] *Ibid.,* p. lix.

[2] Ceci ne veut naturellement pas dire que l'auteur du *Troublesome Raigne* ne reconnaisse pas les droits d'Arthur ; mais pour lui c'est Jean dont les droits l'emportent en tant que souverain régulièrement élu par le parlement. Cf. Dover Wilson, *ed. cit.,* p. xliii.

[3] *With very easy arguments of love* (I. i. 36). Eléonore entend qu'il aurait suffi d'accorder quelques concessions pour obtenir d'Arthur la renonciation à ses droits sur la couronne d'Angleterre. On en trouve une confirmation indirecte dans les offres que Jean lui-même sera amené à faire plus tard à Arthur devant les murs d'Angers : cf. II. i. 156-58 et 550-53.

[4] Dover Wilson, *ed. cit.,* p. xliv.

This bawd, this broker, this all-changing word,
Clapp'd on the outward eye of fickle France,
Hath drawn him from his own determined aid,
From a resolved and honourable war,
To a most base and vile-concluded peace. (II. i. 582-86)

Le fait que Faulconbridge, que l'on ne soupçonnera pas d'éprouver de la sympathie pour le roi de France, désigne la guerre que celui-ci a déclarée à Jean pour soutenir les droits d'Arthur, comme une guerre « honorable », montre bien de quel côté est le droit. C'est donc par la bouche d'Eléonore et de Faulconbridge, les deux personnages les plus proches du roi par les liens du sang et les plus fidèles à sa cause, que Shakespeare nous laisse entendre que Jean est un usurpateur. Et ceci, précisons-le, bien avant la mort d'Arthur [1].

Quelles sont les raisons d'un tel changement ? Si l'on se souvient que le roi doit sa qualité de héros dans le *Troublesome Raigne* avant tout au fait qu'il est le champion de la lutte contre la tyrannie du pape, on peut supposer qu'une telle transformation est en partie due au désir de Shakespeare de libérer son drame de toute controverse religieuse [2]. Mais la raison principale, croyons-nous, est que cette modification permet à Shakespeare de tirer un meilleur parti, au point de vue dramatique, de la mort d'Arthur. En tant qu'héritier légitime, Arthur est beaucoup plus dangereux pour Jean usurpateur, et la tentation du crime beaucoup plus impérieuse. Et l'importance donnée au motif du crime est un élément capital pour la compréhension du drame.

Une comparaison avec le *Troublesome Raigne* montre en effet à quel point la culpabilité du roi est plus grande dans Shakespeare. Lorsque Jean remet Arthur à la garde d'Hubert, dans le *Troublesome Raigne,* il n'exprime que le dilemme suivant :

keep him safe,
For on his life doth hang thy Souveraignes Crowne.
But in his death consists thy Souveraignes blisse [3].

[1] Après la mort d'Arthur, Shakespeare nous le rappellera deux fois encore. Dover Wilson a signalé l'allusion très précise contenue dans le mot de Faulconbridge *the imminent decay of wrested pomp* (IV. iii. 154 ; ed. cit., p. 173). Cette allusion est déjà annoncée dix vers auparavant par l'hendiadys *the right and truth of all this realm.*

[2] Ce qu'il est d'ailleurs admirablement parvenu à faire. Cf. Dover Wilson, *ed. cit.,* p. lvii.

[3] *Troublesome Raigne,* p. 259.

On ne saurait être plus ambigu dans l'art d'exprimer un désir. Ce bref passage est considérablement développé par Shakespeare : en un dialogue d'une psychologie nuancée, le roi révèle peu à peu ses intentions à Hubert après tout un travail d'approche pour sonder jusqu'à quel point il peut compter sur lui ; ces précautions prises, une fois le fruit bien mûr, l'ordre de mettre l'enfant à mort est donné avec une concision terrible et d'autant plus frappante qu'elle contraste avec les périphrases et les sinuosités qui précèdent. En fait ce contraste entre le long travail de préparation — où le roi flatte d'abord Hubert d'abondance puis, tout en voilant son but, fait allusion à son désir d'être compris par simple transmission de pensée :

Without a tongue, using conceit alone,
Without eyes, ears and harmful sound of words (III. iii. 50-1)

met ensuite la fidélité d'Hubert à l'épreuve, s'assure enfin de son dévouement absolu — et le laconisme extrême avec lequel l'ordre de tuer Arthur est finalement exprimé :

J. — *Death.*
H. — *My Lord ?*
J. — *A grave.*
H. — *He shall not live.* (III. iii. 65-66)

fait de la scène l'une des plus réussies de la pièce et illustre bien l'apport personnel de Shakespeare. Mais ce passage nous montre aussi que dans Shakespeare Jean est devenu un criminel qui donne l'ordre d'assassiner Arthur comme « un serpent sur [son] chemin[1] ». Un criminel dont la duplicité est d'autant plus révoltante qu'au début de la même scène il s'adressait en ces termes à l'enfant :

Thy grandam loves thee ; and thy uncle will
As dear be to thee as thy father was. (III. iii. 3-4)

L'ironie voulue de ce rapprochement ne fait qu'accentuer la noirceur des desseins du roi.

Cette scène où l'usurpateur, qui jusque là gardait encore une certaine envergure, se transforme en criminel, est décisive quant à ses consé-

[1] *He is a very serpent in my way* (III. iii. 61). La culpabilité est ainsi totale. Le thème de la responsabilité limitée, que nous avons dans le *Troublesome Raigne,* est également traité par Shakespeare dans une autre pièce de la même époque : *Richard II.* Le parallèle entre Jean et Hubert d'une part, Bolingbroke et Exton de l'autre, ne manque pas d'intérêt.

quences pour l'évolution de son caractère. Jusque là tout un côté du moins du caractère du roi Jean nous avait été présenté sous un jour favorable : politique adroit et réaliste, capable de beaucoup d'énergie et de décision, le roi s'imposait encore comme homme et comme souverain. Or, assez brusquement, ces qualités vont dégénérer : le roi deviendra de plus en plus faible et hésitant à mesure que les événements se précipitent et, lâche devant les derniers coups du sort, il ne sera plus que l'ombre de lui-même. C'est un peu comme si le poids de son crime l'avait rendu incapable de rester à la hauteur des circonstances : juste retour des choses, il en subira lui-même le terrible contre-coup. Il arrive un moment où seule la vue d'Arthur vivant aurait pu empêcher la fatale révolte des seigneurs, et par une ironie profonde c'est l'enfant mort (dont la mort, bien qu'étrangère au roi, n'en avait pas moins été voulue et ordonnée par lui) qui lui portera le coup le plus néfaste [1].

Le déclin du roi Jean ressort en particulier dans la scène où il accepte de céder la couronne par crainte et par faiblesse, alors que dans le *Troublesome Raigne* le roi nous divulgue en un monologue d'une trentaine de lignes que c'était par calcul : *but finely to dissemble with the Pope* [2]. Shakespeare a donc complètement supprimé le motif du stratagème. Dans le reste de cette scène importante, la passivité et la faiblesse de Jean sont d'autant plus mises en évidence qu'elles contrastent avec l'attitude énergique et décidée de Faulconbridge, qui flétrit ce « pacte peu glorieux » et conjure le roi en termes véhéments de reprendre les armes. L'ascendant de Faulconbridge est tel que le roi lui délègue ses pouvoirs : *Have thou the ordering of this present time* (V. i. 77). Comment ne pas se remémorer qu'il fut un temps, tout au début de la pièce, où c'était le roi lui-même qui faisait preuve d'une telle énergie, d'une telle décision, et en termes singulièrement analogues. On ne saurait mieux nous faire réaliser sa déchéance.

[1] Aussi ne pouvons-nous suivre tout à fait Tillyard lorsqu'il écrit : *John's greatest crime, his inciting Hubert to kill Arthur, seems to contribute much less to his humiliations than does his own unstable character. This is a great change from the earlier tetralogy, and especially « Richard III », where crime and punishment are so conscientiously connected.* (*Shakespeare's History Plays,* London, 1948, p. 220.) Mais c'est précisément cette ironie profonde, ainsi que l'aveu du roi (IV. ii. 103-105), qui nous donnent le lien tangible entre crime et châtiment.

[2] *Troublesome Raigne,* p. 291. Précisons encore que Shakespeare omet également de montrer la méfiance du légat devant la soumission de Jean.

Non seulement ce déclin a-t-il été voulu par Shakespeare (la comparaison avec sa source le prouve) mais, à notre sens, il est étroitement lié au crime : il en est comme la conséquence directe et même le châtiment. Nous en voyons une confirmation dans cet aveu que Shakespeare met dans la bouche du roi au moment où la mort d'Arthur, qu'Hubert vient d'annoncer, provoque la révolte des seigneurs :

I repent :
There is no sure foundation set on blood,
No certain life achieved by others' death[1]. (IV. ii. 103-5)

Or c'est précisément à partir du moment où le roi perd rapidement de son emprise que Faulconbridge s'impose toujours davantage. Le caractère du roi serait-il donc conçu pour faire ressortir par contraste celui de Faulconbridge, le « véritable héros » de la pièce, comme cela paraît évident à Dover Wilson ? Pour Faulconbridge aussi une comparaison avec le *Troublesome Raigne* est fort suggestive, et disons d'emblée qu'elle révèle bien de la part de Shakespeare l'intention nette de donner plus d'envergure au personnage.

Bien avant que Faulconbridge atteigne à une certaine grandeur, Shakespeare le fait paraître sous un jour plus favorable que dans le *Troublesome Raigne.* Ainsi, tout au début, la révélation par Faulconbridge de sa naissance illégitime, devant le roi et la cour, se fait en l'absence de sa mère. Shakespeare ne l'introduit que lorsque le Bâtard est seul : c'est donc sans aucun témoin que Faulconbridge fait avouer sa mère, sans jamais user de menaces ni même se départir de sa bonne humeur[2]. Dans

[1] Ce repentir tardif prouve en outre que le dramaturge tient à laisser au roi, jusque dans sa déchéance, une trace de dignité humaine qui le maintient à un certain niveau tragique, au-dessous duquel il ne saurait descendre sans nuire à l'élément dramatique de la pièce. C'est la raison pour laquelle nous ne croyons pas qu'il faille voir, avec Ivor B. John, dans les dernières paroles du roi mourant, de puériles lamentations. Ces plaintes doivent être prises *at their face value,* comme un témoignage de l'imminence de sa mort sous l'effet terrible du poison. C'est d'ailleurs ainsi que le prince Henry les considère :

his pure brain,
Which some suppose the soul's frail dwelling-house,
Doth by the idle comments that it makes
Foretell the ending of mortality. (V. vii. 2-5)

[2] La preuve que Shakespeare veut laisser ainsi une certaine délicatesse de sentiments à Faulconbridge, c'est que le Bâtard demande à Gurney de le

le *Troublesome Raigne,* au contraire, Faulconbridge lui arrachait cet aveu devant toute l'assistance, non sans proférer les plus violentes menaces :

by heavens eternall lamps I sweare,
As cursed Nero with his mother did,
So I with you, if you resolve me not.

Menaces de parricide qu'il répétera encore en un paroxysme de colère [1]. Dans Shakespeare, la façon dont Faulconbridge obtient la confession ne manque ni de verve ni même d'une certaine élégance. D'une part nous avons un personnage brutal et furieux, terrorisant sa mère, de l'autre un homme plein de verdeur, enjoué et spirituel.

Shakespeare, en outre, a complètement supprimé le passage du *Troublesome Raigne* où Faulconbridge jouait le rôle d'un prétendant de Blanche, dont la main lui avait été promise par la reine Eléonore. Là aussi Faulconbridge gagne à n'être pas représenté, même passagèrement, comme un amoureux éconduit [2]. De plus, Shakespeare ajoute à la fin du second acte le célèbre monologue, auquel nous avons déjà fait allusion, connu sous le nom de *Commodity Speech.* Nous avons là un aspect nouveau du caractère de Faulconbridge qui faisait complètement défaut chez son prototype. Une certaine complexité psychologique déjà s'esquisse, et par un côté intellectuel, par sa sensibilité, le personnage gagne en profondeur. Dans ce monologue, la révolte de Faulconbridge devant le triomphe de l'opportunisme éclate en termes expressifs, trahissant la perplexité et la déception d'un être foncièrement loyal devant un brusque revirement politique ; mais dès qu'il aperçoit qu'il se laisse emporter par son indignation, il passe à l'autre extrême et s'accuse ironiquement d'en vouloir à l'opportunisme par dépit de ne pas avoir été sollicité ; aussi décide-t-il de ne plus avoir pour guide que son intérêt personnel : *Gain, be my lord, for I will worship thee* (II. i. 598). Une telle pointe de

laisser seul avec sa mère dès que la conversation s'engage sur ce sujet scabreux. On pourrait même se demander si ce n'est pas là un motif psychologique justifiant l'introduction de ce personnage « fantôme » qui, autrement, ne devrait son existence qu'à la plaisanterie de *Philip ! sparrow* (voir le mot de Coleridge à ce propos).

[1] *Troublesome Raigne,* p. 238.

[2] Et sa première altercation avec le duc d'Autriche (II. i. 134-49) tourne nettement à son avantage, alors que dans le *Troublesome Raigne* c'est Limoges qui paraît l'emporter.

cynisme n'est que le masque de sa sensibilité [1], et ne manque pas d'ironie lorsqu'on sait que Faulconbridge sera fidèle au roi jusque dans l'adversité.

Il est une scène, également ajoutée par Shakespeare, où le portrait moral de Faulconbridge, déjà esquissé dans ce monologue, se complète et s'accuse : Faulconbridge en sortira grandi au point que sa consécration finale en découlera tout naturellement. Dans le *Troublesome Raigne,* Faulconbridge n'assiste pas à la découverte du corps d'Arthur par les seigneurs. Or Shakespeare, en le faisant participer à cette scène, en tire un effet dramatique et psychologique de la plus haute importance. L'attitude de Faulconbridge devant la mort d'Arthur sera la pierre de touche de son caractère, dont l'intégrité ressortira d'autant mieux par contraste avec la perfidie du roi. Le premier mouvement de Faulconbridge à la découverte du corps de l'enfant montre la révolte d'un être simplement humain devant l'acte criminel possible :

> *It is a damned and a bloody work ;*
> *The graceless action of a heavy hand,*
> *If that it be the work of any hand.* (IV. iii. 57-59)

Puis un silence derrière lequel on pressent tout le conflit intérieur entre sa fidélité au roi et son horreur devant ce qui paraît bien être un meurtre politique : muet, il assiste à l'indignation des seigneurs et n'a plus un geste pour les empêcher de se joindre à l'armée française. A quel point cette lutte, ce silence lui ont pesé, on le voit dans la virulence avec laquelle il s'adresse à Hubert (qu'il soupçonne d'avoir participé au crime) une fois qu'il retrouve la parole :

> *Beyond the infinite and boundless reach*
> *Of mercy, if thou didst this deed of death,*
> *Art thou damn'd, Hubert.* (IV. iii. 117-119)

Et l'allitération en *d* qui culmine dans cette damnation est ici singulièrement expressive. Il ne lui faut pas moins de quatorze vers pour exhaler sa condamnation avant de laisser Hubert se défendre. Et lorsque celui-ci parvient à le convaincre de son innocence, il exprime son désarroi devant le siècle en des accents qui annoncent déjà le *time is out of joint* de Hamlet :

[1] C'est ce que Tillyard appelle très justement *the English fear of being too openly serious and righteous* (*op. cit.,* p. 228).

I am amazed, methinks, and lose my way
Among the thorns and dangers of this world. (IV. iii. 140-1)

Du même coup Faulconbridge atteint ici la dignité d'un grand caractère. C'est maintenant sur lui que se concentrent la sympathie et l'intérêt du spectateur. Nous pouvons comprendre la réaction des seigneurs et même prendre leur parti contre Jean, le roi au dessein criminel ; mais dès qu'ils vont jusqu'à se liguer avec les ennemis de leur pays, ils perdent toute notre sympathie. Tandis que Faulconbridge, qui a condamné le crime avec tout autant de sévérité, non seulement la préserve mais en gagne encore en restant loyal envers le roi, parce qu'il se rend compte que Jean, « en dépit de tous ses crimes et de sa faiblesse, est le seul point de ralliement possible à l'heure du plus grand danger national[1] ».

Ainsi cette épreuve morale donne à Faulconbridge la profondeur et l'envergure qu'il fallait pour devenir un héros, précisément à l'instant où le roi cesse d'avoir les qualités requises pour le rester — c'est bien le sens profond de cette scène. La scène suivante n'en sera que la confirmation tangible et éclatante : le roi, désemparé, dépassé par les événements, sentant à quel niveau il est réduit devant l'énergie indomptable et l'esprit de décision de Faulconbridge, lui délègue ses pouvoirs. C'est vraiment la consécration de Faulconbridge. Quel chemin parcouru depuis la première scène de la pièce ! Faulconbridge, contrairement à l'opinion de certains critiques, a non seulement évolué mais bien acquis la dignité indispensable à un héros dramatique. Aussi bien Shakespeare achève-t-il sa pièce en mettant dans la bouche de Faulconbridge la grande leçon politique qui se dégage du drame : celle de l'union nationale. Ceci en des vers célèbres dont plus d'un Anglais se sera souvenu quelque trois siècles et demi plus tard « à l'heure du plus grand danger national ».

Nous avons maintenant assez d'éléments pour conclure. Tragédie sans héros ? Non ; la façon dont Shakespeare a graduellement approfondi et grandi le caractère de Faulconbridge — et le parallèle avec le prototype du *Troublesome Raigne* le prouve abondamment — permet d'affirmer qu'il en a bien fait un héros, l'un des plus attachants de ses premières pièces. Faulconbridge est-il donc *le* héros de la tragédie, et Shakespeare n'a-t-il conçu d'emblée le caractère du roi que pour faire ressortir par contraste celui du véritable protagoniste ? On pourrait le croire ; mais

[1] Dover Wilson, *ed. cit.*, p. lxi.

cette théorie, brillamment exposée par Dover Wilson, ne tient pas encore suffisamment compte de tous les éléments de la structure du drame.

Notre principale objection est qu'il est bien difficile, pour un spectateur non prévenu, de ne pas considérer le roi comme le héros pendant la première moitié de la pièce, jusqu'au moment où il ordonne la mort d'Arthur. Sans doute, Shakespeare nous laisse entendre que c'est un usurpateur, mais ce fait à lui seul n'est pas suffisant. Le roi représente tout de même le parti anglais contre l'ennemi étranger : c'est lui qui rejette avec dédain l'ultimatum français, c'est lui qui va combattre en personne à la tête de ses troupes en France, et fait preuve à la fois d'énergie et de décision. C'est bien un chef rompu aux problèmes militaires et diplomatiques, à un moment où Faulconbridge n'est encore qu'un aventurier sympathique. Le spectateur élizabéthain ne pouvait qu'être avec lui de cœur en tant que défenseur résolu de son pays. Pendant toute la première partie de la pièce, le roi sert bien les intérêts de l'Angleterre, et ce n'est qu'au moment où son ambition personnelle le mène, dans sa crainte d'Arthur, jusqu'au crime, que tout est transformé — et c'est le signal de la déchéance. C'est alors Faulconbridge qui devient le chef que Jean n'aurait pas dû cesser de rester.

Nous avons bien là une évolution contrastée : la courbe de la carrière du roi Jean est descendante, celle de Faulconbridge est ascendante, et toutes deux sont fonction l'une de l'autre. C'est bien ce qui confère au drame sa structure à la fois simple et remarquablement équilibrée. Le thème peut se résumer en deux mots : déclin d'un héros — naissance d'un héros. Deux destinées étroitement entremêlées se déroulent en même temps que se joue le destin de la nation auquel elles sont liées. L'une est à son apogée au début du drame, où le destin du pays est entre les mains de Jean. L'autre atteint son plus haut période à la fin du drame, où le destin du pays est entre les mains de Faulconbridge.

« Déclin d'un héros » : le roi Jean est d'abord fidèle à sa mission ; bien qu'usurpateur, sa cause se confond avec celle de la nation. Il remporte des succès qui mettent son rival à sa merci. Mais là son ambition le pousse à supprimer cet obstacle ; perfide, il ne recule pas devant le crime ; ce faisant, il fait passer son intérêt personnel avant l'intérêt supérieur de la nation : sans s'en rendre compte il trahit sa mission. Et le prix de son crime c'est la discorde au sein de l'Angleterre, qui mène la nation à deux doigts de l'abîme. Responsable des vicissitudes qui l'accablent, submergé par les événements, ce n'est plus qu'un être diminué. Il

a bien cessé d'être un héros et délègue ses pouvoirs à celui qui maintenant le dépasse, à celui que les épreuves, au contraire, ont grandi, à celui qui s'est montré toujours plus à la hauteur des événements, en un mot au héros que Faulconbridge est devenu. Lequel, parce qu'il a su tout subordonner à l'intérêt du pays tout en maintenant une intégralité totale, saura aussi mettre fin à la discorde, au plus fort de la lutte, et recréer à nouveau l'union nationale, seule voie de salut dans le destin du pays : « Naissance d'un héros ».

L'art avec lequel Shakespeare a traité ce thème, nous donne ainsi la clé du problème. Une telle conception de la structure du drame ne manque ni d'audace ni de grandeur : elle est tout à fait originale de la part de Shakespeare et n'a pas le moindre équivalent dans sa source. En dépit du concessus des critiques les plus autorisés, nous sommes bien tenté d'y voir une réussite.

Adrien BONJOUR.