

Contre une diabolisation du spectre dans *Hamlet*

Une relecture de la scène du Cellier

Pierre Kapitaniak

p. 9-26

[Index](#) | [Plan](#) | [Texte](#) | [Bibliographie](#) | [Notes](#) | [Citation](#) | [Auteur](#)

Entrées d'index

Mots-clés :

Hamlet, cellier, démonologie, ambiguïté, comique

Keywords :

Hamlet, cellar, demonology, ambiguity, comical

[Haut de page](#)

Plan

[Les diableries des moralités et le ton familier](#)

[Sobriquets et nature du spectre](#)

[Le comportement de Hamlet et la dimension comique de la scène](#)

[Haut de page](#)

Texte intégral

PDF [Signaler ce document](#)

1La scène du cellier, qui suit l'entretien entre Hamlet et le spectre, met en jeu ce dernier de manière fort ambiguë et déconcertante : pierre d'achoppement de toutes les théories sur la nature de l'apparition, ce court passage continue de résister aux efforts de clarification. L'analyse qui suit essaiera de montrer qu'en dépit de la tradition initiée par John Dover Wilson, cette scène ne se prête pas nécessairement à une lecture démonologique, mais renvoie plutôt à des traditions dramatiques médiévales. J'examinerai tout d'abord le détail des sobriquets à première vue diaboliques en proposant d'autres axes de lecture pour ces termes, puis je proposerai une interprétation fondée sur la dimension comique de la scène, en l'inscrivant dans une tendance plus générale du jeune prince à l'humour et aux calembours.

Les diableries des moralités et le ton familier

2Le récit du spectre et le monologue de Hamlet qui lui succède offrent une intensité qu'on ne retrouve pas dans la scène du cellier. L'ambiguïté vient principalement de l'attitude contradictoire que le jeune prince adopte quand le fantôme revient pour contraindre les témoins à jurer silence. Le passage est encadré par deux remarques de Hamlet, qui restent en phase avec ce qui précède :

Yes by **Saint** **Patrick** but there is Horatio,
and much offence to, touching this vision heere,
it is **an** **honest** **Ghost** that let me tell you...
[...]

Rest, rest, **perturbed spirit**: (Q2, 1.5.141-143 & 190)

3En effet, « honest Ghost » et « perturbed spirit » suggèrent une âme en peine et la mention de saint Patrick fait indirectement écho au « tourment des flammes sulfureuses » dans le récit du spectre. Cependant, ces expressions s'accrochent très mal du déferlement de noms familiers dont le spectre est qualifié par Hamlet entre ces deux répliques :

Ha, ha, boy, say'st thou so, art thou there **trupenny**? Come on, you heare **this fellowe in the Sellerige**, [...] Well sayd **olde Mole**, can'st work i'th earth so fast, A **worthy Pioner**, once more remooue good friends. (Q2, 1.5.158-171)

4Les trois réparties répondent directement à la voix du spectre, sa quatrième injonction étant suivie par les paroles d'apaisement « rest, perturbed spirit ». Cette singulière légèreté de Hamlet a suscité de nombreuses interrogations et interprétations cherchant à rendre compte de l'étrange attitude de Hamlet d'une part, et de l'autre à en inférer la nature du spectre parlant des profondeurs.

- 1 John Dover Wilson est le seul à ne pas prendre en compte cette filiation, préférant y voir une « c (...) »

5La grande majorité des critiques s'accordent sur deux points : les facéties de Hamlet soulignent la dimension comique de cet épisode, et celui-ci présente des similitudes frappantes avec la tradition des moralités. Il est généralement admis que le couple formé par Hamlet et le spectre rappelle celui du Vice et du Diable qui hantait les scènes médiévales¹. Il existe de nos jours un consensus à ce sujet, mais l'influence des moralités est toujours affirmée de manière extrêmement vague, en évoquant simplement une convention encore très présente à l'esprit du public élisabéthain. Cependant, l'étude de Lysander William Cushman (16-44 et 145) et celle de Bernard Spivack (130-31) ont montré que ce « fameux » couple est loin d'être une vieille tradition médiévale. En effet, sur une soixantaine de moralités qui ont survécu, neuf font intervenir le personnage du diable, et seulement trois développent une scène comique entre le Vice et le Diable. De surcroît, ces trois pièces sont des moralités tardives que l'on peut dater de la deuxième moitié du XVI^e siècle : *Like Will to Like, Quoth the Devil to the Collier* (1568) d'Ulpian Fulwell, *The Virtuous and Godly Susanna* (1569) de Thomas Garter et *All for Money* (1577) de Thomas Lupton. À l'époque de *Hamlet*, le couple formé par le Vice et le Diable apparaît donc comme une tradition relativement récente et, somme toute, assez peu répandue. Cela n'empêche pas pour autant que ce motif ait joui d'une grande popularité auprès du public et lorsque Samuel Harsnett évoque ces spectacles fort divertissants en 1603, « old Church-playes » renvoie sans doute une trentaine d'années en arrière, plutôt qu'à des temps plus reculés :

It was a prety part in the old Church-playes, when the nimble Vice would skip vp like a Iacke an Apes into the deuils necke, and ride the deuil a course, and balabour him with his wooden dagger, til he made him roare, wherat the people would laugh to see the deuil so vice-haunted. (Brownlow 291-92)

6Des trois pièces mentionnées, c'est la première qui fournit le modèle le plus fertile pour le comportement de Hamlet. *Like Will to Like* s'ouvre sur un monologue de Nichol Newfangle (« the vice »), rejoint ensuite par Lucifer, et la première réaction de Newfangle plante le ton général de la scène :

Sancte benedicite, who haue we heere? Tom tumbler or els some dauncing beare, Body of me it were best goe no neere, For ought that i see it is my Godfather Lucifer. (35-38)

7Voyant arriver Tom (« the Collier of Croydon »), Newfangle décide d'en faire une recrue pour son maître et, en effet, Tom accepte de danser avec le diable avant de se retirer. Une fois seuls, Lucifer demande à Newfangle de lui rendre hommage et lui dicte ce qu'il doit dire, tandis que Newfangle s'amuse à déformer chaque louange en moquerie. Après le départ de son maître, Newfangle avoue avoir eu peur et l'absence de Lucifer rend ses insultes plus audacieuses quand il évoque le pacte entre Tom et le diable : « the **whorson** Deuil is ioyned with the knaue Coliar » (189). Le lien entre

Hamlet et la moralité de Fulwell est en fait indirect et se précise davantage du fait qu'un autre dramaturge contemporain de Shakespeare s'en inspire ouvertement, témoignant ainsi de la popularité de cette scène, sinon de la pièce entière. Bernard Spivack fait remarquer que, d'après Henslowe, la compagnie du comte de Pembroke a joué au Rose en 1600 une pièce dont le titre était *The devell licke vnto licke* (Spivak 253). Une influence indirecte peut également s'exercer par le biais de *Grim the Collier of Croydon, or the Devil and his Dame* de William Haughton qui, selon toute vraisemblance, précède de peu la composition de *Hamlet*. Au-delà de la source évidente pour le personnage de Grim le charbonnier, la pièce offre plusieurs parallèles textuels, même si les situations diffèrent. Chez Haughton, le démon Robin décide d'aider Grim à conquérir l'amour de Joan, mais à son insu. Le dramaturge illustre ainsi le titre proverbial de la moralité, auquel Robin fait d'ailleurs explicitement allusion à la fin de son monologue :

I am on *Grim's* side, for long time ago
The Devill call'd the Collier like to like: (4.1.30-31)

8Après avoir aidé Grim à battre son rival Clack, tout en restant invisible, Robin cesse de l'être et s'invite à table pour déguster un dessert à la crème en présence de Grim, de Joan et du pasteur Shorthose qui doit les marier :

Robin. Ho, ho, ho my Masters, no good Fellowship!
Is Robin Goodfellow a bug-bear grown. *Robin falleth to eat.*
That he is not worthy to be bid sit down.
Grim. O Lord save us! sure he is some Country-devil, he hath got a Russet-coat upon his face.
Short. Now *benedicite!* who is this?
I take him for some fiend i wiss... (5.1.65-72)

9Ce passage rappelle particulièrement l'ouverture de *Like Will to Like* avec l'exclamation de Robin (« Ho, ho, ho ») et surtout la réaction de Shorthose qui reprend presque mot pour mot celle de Newfangle (« *Sancte benedicite, who haue we heere* »).

10Voyons à présent ce qu'il en est des similitudes entre ces deux textes et la fin du premier acte de *Hamlet*. On peut reconnaître quatre points communs à Fulwell et à Shakespeare. Premièrement, il existe un rapport similaire de paternité entre les deux personnages : Newfangle ne cesse d'appeler Lucifer son parrain (« godfather ») et on sait les liens qui unissent le jeune prince au fantôme. Deuxièmement, Newfangle et Hamlet utilisent un langage très familier et peu respectueux, qui subvertit l'autorité imposée par le rapport de filiation. À ces deux éléments fondamentaux, que partagent également les autres moralités tardives, on peut ajouter deux ressemblances plus ponctuelles. Ainsi, le troisième point concerne la présence d'une formule latine : Newfangle, comme Shorthose, accueille Lucifer avec *Sancte benedicite* et Hamlet avec *Hic et ubique*. Enfin, *Like Will to Like* s'ouvre sur une exclamation de Newfangle (« Ha, ha, ha, ha, now like vn to like it wil be none other... ») à laquelle *Hamlet* fait écho en entendant la voix du spectre : « Ha, ha, boy, say'st thou so... » (Q2, 865).

11En revanche, la nature des insultes proférées dans les deux scènes ne présente aucune similitude lexicale ni même thématique. Chez Fulwell l'invective exploite la luxure et le registre corporel, en insistant sur le visage et en particulier sur le nez, alors que Hamlet puise surtout dans les images du monde souterrain des mines : « fellowe in the Sellerige », « old mole » et « worthy pioner ». Toutefois, il n'est pas impossible que la proximité chronologique de *Grim the Collier of Croydon* ait pu rapprocher le motif du couple formé par le Vice et le Diable de celui formé par le charbonnier (ou le mineur, puisque « collier » désigne les deux) et le diable que Haughton hérite de Fulwell.

Sobriquets et nature du spectre

12La comparaison avec le couple infernal a conduit de nombreux commentateurs à s'appuyer sur ce

passage pour asseoir la nature diabolique du fantôme. Pour S. A. Blackmore (156) et Nevill Coghill (12-14), il ne s'agit pas dans cette scène de l'esprit du vieux roi (présent dans les autres scènes) mais d'un démon qui l'imité. Roy Battenhouse (179), Eleanor Prosser (140-41) et Arthur McGee (68-74) vont plus loin : la scène trahit définitivement la nature profondément diabolique du spectre dans toute la pièce. Ce qui guide avant tout une telle lecture, c'est un autre héritage médiéval que constitue le nom de « hell », traditionnellement donné à l'espace sous la scène. Bien que l'utilisation symbolique de ce lieu s'inscrive souvent en porte-à-faux avec l'eschatologie chrétienne, cela n'empêche pas les associations d'idées que permet le rapprochement entre « hell », le personnage de Satan et celui du sapeur. Ainsi, tous les sobriquets employés par Hamlet sont interprétés comme potentiellement diaboliques, d'autant plus que dans la tradition européenne, il est coutumier d'employer des diminutifs pour désigner Satan. Même ceux qui rejettent la thèse du diable admettent que la scène invite à soupçonner l'honnêteté du spectre²

- 2 La première interprétation est défendue par Nigel Alexander (*Poison, Play and Duel: a study in Ham* (...))
- 3 Les deux premiers termes ne figurent pas dans le texte du premier in-quarto.

13 Mais en quoi le vocabulaire de Hamlet stigmatise-t-il le spectre comme diabolique ? Dans l'ordre du texte, Hamlet le qualifie successivement de « boy », « truepenny », « this fellowe in the Sellige », « old mole » et « worthy pioner³ ».

14 Pour le premier, seul Arthur McGee propose un sens infernal, et sa démonstration est peu convaincante. Il renvoie en tout et pour tout à un essai sur la sorcellerie de James Russell Lowell, qui suggère l'emploi de « boy » à la fin de certains pactes avec le diable, mais McGee ne semble pas gêné par le fait que Lowell se fonde sur des sources datant de 1664 (69). La tradition des moralités montre que « boy » n'est jamais employé par le Vice pour désigner le Diable, mais que c'est l'inverse qui est monnaie courante. Ainsi, lors de sa dernière apparition dans *Like Will to Like*, Lucifer associe « boy » à son rugissement caractéristique : « Ho, ho, ho, mine own boy make no more delay » (1165). Il en va de même dans les autres moralités, ce qui fait que, dans *Hamlet*, « boy » peut difficilement être un surnom diabolique, car il renvoie au Vice et souligne avant tout la relation paternelle. Ainsi, en retenant cette connotation de « boy », c'est Hamlet qui se retrouve dans le rôle du diable et non le spectre.

- 4 Sur le rire du Vice, voir Spivack : « And if one monosyllable can be said to be more frequent than (...) »

15 McGee ne convainc guère davantage quand il insiste sur l'exclamation (« ah, ha ») qui accompagne « boy » et qui, d'après lui, confère une connotation diabolique à toute la réplique (« the opening formula of the Devil [...] in the Mysteries and Moralities ») (71). Il a tort de rester si vague sur l'influence médiévale, parce que les diables essentiellement sérieux qui apparaissent dans les mystères ne sont pas les mêmes que leurs homologues comiques des moralités, et surtout parce qu'un examen plus approfondi de ces formules contredit son affirmation. Il en ressort en effet une distinction entre l'exclamation en « o », qui ressemble à un hurlement ou un rugissement et qui est typique du diable, et l'exclamation en « a », connotant le rire, qui est le propre du Vice⁴. La distinction entre ces deux types d'exclamation se retrouve également dans les pièces élisabéthaines qui reprennent ces personnages des moralités, ce qui invalide la thèse selon laquelle « ha, ha, ha » serait la formule typique du diable.

16 De plus, dans *Hamlet*, l'exclamation du prince en découvrant le spectre sous la scène apparaît également comme l'écho plus immédiat de sa propre réplique quelques vers plus tôt en réponse à l'apostrophe de Horatio :

Ill, lo, lo, so, ho, so, come boy, come. (Q1, 553) Hillo, ho, ho, boy come, and come. (Q2, 821) Hillo, ho, ho, boy ; come bird, come. (F1, 803)

17 Ces exclamations de Hamlet ont surtout un rôle de marqueurs : elles indiquent le début de toute

la scène et le début du serment. La présence successive de deux formules différentes n'est pas une innovation de Shakespeare, puisqu'on retrouve une scène fort semblable dans une comédie de Thomas Dekker qui a très bien pu influencer *Hamlet*. Jouée par la troupe rivale de Lord Admiral en 1599, *Old Fortunatus* s'ouvre sur une scène où le personnage de Fortunatus s'amuse à converser avec son écho dans les bois :

Fortunatus. so, ho, ho, ho, ho.*Eccho within*, Ho, ho, ho, ho,*Fortun*. There boy. *Eccho*. There boy.*Fort*. And thou bee'st a **goodfellow**, tell me how thou cal'st this wood.*Eccho*. This wood.*Fort*. I this wood, & which is my best way out*Eccho*. Best way out.*Fort*. **Ha, ha, ha**, thats true, my best way out, is my best way out, but how that out will come in, by this Maggot I know not, I see by this we are all wormes meate: well, I am very poore and verie patient, Patience is a vertue: would I were not vertuous, thats to say, not poore, but full of vice, (thats to say, ful of chinckes) **Ha, ha**, so I am, for I am so full of chinckes... (1-16)

18Outre l'évocation des vers, on y retrouve le même glissement de « ho, ho, ho » à « ha, ha, ha » qui confirme que cette dernière exclamation est à rapprocher du Vice et non pas du Diable. En effet, c'est Fortunatus lui-même qui associe son rire au personnage des moralités en jouant sur les mots « vertue » et « vice ». De même, l'utilisation de « boy » n'a aucun rapport avec le diable, puisque Fortunatus sait très bien qu'il parle avec son écho. En revanche, un trait commun supplémentaire entre les deux scènes est que Fortunatus et Hamlet s'adressent tous deux à une voix invisible : celle de l'écho vient de l'intérieur (« within »), celle du fantôme d'en bas.

19En ce qui concerne « truepenny », sa connotation diabolique transparait clairement dans la parodie que Marston fait de *Hamlet* dans *The Malcontent* (1604) :

Mal. **Illo, ho, ho, ho**, arte there **olde true penny**? Exit *Celso*. Where hast thou spent thy selfe this morning? I see flattery in thine eies, and damnation in thy soule. **Ha** thou huge rascall!*Men*. Thou art very merry.*Mal*. As a scholler *futuens gratis*: How dooth the **diuell** goe with thee now? (3.1.127-132)

20Nous avons ici un véritable condensé de la scène de Shakespeare, avec une formule latine et la mention directe du diable, qui fait de « truepenny » un sobriquet de Satan.

- 5 *Works*, éd. R. B. McKerrow, Oxford : B. Blackwell, 1958, vol. III, p. 348. Notons que la référence (...)

21Leslie Hotson propose un autre précédent et un autre sens pour cette expression dans la polémique sur Martin Marprelate. Dans *An Almond for a Parrot* (1589), Thomas Nashe se moque de Martin en employant les termes suivants : « the good olde true-pennie *Marprelate* »⁵. Il rapproche cette citation de *Whip for an Ape, or Martin Displaied* (1589), un pamphlet contemporain de John Lyly, qui octroie à Martin le rôle du Vice laissé vacant par la mort de Tarlton. La piste d'une allusion anti-cléricale trouve un autre écho dans une pièce légèrement postérieure à *Hamlet* — *The Second Part of the Return from Parnassus, or the Scourge of Simony* (1603), qui oppose « old trupenny » ou « honest man » à « this popish tounge of Latine », l'Église de Rome et honnêteté ne faisant pas bon ménage.

22Une troisième lecture de « truepenny » nous est fournie par le personnage de Tom Trupeny dans *Ralph Roister Doister* (1552) de Nicholas Udall, publiée en 1567. Lorsque dame Christian Custance demande à Trupeny d'aller retrouver Sir Tristram Trusty, il s'empresse de lui obéir, promettant de le faire en un clin d'œil. À son retour, moins prompt que prévu, il essaie de justifier son retard par la lenteur de Trusty : « since I went no grasse hath growne on my hele, / but maister Tristram Trustie here maketh no speede » (4.5.10-11). Le surnom que Hamlet donne au spectre peut ainsi prendre une autre connotation : il souligne sa célérité et annonce ses évolutions extraordinaires sous la scène.

- 6 Voir surtout Anthony Brewer, *Lovesick King* (1617), 3.19-50.

23 Si cette dernière lecture est juste, elle offre un lien non diabolique avec « this fellowe in the Sellarige » au vers suivant, ainsi qu'avec la formule « hic et ubique » dans la deuxième réplique. En général, les critiques justifient la connotation infernale de cette expression par l'association de l'espace sous la scène avec l'enfer « hell », mais ne tiennent pas compte de la particularité lexicale de « cellarage ». D'après l'*O.E.D.*, Shakespeare est le premier à utiliser « cellarage » dans une acception géographique ; un tel mot pouvait donc surprendre, et ainsi insister sur l'endroit d'où parle le spectre, en rendant la connotation habituelle moins immédiate. Certes, par la suite, « cellarage » entre dans l'usage et les deux sens sont associés chez les successeurs de Shakespeare⁶, mais, comme pour « truepenny », la connotation diabolique n'est pas l'unique lecture envisageable.

- 7 Elle est notamment reprise par John Erskine Hankins (*The Character of Hamlet*. Chapel Hill : Univer (...))
- 8 Voir Coghill (110), Prosser (140), Jenkins (458), McGee (68).

24 À l'instar de « cellarage », la formule latine de Hamlet peut s'interpréter de deux façons. La plus répandue est la lecture qu'en fait John Dover Wilson dans *What Happens in Hamlet*⁷. Wilson se fie surtout à son intuition pour affirmer que « Hic et ubique » doit être compris au sens de formule servant à conjurer les démons. Il développe d'abord cet argument à propos de la présence de Horatio parmi les gardes : en tant que lettré (« scholar »), il est le seul à maîtriser le latin qui lui permettra de s'adresser à un esprit. Puis, il en déduit le rôle de la remarque latine de Hamlet. Notons que les deux propositions posent de sérieux problèmes de cohérence, car Horatio ne prononce pas un mot de latin et Hamlet n'évoque jamais la moindre protection que ce latin pourrait lui conférer. Les défenseurs de la nature diabolique du fantôme insistent également sur le sens même de la formule qui affirme l'ubiquité de l'apparition, en rappelant que seul Dieu et le Diable en étaient capables⁸. Coghill rappelle à ce propos un passage de *Twelfth Night* dans lequel Sebastian évoque le don d'ubiquité en voyant Viola en habit de Cesario :

Do I stand there ? I neuer had a brother :
Nor can there be that Deity in my nature
Of **heere, and euery where**. (5.1.220-222)

25 Cependant, la préférence que Coghill accorde au Diable par rapport à Dieu ne peut se justifier par l'intertexte entre ces deux pièces car dans *Twelfth Night* le contexte ne suggère nullement le diable, mais plutôt le caractère divin (« Deity »). McGee propose une autre allusion à l'ubiquité, qu'il trouve dans la parodie de moralité que Jonson offre au début de *The Devil is an Ass* (1616) :

Ini[quity]. What is he, calls vpon me, and would seeme to lack a *Vice*?
Ere his words be halfe spoken, I am with him in a trice;
Here, there, and euery where, as the Cat is with the mice: (1.1.44-46)

26 Bien qu'à première vue nous ayons ici l'association recherchée entre l'ubiquité et le diable, il faut remarquer qu'*Iniquity* n'attribue pas ce don à Satan (comme Hamlet l'attribue au spectre), mais à ses propres facultés. De plus, le vice compare ce pouvoir à celui d'un chat qui joue avec ses proies, suggérant ainsi que cette ubiquité ne renvoie pas nécessairement à un concept théologique strict, mais qu'elle peut faire également office d'hyperbole pour une grande célérité, comme c'était déjà le cas de « truepenny ».

27 En quête d'arguments en faveur d'un spectre diabolique, Eleanor Prosser va plus loin en affirmant que Hamlet a peur du spectre et essaie de fuir sa proximité tout au long de la scène. Ainsi, dans le vers « Hic, & vbique, then weele shift our ground », « then » marque la conséquence de la présence du spectre sur le lieu du serment : « For obvious reasons, he must try to get away from the voice » (140). Or, cela ne s'accorde guère avec le vers qui accompagne le second déplacement :

Well sayd olde Mole, can't work i'th earth so fast,
A worthy Pioner, once more remooue good friends. (Q2, 1.5.170-171)

28 Quel que soit le degré d'ironie de cette remarque, « well said » exprime la satisfaction : Hamlet

approuve le déplacement du spectre. Une autre explication s'impose alors. C'est précisément en raison de l'ubiquité du fantôme que Hamlet n'hésite pas à changer d'endroit, car le sens de ce changement est de sceller le serment. Cela permet également d'expliquer pourquoi Hamlet ne se déplace pas après le premier cri du spectre. Un dernier problème persiste : au moment où Hamlet prononce la formule latine, celle-ci ne peut se justifier par les mouvements souterrains du fantôme dans la scène, car il n'est pas certain que les personnages bougent entre les deux premiers cris du spectre. Il est également difficile d'envisager que Hamlet commente sa rapidité à rejoindre le groupe des trois hommes après son départ au vers 91, car il y a eu tout un monologue entre les deux. La confrontation des exemples que nous avons cités – *Twelfth Night*, *Hamlet* et *The Devil is an Ass* – montre que dans les trois cas l'ubiquité vient souligner par la rhétorique l'effet de surprise que provoque l'apparition de Viola, du spectre et d'Iniquity. Cette dernière valeur de « *hic et ubique* » trouve même une confirmation interne dans la pièce. Lorsque le spectre visite Horatio et les deux gardes pour la deuxième fois, au moment de se retirer, il déploie justement le même talent qui dérouta les témoins terrifiés :

Bar. Tis heere.

Hor. Tis heere.

Mar. Tis gone. (Q2, 1.1.123-124)

29 Il est curieux qu'aucun critique n'ait rapproché ces deux descriptions du même pouvoir surnaturel du spectre, car dans cette première scène personne ne songe à dénoncer son ubiquité diabolique ! À ce moment de la pièce, le seul élément que les critiques reconnaissent comme diabolique est le chant du coq qui fait fuir l'apparition. Dans son édition de *Hamlet*, Jenkins note, à la suite d'autres commentateurs, que cette sortie du fantôme pouvait être jouée par plusieurs acteurs, sans faire le lien avec la fin de l'acte. De son côté, Hibbard suggère que ces répliques attirent l'attention du public sur les témoins et couvrent la sortie du fantôme. Mais si la première manifestation de ce pouvoir surnaturel ne diabolise aucunement le fantôme, pourquoi faudrait-il l'envisager coûte que coûte pour la seconde ?

- 9 Prosser (140) et Battenhouse (*Shakespearean Tragedy*. Bloomington: Indiana U.P., 1969, p. 247) repr (...)
- 10 « Hamlet, I.v.162 : “Well said Old Mole” », *Notes and Queries*, 1970, p. 128-129.
- 11 Il s'agit respectivement des chapitres X (The strange names of their deuils), XIX (Of the astonish (...))

30 Mais poursuivons notre examen des sobriquets restants, « mole » et « pioner ». Ni l'un ni l'autre ne sont utilisés dans les moralités mettant en scène le Vice ou le Diable, mais Nevill Coghill relève une occurrence de « mole » dans une comédie de 1555, *Jack Juggler*, adaptée de l'*Amphitryon* de Plaute. Jack s'y vante de ses pouvoirs de conjuration en ces termes : « I wil coniure the mole and God before » (110). Se fondant sur l'apparente opposition entre « God » et « mole », Coghill en déduit que ce dernier était un sobriquet de Satan et conclut que le spectre est diabolique : « Shakespeare has carefully planted the suggestion that the Ghost's voice, at this point in the play, seems to Hamlet of diabolic origin » (12)⁹. Robert William Dent rejette cette lecture rappelant avec raison que cette occurrence est unique dans le théâtre du XVI^e siècle¹⁰ (Dent 128-129). Arthur McGee revient à la charge avec une autre source démonologique. Dans l'introduction à *A Declaration of Egregious Popish Impostures* (1603), Samuel Harsnett évoque des prêtres qui jouent les taupes, et McGee en déduit une association démoniaque : « it might be added that Samuel Harsnett recognized the demonic association of the mole because he speaks of rascally Roman Catholic priests who “play the bats and the Moales” » (60). Or, cette connotation ne va nullement de soi car McGee sort la phrase de son contexte. Voici comment la phrase continue chez Harsnett : « how they play the bats and the Moales ! either trenching themselves in the mines of your labyrinths at home, or masking in your gold and silver abroad... » (Brownlow, 197). La taupe renvoie donc simplement aux mines et le passage entier ne contient aucune référence à Satan. En revanche, McGee aurait gagné à poursuivre la lecture de Harsnett, car celui-ci ne consacre pas moins de

quatre chapitres aux formes et sobriquets des diables¹¹. Dans le chapitre XXI, on apprend ainsi qu'une des formes privilégiées par les démons de Sara, était celle d'un crapaud à nez de taupe : « *Sometime he came [...] like a Toade with a nose like a Moale [...] the Toade is preferd to weare the Moales nose* » (311). Le sens diabolique est donc plausible, mais aucunement incontestable.

31 Une moralité tardive suggère un autre sens tout aussi approprié à la scène de *Hamlet*. La seule moralité à évoquer la taupe le fait dans un contexte de damnation. Le héros éponyme de *The Pedlar's Prophecy* (1561) fait rimer « moles » avec « coles » dans une de ses nombreuses prophéties :

Therefore the most of them [*i.e.* Justices] saith he, shalbe turned into moles,
Because they are couetous, and in heart blinde:
Yet som of them shalbe turned into black birds, called coles,
Them he meane, that be euer gentle and kinde. (1290-1297)

- 12 La réédition anglaise du traité de Lavater en 1596 fut également l'œuvre de Thomas Creede, un impr ([...](#))
- 13 In *King Henry IV, Part I*, éd. A. R. Humphreys, coll. « The Arden Shakespeare », 1960, Appendix III ([...](#))

32 Ce passage s'inscrit dans une longue scène où Pedlar énumère à Justice les métamorphoses qui puniront les différentes classes dirigeantes. Après les prêtres et les ministres, après les gentilshommes, le sort qu'il réserve aux juges offre deux options : les méchants seront des taupes, les bons des merles, mais tous finiront en enfer. Il y a fort à parier qu'en plus du surnom « cole » donné au merle pour sa noirceur de charbon, l'auteur de la pièce joue sur un autre sens de *cole*, désignant un tricheur ou un tour de magie (« a conjuring trick », « jugglery »), voire renvoyant à « cole-prophet », un magicien ou diseur de bonne aventure. Ainsi, même les « bons » juges sont dénoncés comme malhonnêtes. Dans ce contexte, la taupe devient un symbole de l'âme trépassée, en rappelant le caractère souterrain de sa dernière demeure. Du point de vue chronologique, cette moralité anonyme et les chroniques de Holinshed apparaissent comme les sources d'inspiration les plus probables pour mole. Thomas Creede, dont Jean-Marie Maguin a rappelé les liens avec Shakespeare¹², a publié une édition in-quarto de *The Pedlar's Prophecy* en 1595, et dès 1597, Shakespeare s'intéresse à la taupe dans *The First Part of Henry IV*, en reprenant la prophétie dont parle Holinshed : « a vaine prophesie, as though king Henrie was the moldwarpe, cursed of Gods owne mouth...¹³ ». Dans les deux prophéties, la taupe symbolise donc l'âme déchue, damnée en enfer, ce qui est assez proche de l'état dans lequel se trouve le spectre. Une dernière pièce qui précède de peu *Hamlet* développe l'image de la taupe en employant des termes qui rappellent encore davantage la scène du serment. À la fin du premier volet de la trilogie consacrée au parnasse – *The Pilgrimage to Parnassus* (1598) – Ingenioso tourne en dérision l'attitude du nouveau riche affichée par son hôte :

Seest thou not my hoste iohns of the Crowne, who latelie liued
like a **moule** .6. yeare **vnder the gronde** in a **cellar**, and **cried**
anon, anon sr, now is mounted vpon a horse of twentie marke,
and thinkes the earth too base to beare the waighte of his refined
bodie? (5.116-121)

33 En fin de compte, sans que l'on puisse écarter la connotation diabolique, « old mole » semble surtout jouer sur l'endroit où se trouve le spectre pendant la scène, tout comme « this fellow in the cellarage » et « worthy pioner » qu'il nous reste à analyser.

34 Avant ou après *Hamlet*, aucune pièce n'associe « pioner » à un contexte diabolique. Sur ce point, les critiques désireux de systématiser la diabolisation du spectre dans cette scène se sont appuyés sur des convergences lexicales avec les traités de démonologie, en privilégiant deux sources en anglais : la traduction de Ludwig Lavater rééditée en 1596 et *The Discoverie of Witchcraft* (1584) de Reginald Scot. Les deux auteurs rapportent l'existence de démons qui hantent les mines et, dans

les deux cas, ils mentionnent le terme de « pioner » :

- 14 Ludwig Lavater, *Of ghostes and spirites walking by nyght*. Londres : Henry Benneyman pour Richard W (...)

Pioners and diggers for mettall, do affirme, that in many mines, there appeare straunge shapes and spirites, who are appalled like vnto other labourers in the pit. these wander vp and down in caues and underminings...[14](#)

35 Et Scot lui emboîte le pas

- 15 Reginald Scot, *A Discourse vpon diuels and spirits*. Londres : Wiliam Brome, 1584, chap. III, p. 494 (...)

They also assault them that are miners or pioners, which vse to worke in deepe and darke holes vnder the earth[15](#).

36 Cependant, cela ne suffit pas pour faire de « pioner » un sobriquet diabolique, car dans les deux passages le mot désigne sans ambiguïté les êtres humains, témoins ou victimes, et non les démons souterrains. En revanche, Lavater affirme que ces derniers se plaisent à prendre l'apparence des mineurs, mais n'emploie jamais « pioner » pour les désigner. De plus, ce que Lavater écrit ensuite contredit totalement l'attitude de Hamlet :

They very seldome hurte the laborers (as they say) except they prouoke them by laughing and rayiling at them: for then they threw grauel stones at them, or hurt them by some other means (73-74).

- 16 Ce n'est peut-être pas un hasard si, dans son ouvrage, John Dover Wilson interrompt la citation de (...)

37 Hamlet adopte la seule attitude que Lavater déconseille dans son traité : il rit et se moque du spectre. Or, rien ne se passe, le spectre ne lui jette pas de gravier, ni ne le blesse par d'autres moyens. On peut donc accepter que la description de Lavater ait pu influencer Shakespeare dans la conception de cette scène, mais Satan reste juste une des connotations envisageables de « pioner »[16](#).

- 17 Le vers de *Twelfth Night* auquel McGee renvoie est le suivant : « What man, tis not for grauity to (...) »

38 En fait, la plupart des arguments à propos de ce sobriquet reposent sur le glissement que les critiques effectuent entre « pioner » et « collier », glissement qui pourtant ne va pas de soi. Le premier à le proposer était John Dover Wilson et, depuis, l'argument revient régulièrement. McGee, par exemple, s'en sert pour faire un parallèle avec *Twelfth Night* : « We may also add that “pioner” is similar in meaning to “collier”, an epithet which sir Toby Belch uses for the Devil » (70)[17](#). La lecture diabolique de « pioner » est donc avant tout intuitive. En revanche, il est plus intéressant d'observer que Shakespeare évite justement le mot « collier », alors même qu'il en exploite la connotation infernale dans *Twelfth Night*.

39 Ainsi, aucun des sobriquets que choisit Hamlet n'est explicitement associé au diable, et par conséquent ne permet de se prononcer sur la nature du spectre. Leur point commun peut être autant le maître des enfers que l'emplacement sous la scène, ce cellier dans lequel évolue l'acteur que Hamlet fait tantôt passer pour une taupe, tantôt pour un mineur. L'absence de « collier » dans ce contexte, qui pourtant y aurait une place de choix, implique peut-être que Shakespeare souhaitait ne pas trop suggérer un fantôme sulfureux.

Le comportement de Hamlet et la dimension comique de la scène

40La nature de cet orateur souterrain n'est pas la seule interrogation que suscite le ton familier de Hamlet. Il conduit tout autant à s'interroger sur ce qui pousse le jeune prince à agir de la sorte. Eleanor Prosser évoque avec beaucoup d'humour les différentes théories qui expliquent cette scène : « We find that Shakespeare is tricking his audience by stopping for a playful parody; the printer is tricking the reader by including a scene from the old "Ur-Hamlet"; the Ghost is tricking Hamlet; Hamlet is tricking the Ghost; Hamlet and the Ghost together are tricking the two amazed observers. » (140-141)¹⁸. On peut ajouter à cette liste, des théories encore plus fantaisistes. H. d. F. Kitto suggère que Hamlet est le seul à entendre le spectre, comme dans l'entrevue avec sa mère, et que la surprise de Horatio n'est due qu'au comportement étrange de Hamlet¹⁹. Linda Kay Hoff va plus loin : il n'y a pas de spectre dans cette scène et Hamlet exécute un tour de ventriloquie pour impressionner ses amis et leur faire jurer le secret²⁰.

- 18 La dernière théorie, une des plus populaires, est celle de Dover Wilson : « Father and son seem to (...) »
- 19 Kitto, *Form and Meaning in Drama*. Londres : Methuen, 1956, p. 256.
- 20 Linda Kay Hoff, *Hamlet's Choice: Hamlet, a Reformation Allegory*. Lewinston (N.Y.) : E. Mellen Pres (...)
- 21 *Hamlet*. Paris : Aubier, coll. « Collection bilingue », 1988, p. 56.

41Les conclusions de Prosser me paraissent également contestables : « Shakespeare made the Ghost act like a devil because he wanted his audience to notice that it acts like a devil. » (141). Le seul qui agit ici c'est Hamlet, non le spectre, à moins que l'on ne considère l'endroit d'où il parle comme une profession de foi. Mais ce serait oublier ce qui s'est passé juste avant : pour des raisons de cohérence, le spectre ne peut revenir autrement que sous la scène, puisque la lumière du matin, qui l'a forcé à partir un peu plus tôt, l'empêche de se présenter à nouveau devant les hommes. De son côté, Martin Dodsworth rejette l'interprétation de Prosser en rappelant que, dans la scène, c'est Hamlet qui est au centre de l'attention et non pas le fantôme et il poursuit avec une autre théorie : « Hamlet suggests that the Ghost is of no account, but he may be doing so because he is afraid or because he wants to conceal his complicity with it from his companions. » (62). Or, en admettant que le ton familier diminue l'importance du fantôme, les cris répétés du spectre et l'utilisation qu'en fait Hamlet semblent la dernière chose à faire pour occulter cette complicité. André Lorant explique l'agitation de Hamlet par la mélancolie dont on savait à l'époque qu'elle pouvait provoquer un état hystérique proche de la démence²¹. La thèse de la mélancolie est intéressante à plus d'un titre. D'une part, le personnage de Hamlet illustre les différents clichés sur cette maladie tout au long de la pièce ; de l'autre, la scène du serment gagne en cohérence si l'on se rappelle ce que dit Horatio avant que Hamlet ne rejoigne le spectre. Au moment où Hamlet quitte la scène, Horatio constate son état de fébrilité : « He waxes desperate with imagination. » (1.4.62). Auparavant, il mettait déjà en garde son ami contre le danger d'affronter seul un esprit malin :

What if it tempt you toward the flood my lord,
Or to the dreadfull somnet of the cleefe
That bettles ore his base into the sea,
And there assume some other horrible forme
Which might depriue your soueraigntie of reason.
And draw you into madnes, thinke of it,
The very place puts toyes of desperation... (Q2, 1.4.48-53)

42Le dernier vers ne figure que dans le second in-quarto, mais la formule (« toyes of desperation ») souligne encore plus l'état dans lequel Hamlet se trouve en présence de ses amis.

43On peut alors imaginer que, quand il les retrouve à la fin de l'acte, Hamlet n'est pas victime de

mélancolie, mais donne le change à Marcellus et à Horatio en se servant de la suggestion de son ami et en illustrant à merveille ses appréhensions. C'est ce qu'envisage Peter Mercer :

- 22 *Hamlet and the Act of Revenge*. Londres : Macmillan, 1987, p. 170-171.

To his companions of this night he must therefore minimise the importance of this extraordinary event and at the same time maximise the need for secrecy. If these are contradictory necessities they may be easiest embraced by a manic performance, a pretence of utter distraction, the “wild and whirling words” that so astonish Horatio and Marcellus. What is essential is that they are sworn to secrecy. The portentousness, the pity and the fear, of the meeting with his father’s spirit is smothered by a frenetic hilarity which presents Hamlet as a conjurer and the Ghost as a familiar devil. It is also, no doubt, a necessary release of tension²² ».

- 23 « Hamlet : ange et démon », in *Mélanges offerts à Robert Ellrodt*, éd. Henri Adamczewski, Bernard Br (...)

44Même si la scène n’a rien d’une conjuration, cela n’invalide pas la démarche générale que Mercer nomme « hilarité frénétique » et dont l’objectif est de réduire les témoins au silence. Jean-Marie Maguin propose une autre raison à cette hilarité : les « épithètes plaisantes [...] constituent un moyen de rejeter le fantôme à distance, de retrouver le recul, un moment perdu, du jugement critique²³ ».

- 24 Les seules voix discordantes à propos de cet aspect sont celles de J. Q. Adams, de Roy Battenhouse (...)

45Par rapport aux autres théories, les deux dernières tiennent bien mieux compte du potentiel comique de la scène, reconnu pourtant par la majorité des critiques²⁴. Malgré cela, les possibilités comiques de l’épisode ont été relativement peu exploitées. En règle générale, les éléments comiques relevés se limitent aux surnoms que Hamlet donne au spectre, alors que ceux-ci pourraient n’être que la partie visible de l’iceberg.

46En analysant la formule « hic et ubique », Christopher Devlin propose une explication qui n’est ni théologique, ni scénique, mais liturgique :

- 25 *Hamlet’s Divinity*. Carbondale : Southern Illinois UP, 1963, p. 31-32. Le dernier à développer ce s (...)

Encouraged by one fairly obvious reference to the Roman Breviary, one may find another in Hamlet’s first reaction to the Ghost, “Angels and ministers of grace defend us” [...]. For the prayer in the Office of st Michael, “May we be defended on earth by thy ministers in heaven” is accompanied by an antiphon which invokes the angelic protection *HIC et UBIQUE* [...]. an ironic echoing of the liturgy may be sufficient explanation of Hamlet’s odd irruption into Latinity, “Hic et ubique !”, when the Ghost moans beneath him²⁵.

- 26 *Tudor and Early Stuart Anti-Catholic Drama*. Nieuwkoop : B. de Graaf, coll. « Bibliotheca humanistic (...)

47Si Hamlet ironise effectivement sur la liturgie, cette remarque peut s’inscrire dans un réseau de satire anti-cléricale présent tout au long de la scène, notamment dans le sens de « truepenny » associé à la polémique autour de Martin Marprelate, dans l’allusion de Hamlet au purgatoire (« by St Patrick »), et, comme l’a suggéré Linda Kay Hoff, dans le serment lui-même, considéré par les protestants comme une superstition (262). De façon plus générale, Rainer Pineas a montré l’évolution de la figure du Vice médiéval vers un vice catholique dans le théâtre polémique

protestant, fortement anti-papiste²⁶. Vu sous cet angle, la remarque de Hamlet à propos de « honest ghost » peut devenir à son tour un quolibet anti-catholique. Une interprétation semblable est également possible quand Hamlet réplique aux doutes de Horatio :

Hora. O day and night, but this is wondrous strange.
Ham. And therefore as a stranger giue it welcome,
There are more things in heauen and earth Horatio
Then are dream't of in your philosophie, but come...
(Q2, 1.5.172-175)

48En effet, Hamlet répond d'abord en jouant sur un proverbe (« give the stranger welcome ») et sur le sens de « strange ». Quoi de plus naturel que la plaisanterie ne s'arrête pas là, mais que dans les deux vers suivants Hamlet se moque gentiment de Horatio et, au-delà, des théories théologiques sur les revenants ? De plus, l'opposition à la fin du vers 175 – « but come » – marque un changement de ton, et comme par la suite Hamlet semble retrouver le respect pour le spectre, sa remarque sur la philosophie appartient encore au registre jovial.

- 27 *Style in Hamlet*. Princeton : Princeton UP, 1969, p. 172.
- 28 Il est intéressant d'observer que lorsque Eleanor Prosser redonne la séquence des réactions de Ham ([...](#))

49Un autre axe de lecture comique nous est suggéré par Maurice Charney, qui propose un sens ironique au dernier commentaire de Hamlet sur le spectre : « rest, rest, perturbed spirit ». Pour Charney, Hamlet rappelle ainsi que le spectre a beaucoup couru sous la scène et doit se reposer²⁷. Le prince joue donc sur les deux sens de cette réplique : une âme errante (ou en peine) ayant besoin de repos éternel et un acteur essoufflé qui ne peut rester en place. Ainsi, « perturbed spirit » vient clore une longue liste d'appellations qui ont pour point commun de rappeler la position du spectre dans l'espace scénique²⁸ et par conséquent de rompre pour un temps l'illusion dramatique.

50Un troisième élément qui enrichit la dimension comique de la scène semble n'avoir jamais été envisagé. Dès sa première apparition, Hamlet montre un goût prononcé pour les calembours et la subversion du sens dans les échanges avec Claudius et avec sa mère. Au moment critique où Hamlet se décide à suivre le spectre silencieux, c'est par un jeu de mots qu'il se débarrasse de ses amis qui tentent de le retenir : « Ile make a ghost of him that lets me ». Par la suite, on retrouve la même propension à la plaisanterie lorsqu'il tue Polonius. On peut donc se demander si tous les sobriquets utilisés par Hamlet à chaque fois qu'il entend le spectre ne viendraient pas d'un autre jeu de mots que Hamlet fait implicitement sur l'ambiguïté de l'injonction « swear » : prêter serment ou proférer des jurons. Quant à la raison d'un tel double sens et de l'habillage comique de la scène, on peut y voir l'illustration de cette « antic disposition » qu'il demande à ses compagnons de garder secrète. Et comme chaque fois qu'il en fait la démonstration, « though this be madnesse, yet there is method in't »...

[Haut de page](#)

Bibliographie

ALEXANDER Nigel, *Poison, Play and Duel, A Study in Hamlet*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1971.

ANDREWS Michael Cameron, « Professor Prosser and the Ghost », *Renaissance Papers*, 1974.

BATTENHOUSE R. W., « The Ghost in *Hamlet*: a Catholic Linchpin? », *Studies in Philology*, vol. XLVIII, n° 2, 1951.

BATTENHOUSE R. W., *Shakespearean Tragedy*, Bloomington, Indiana UP, 1969.

BLACKMORE S.A., *The Riddles of Hamlet*, 1917.

- BROWNLOW Frank Walsch, *Shakespeare, Harsnett, and the Devils of Denham*, Newark, U of Delaware P, 1993.
- CHARNEY Maurice, *Style in Hamlet*, Princeton, Princeton UP, 1969.
- COGHILL Nevill, *Shakespeare's Professional Skills*, Cambridge, CUP, 1964.
- CUSHMAN Lysander William, *the Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare*, Halle, M. Niemeyer, 1900.
- DENT Robert William, « *Hamlet*, I.v.162 : "Well said old Mole" », *Notes and Queries*, 1970.
- DEVLIN Christopher, *Hamlet's Divinity*. Carbondale, Southern Illinois UP, 1963.
- DODSWORTH Martin, *Hamlet Closely Observed*, Londres, The Athlone P, 1985.
- GREENBLATT Stephen, *Hamlet in Purgatory*, Princeton, Princeton UP, 2001.
- HANKINS John Erskine, *The Character of Hamlet*, Chapel Hill, U of North Carolina P, 1941.
- HOFF Linda Kay, *Hamlet's Choice: Hamlet, a Reformation Allegory*, Lewiston (N.Y.), E. Mellen, 1988.
- JENKINS Harold, *Hamlet*, Londres, Methuen, 1982.
- KITTO H. D. F., *Form and meaning in Drama*, Londres, Methuen, 1956.
- LAVATER Ludwig, *Of ghostes and spirites walking by nyght*, Londres, Henry Benneyman pour Richard Watkyns, 1572.
- LORANT André, *Hamlet*, Paris, Aubier, coll. « Collection bilingue », 1988.
- MAGUIN Jean-Marie, « Hamlet : ange et démon », in *Mélanges offerts à Robert Ellrodt*, éd. Henri Adamczewski, Bernard Brugière, Suzy Halimi, Gisèle Venet. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- MCGEE Arthur, *The Elizabethan Hamlet*, New Haven, Yale UP, 1987.
- MERCER Peter, *Hamlet and the acting of Revenge*, Londres, Macmillan, 1987.
- MUIR Kenneth, *Shakespeare's tragic Sequence*, Liverpool, Liverpool UP, 1972.
- NASHE Thomas, *Works*, éd. R. R. McKerrow, Oxford, B. Blackwell, 1958.
- PINEAS Rainer, *Tudor and Early Stuart Anti-Catholic Drama*, Nieuwkoop, B. de Graaf, coll. « bibliotheca humanistica et reformatonica », vol. V, 1972.
- PROSSER Eleanor, *Hamlet and Revenge*, Stanford, Stanford UP, 1967.
- SCOT Reginald, « A Discourse vpon diuels and spirits », Londres, William Brome, 1584.
- SPIVACK Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York, Columbia UP., 1958.
- WILSON John Dover, *What Happens in Hamlet*, Cambridge, CUP, 1935.

[Haut de page](#)

Notes

¹ John Dover Wilson est le seul à ne pas prendre en compte cette filiation, préférant y voir une « conjuration », suivant le conseil de Le Loyer pour tester les apparitions incertaines (*What Happens in Hamlet*. Cambridge : CUP, 1935).

² La première interprétation est défendue par Nigel Alexander (*Poison, Play and Duel: a study in Hamlet*. Londres : Routledge and Kegan Paul, 1971, p. 50), Kenneth Muir (*Shakespeare's Tragic Sequence*. Liverpool : Liverpool UP, 1972, p. 59) et Michael Cameron Andrews (« Professor

Prosser and the Ghost », *Renaissance Papers*, 1974, p. 27-28). Parmi les défenseurs d'un spectre honnête on compte notamment Harold Jenkins (*Hamlet*. Londres : Methuen, coll. « The Arden Shakespeare », 1982, p. 459) et Martin Dodsworth (*Hamlet Closely Observed*. Londres : The Athlone Press, 1985, p. 62).

3 Les deux premiers termes ne figurent pas dans le texte du premier in-quarto.

4 Sur le rire du Vice, voir Spivack : « And if one monosyllable can be said to be more frequent than any other in the moralities, it is the interminable “ha, ha, ha” of the Vice’s laughter... » (163). Pour la connotation terrifiante des exclamations en « o », on peut se fier à Samuel Harsnett : « then boh, or oh, in the dark was enough to make their haire stand vpright » (306)

5 *Works*, éd. R. B. McKerrow, Oxford : B. Blackwell, 1958, vol. III, p. 348. Notons que la référence à Nashe est plus que probable car dans la scène d’Old Fortunatus, dont nous avons vu la proximité avec Hamlet, Dekker fait une allusion directe au pamphlet de Nashe, en faisant dire à Fortunatus : « my tongue speakes no language but an Almond for Parrat » (57-58).

6 Voir surtout Anthony Brewer, *Lovesick King* (1617), 3.19-50.

7 Elle est notamment reprise par John Erskine Hankins (*The Character of Hamlet*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1941, p. 157), Coghill (10-11), Prosser (140), Jenkins (458), McGee (68).

8 Voir Coghill (110), Prosser (140), Jenkins (458), McGee (68).

9 Prosser (140) et Battenhouse (*Shakespearean Tragedy*. Bloomington: Indiana U.P., 1969, p. 247) reprennent cette hypothèse comme acquise.

10 « Hamlet, I.v.162 : “Well said Old Mole” », *Notes and Queries*, 1970, p. 128-129.

11 Il s’agit respectivement des chapitres X (The strange names of their deuils), XIX (Of the astonishable power of Nicknames, Reliques, and Asses eares, in afflicting, and tormenting the deuill), XXI (Of the strange formes, shapes, and apparitions of the deuills) et XXII (Of the admirable finall act of expelling the deuills, and of their formes of departing).

12 La réédition anglaise du traité de Lavater en 1596 fut également l’œuvre de Thomas Creede, un imprimeur qui fut responsable de plusieurs éditions in-quarto des pièces de Shakespeare entre 1594 et 1602.

13 In *King Henry IV, Part 1*, éd. A. R. Humphreys, coll. « The Arden Shakespeare », 1960, Appendix III, p. 171. Le vers équivalent de Shakespeare est « With telling me of the Moldwarpe and the Ant » (3.1.143)

14 Ludwig Lavater, *Of ghostes and spirites walking by nyght*. Londres : Henry Benneyman pour Richard Watkyns, 1572, liv. I, chap. XVI, p. 73.

15 Reginald Scot, *A Discourse vpon diuels and spirits*. Londres : Wiliam Brome, 1584, chap. III, p. 494.

16 Ce n’est peut-être pas un hasard si, dans son ouvrage, John Dover Wilson interrompt la citation de Lavater juste avant le passage que nous venons de citer (81). Jenkins ampute semblablement la citation dans son édition de Hamlet (458).

17 Le vers de Twelfth Night auquel McGee renvoie est le suivant : « What man, tis not for grauity to play at cherrie-pit with sathan. Hang him foul Colliar. » (3.4.111-113).

18 La dernière théorie, une des plus populaires, est celle de Dover Wilson : « Father and son seem to be playing into each other’s hand in order to hoodwink an inconvenient witness » (81).

19 Kitto, *Form and Meaning in Drama*. Londres : Methuen, 1956, p. 256.

[20](#) Linda Kay Hoff, *Hamlet's Choice: Hamlet, a Reformation Allegory*. Lewinston (N.Y.) : E. Mellen Press, 1988, p. 262.

[21](#) *Hamlet*. Paris : Aubier, coll. « Collection bilingue », 1988, p. 56.

[22](#) *Hamlet and the Act of Revenge*. Londres : Macmillan, 1987, p. 170-171.

[23](#) « Hamlet : ange et démon », in *Mélanges offerts à Robert Ellrodt*, éd. Henri Adamczewski, Bernard Brugière, Suzy Halimi, Gisèle Venet, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 55.

[24](#) Les seules voix discordantes à propos de cet aspect sont celles de J. Q. Adams, de Roy Battenhouse et de H. D. F. Kitto.

[25](#) *Hamlet's Divinity*. Carbondale : Southern Illinois UP, 1963, p. 31-32. Le dernier à développer ce sens de hic et ubique est Stephen Greenblatt, qui ajoute au parallèle de Devlin d'autres références au rituel catholique en Angleterre. Une des prières à réciter pour les morts (pro quiescentibus in cimiterio) associe cette formule avec le repos des âmes et avec le purgatoire. Greenblatt conclut : « in the context [...] of Hamlet's invocation of Saint Patrick, the words hic et ubique, addressed to the spirit who seems to be moving beneath the earth, seem to be an acknowledgement of the place where his father's spirit is imprisoned. » (*Hamlet in Purgatory*. Princeton: Princeton UP, 2001, p. 235).

[26](#) *Tudor and Early Stuart Anti-Catholic Drama*. Nieuwkoop : B. de Graaf, coll. « Bibliotheca humanistica et reformatiorica », vol. V, 1972, p. 47.

[27](#) *Style in Hamlet*. Princeton : Princeton UP, 1969, p. 172.

[28](#) Il est intéressant d'observer que lorsque Eleanor Prosser redonne la séquence des réactions de Hamlet, afin de montrer l'implication diabolique des sobriquets, elle omet « fellow in the cellarage » (139).

[Haut de page](#)

Pour citer cet article

Référence électronique

Pierre Kapitaniak, « Contre une diabolisation du spectre dans *Hamlet* », *Sillages critiques* [En ligne], 8 | 2006, mis en ligne le 15 janvier 2009, consulté le 12 juin 2011. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/609>

[Haut de page](#)

Auteur

Pierre Kapitaniak

Université Paris VIII

[Haut de page](#)

Droits d'auteur

© Tous droits réservés