Sur quelques dupes tragiques du théâtre shakespearien

Suhamy Henri

Pour citer cet article

Suhamy Henri, « Sur quelques dupes tragiques du théâtre shakespearien », *Cycnos*, vol. 5. (Fous et Masques, Variations sur l'Absence), 1989, mis en ligne en 2021.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/791

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/791
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/791.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Sur quelques dupes tragiques du théâtre shakespearien

Henri SUHAMY
Université de Paris 10

L'oeuvre de Shakespeare ne figure pas dans le corpus immense, de nature littéraire et documentaire, que Christiane Gallenca a exploré dans sa thèse intitulée *La Dupe élisabéthaine ou l'homme trompé*. (1) Elle s'est expliquée sur cette abstention qui ne constitue pas à proprement parler une lacune.

> J'ai écarté l'oeuvre de Shakespeare, bien que les dupes foisonnent dans ses pièces et soient remarquables par leur variété et leur complexité. Une telle richesse justifierait un ouvrage entier et pourra faire l'objet d'un autre volume dans les années prochaines

écrivait-elle dans son avant-propos, p. 12. Le présent article n' a évidemment pas pour intention de se substituer à un ouvrage que Christiane Gallenca n'a malheureusement pas eu le temps de mener à bien, mais qu'elle aurait pu réaliser. Elle connaissait en profondeur l'oeuvre de Shakespeare, elle en parle souvent, on peut dire que l'esprit de Shakespeare est présent dans sa thèse; par contrecoup les éléments informatifs, les analyses, les formules, les réflexions et investigations de toutes sortes que l'on trouve d'un bout à l'autre du travail admirable de Christiane Gallenca ne peuvent manquer d'éclairer un aspect important du théâtre shakespearien, notamment la partie tragique.

Que la duperie puisse constituer parfois un ressort tragique n'apparaît sans doute pas dans les schémas antiques et aristotéliciens. Poutant cette donnée n'est pas niable, surtout à la lumière des recherches de Christiane Gallenca. Cela fait partie des conceptions dont elle a enrichi la pensée critique. On n'en avait guère conscience jusque-là, malgré le cas embarrassant, presque hors-normes en apparence, d'Othello, on pensait que la duperie appartenait par nature au mécanisme de la comédie. Il faut dire aussi que le théâtre élisabéthain ne serait pas ce qu'il est si l'on devait établir une distinction étanche entre la tragédie et la comédie. Quand le susnommé Othello se frappe le front en se traitant répétitivement de sot, "O Foole, foole, foole!" (v.ii.324) (2) il commet sans doute une infraction au code stylistique de la tragédie tel qu'un certain nombre de théoriciens classiques ont pu l'établir, mais qui aujourd'hui exclurait Shakespeare et *Othello* du champ tragique? On peut dire que d'une certaine façon la tragédie prolonge et approfondit la comédie. Passer de l'une à l'autre, c'est, dit Christiane Gallenca, progresser "du spécifique au général, de l'aspect social à l'ontologie" (p.470). Le paragraphe qui suit mérite une large citation:

> [...] la tragédie élisabéthaine, et particulièrement jacobéenne, partage souvent la vue du théâtre comique satirique sur l'homme: elle s'attache à dépeindre la faiblesse des protagonistes en insistant sur leur aveuglement, leur inconstance et leur ignorance, les trois facteurs qui constituent la condition de la dupe. Crédulité et faillibilité apparaissant comme des composantes majeures de la nature humaine, que celle-ci soit mise à nu par le rire ou par la mort.

Il est à noter aussi que, soucieuse de ne pas se couper de la grande tradition critique, Christiane Gallenca s'appuyait sur une remarque de Northrop Frye pour justifier l'extension qu'elle proposait du domaine de la tragédie, l'auteur de l'*Anatomy of Criticism* (3) ayant écrit à propos du héros tragique, p.217, "he is self-deceived or made dizzy by hybris."

Il n'est cependant pas inutile de rappeler quelques distinctions élémentaires entre la dupe comique et la dupe tragique; la plus simple de ces distinctions vient du public lui-même, selon qu'il rit ou qu'il pleure. Un autre contraste rudimentaire vient de ce qu'en général la dupe comique se fait subtiliser son argent, en contribuant au dol dont il est victime, tandis que la dupe tragique y perd la vie. Si le public rit au spectacle d'un homme naïf grugé et ruiné par un fourbe, cette réaction peut provenir d'un ensemble de causes: le jeu antagoniste et complémentaire de la sottise et de l'habileté déclenche le rire de façon mécaniquement guignolesque. Il y a aussi le fait que le spectateur, confortablement installé sur son siège, se sent à la fois complaisamment moraliste et moqueusement méchant. Si la dupe perd son argent au profit d'un technicien de la hâblerie et de la psychologie appliquée, c'est bien fait pour elle. Après tout, l'argent n'est qu'une vanité, une idole, un poison corrupteur, le produit de la lésine, de l'exploitation, du hasard des héritages. Telle est la réflexion plus ou moins consciente qu'entretient le spectateur, tant qu'il ne tombe pas lui-même victime d'un aigrefin. D'autre part une dupe n'est jamais complètement innocente; le trompeur et le trompé échangent souvent leurs rôles, ils jouent le même jeu, poussés par les mêmes motivations. L'argent escroqué est souvent de l'argent que le possesseur initial voulait faire fructifier de manière frauduleuse et expéditive. Impossible de porter plainte en justice, quand la justice poétique s'exerce contre la malhonnêteté naïve. "La coopération active de la dupe à sa propre escroquerie", pour reprendre une autre des formules brillantes de Christiane Gallenca, introduit "l'ironie dramatique qui aiguise la conscience de l'assistance et accroît son sens du ridicule". (p.35)

Roderigo manipulé par Iago ressemble à un personnage de Ben Jonson, et le célèbre "put money in thy purse" a quelque chose de moliéresque. Mais Roderigo finit par y perdre la vie, et en laissant des documents qui incriminent l'auteur de sa déchéance, il emplit la fonction du vengeur posthume, ce qui peut passer pour une fonction tragique, au moins dans le cadre élisabéthain. Timon d'Athènes constitue un exemple unique au théâtre - il y a des exemples chez Balzac, César Birotteau, pourquoi pas? de bourgeois ruinés qui s'élèvent au sublime - de dupe tragique chez qui la simple faillite financière atteint une hauteur grandiose et sacrificielle, malgré le fait que la prédisposition à l'état de dupe relève généralement d'un manque d'esprit, que l'on considère comme un trait comique. Mais dans Shakespeare, et chez Timon en particulier, le défaut d'esprit et la démesure de l'âme peuvent se rencontrer. La naïveté de Timon d'Athènes se confond avec un amour de l'humanité pathétique et quasi prométhéen. Il fait de l'or non un instrument de puissance et de jouissance, à la façon d'un Sir Epicure Mammon, mais un symbole de générosité, avant de comprendre que contrairement aux autres symboles, celui-ci n'est pas inépuisable. Il donne son or comme on donne son sang, à des bénéficiaires indignes. Ils n'ont qu'à se baisser pour amasser, et leur bassesse naturelle leur rend le geste facile. Timon n'attendait d'eux nulle reconnaissance, car il y aurait eu quelque chose de mesquinement commercial dans un tel échange, mais la certitude exaltante que la générosité fait partie de la nature humaine, qu'elle est contagieuse, qu'elle s'enseigne par l'exemple, qu'elle ne constitue pas une excentricité risible. Quand survient la péripétie tragique, l'anagnorisis amère, la conscience d'avoir été dupe des autres et de soi-même produit une déception si poignante et désespérée que seule la mort peut y mettre fin. Dans le cas de Timon la mort n'est pas une sanction mais une délivrance. Sa rage vengeresse n'est pas celle d'une dupe ordinaire, c'est une colère prophétique, qui s'apaise en une longue catharsis, et le misanthrope finit par trouver dans la mort l'amour de ses semblables.

Les autres dupes tragiques que l'on rencontre dans Shakespeare semblent victimes d'un processus plus ordinaire, quoique assez composite. Elles perdent le pouvoir et la vie en partie par noblesse, par excès de confiance et donquichottisme, parce que ces héros sont, comme Hamlet, peu diligents dans le soupçon et l'intrigue,

being remisse,

> Most generous, and free from all contriuing,
> (IV.vii.133)

De même Othello,

> The Moore is of a free, and open Nature,
> That thinkes men honest, that but seeme to be so
> (I.iii.397)

On note que l'adjectif *free* , dans Shakespeare comme dans Chaucer, (Cf. "Trouthe and honour, fredom and curteysie", termes qui définissent le Chevalier dans le Prologue, vers 46) indique la magnanimité, la confiance loyale, vertus aristocratiques par excellence, et vertus d'hommes libres. La fourberie ne peut naître que dans les âmes serviles, et l'insulte qu'Othello adresse à Iago à la fin,

> O cursed, cursed Slaue!
> (V.ii.277)

confirme le diagnostic. La duperie tragique n'engendre donc pas le rire et la moquerie, du moins pas prioritairement, et on assiste peut-être à une célébration dolente de la naïveté. Mais il ne faut pas tomber dans une délectation complaisamment morose. La sottise, la vanité, la glorification de soi, sont des formes d'*hamartia* qui rendent les gens vulnérables aux manoeuvres des trompeurs, et s'il est vrai que la tradition critique ne classe pas Titus Andronicus, Brutus, Othello, Lear et Gloucester dans la catégorie des dupes de théâtre, rien n'empêche de considérer qu'ils en ont quelques traits. Brutus est manipulé par une intoxication politique qui prend notamment la forme de fausses lettres prétendument adressées à lui par divers citoyens, rédigées en réalité par Cassius *(Julius Caesar,* I.ii.312). Dans la même tragédie, César est manoeuvré par des flatteries, Lépidus par des miettes de pouvoir, et le peuple tout entier par des discours démagogiques. Dans *Titus, Andronicus, Othello* et *Lear,* les victimes sont détruites par des mensonges si énormes et si transparents au public qu'on pourrait se demander si le mécanisme théâtral mis en oeuvre n'appartient pas fondamentalement au genre comique. Le cas de Macbeth et Lady Macbeth est différent, plus subtil et peut-être atypique, encore qu'il se rattache au thème faustien, comme le rappelle Christiane Gallenca à propos de Worldly Man, protagoniste allégorique de l'interlude de William Wager intitulé *Enough is As Good As a Feast* (1570): [...] comme Faustus ou Macbeth, il a été absorbé par les puissances des ténèbres. Il a passé un contrat avec le démon et perdu une éternité pour quelques instants de gloire terrestre." (99) Les créatures démoniaques qui proposent au couple d'Inverness la puissance et la gloire en échange de leur âme - le marché n'est pas explicitement conclu en ces termes, mais cela va de soi - ne se présentent pas sous un autre visage que le leur. Nulle hypocrisie, Macbeth sait à quoi s'en tenir sur l'identité de ses conseillères. En fait le mal et la tentation se trouvent en lui comme en tout homme, mais cela ne l'empêche pas de se considérer comme une dupe, et à ce titre de se plaindre, de s'estimer lésé. Puisqu'il est entendu que le crime, avec le poids de remords et de damnation que cela entraîne, assure le bonheur terrestre, Macbeth et sa femme s'estiment mal récompensés de leurs efforts, comme si la qualité de dupe avait des vertus exonératives, comme si la naïveté mise au service du mal méritait la miséricorde, voire la bienveillance et la béatitude promises par l'Evangile aux pauvres d'esprit.

> And be those Iugling Fiends no more beleeu'd,
> That keepe the word of promise to our eare,
> And breake it to our hope

déclare Macbeth (V.iii.19), dont la ténébreuse candeur a ici quelque chose de franchement comique - ce qu'il dit revient à mettre en garde les gens contre la malice du Malin, et explique les déformations burlesques, en direction du père Ubu, auxquelles la

pièce invite parfois d'irrévérencieux adapteurs. Dans le passage cité, Macbeth se réfère aux prophéties ambiguës et faussement rassurantes qui sont sorties du chaudron magique au quatrième acte, mais l'essentiel de la duperie maléfique n'est pas là. Plus fondamentalemlent, c'est la promesse de puissance et de gloire qui constitue le piège le plus diabolique, car le mirage cause une frustration d'autant plus douloureuse que son inanité n'apparaît que quand on l'a atteint. Ici encore ce que dit Christiane Gallenca des héros marloviens et post-marloviens éclaire la tragédie de Macbeth:

> Depuis Marlowe, le protagoniste tragique tend vers un bien hors de sa portée, de sorte que l'objet du désir devient le désir lui-même, et que l'aspiration ne peut être gratifiée. L'action du personnage est déjà privée de sens au départ avant de mener son auteur à la ruine. La défaite recèle donc inévitablement amertume et douleur plutôt que splendeur sublime, elle mène souvent l'homme à la limite du grotesque auquel il tente d'échapper par un argument rhétorique. (p. 485)

Le caractère grotesque de la situation de Macbeth est clairement, quoique obliquement, souligné par le Portier chorique du deuxième acte, quand il explique comment le désir devient la dupe de l'ivresse, c'est-à-dire symboliquement sa propre dupe.

La duperie tragique mène à la mort, comme tout processus tragique selon une définition inévitable, mais dans le cas de Macbeth la mort n'apparaît pas seulement comme la némésis que le vengeur Macduff inflige au coupable. Macbeth a déjà vécu plusieurs fois sa mort, il ne fait que vivre la mort, parce que les criminels sont malheureux, et aussi parce que l'expérience de la duperie tragique engendre une philosophie nihiliste.

> To morrow, and to morrow, and to morrow,
> Creepes in this petty pace from day to day,
> And all our yesterdayes, haue lighted Fooles
> The way to dusty death
> (V.v.19)

Et si on en croit Richard II, la mort n'est pas seulement le terminus, la conclusion du mécanisme de la tromperie qui "conduit à la destruction totale précédée de souffrance morale, parfois physique." (Gallenca, 473) La mort est là dès le début, à la fois metteur en scène virtuose et spectatrice hilare des farces que les hommes se jouent inconsciemment à eux-mêmes, y compris sur l'estrade pompeuse de la royauté,

> For within the hollow Crowne
> That rounds the mortall Temples of a King,
> Keepes Death his Court, and there the Antique sits
> Scoffing his State and grinning at his Pompe,
> Allowing him a breath, a little Scene,
> To monarchize, be fear'd, and kill with lookes,
> As is this Flesh which walls about our Life,
> Were Brasse impregnable: and humour'd thus,
> Comes at the last, and with a little Pinne
> Bores through his Castle Walls, and Farwell King.
> *Richard II* (III.ii.160)

Cependant la vision sardonique, héritée des danses macabres, faisant de la vie tout entière une duperie existentielle - on est tenté de dire inexistentielle - qui semble découler d'un certain nombre de passages semblables du discours cité ci-dessus, ne représente peut-être pas le dernier mot de la pensée shakespearienne. Ce serait un dernier mot, en effet, et il obligerait à conclure que la comédie est finie à chaque fois que la tragédie est finie. Est-ce à dire qu'un retournement optimiste reste possible, après les considérations

mélancoliques qu'inspire la lecture des tragédies? Pas vraiment, mais il se trouve que dans l'ordre des notions morales il y a des sanctions pires que la mort. Ainsi, pour en revenir à Roderigo, dupe intégrale, comique et tragique, ce qui lui arrive est peut-être plus lamentable que ce qui arrive à Titus Andronicus qui, ridiculisé, mutilé dans sa chair, son esprit, son coeur, sa situation sociale, garde tout de même un peu de sa dignité barbare. Roderigo commence par perdre son patrimoine. Pour se donner les moyens de poursuivre son mirage, il vend ses terres dont le produit passe intégralement dans la poche de Iago. Mais avant de perdre la vie, il perd aussi son honneur, ce qui pour un gentilhomme est plus grave que tout. Du moins cet honneur a-t-il existé, comme la réputation, que Cassio se désole d'avoir perdue, également au profit de Iago. Eberlués et englués dans les impostures, Lear et Gloucester se mettent à ne plus aimer ceux qui les aiment. Othello, escroqué de sa foi en Desdémone, perd son âme. Il se retrouve au même point que Macbeth.

> Ainsi le théâtre illustre la discordance chez l'homme entre son "démon" et lui-même, la lutte sournoise qu'il livre contre cet Autre qui lui dicte des actes contraires à son intérêt et qui lui est mal connu. L'expérience vécue est celle de l'émergence d'un élément étranger qui envahit et finit par constituer l'identité réelle de l'individu.(Gallenca, p.505)

Que la détérioration psychologique causée par la duperie puisse finir par constituer l'identité réelle de l'individu a de quoi inquiéter. Christiane Gallenca se réfère ici au pessimisme jacobéen, et à l'oeuvre de Webster, chez qui l'incarnation allégorique du Mal acquiert une présence vraiment envahissante. Dans l'oeuvre de Shakespeare les forces en présence ont une nature plus spirituelle, le mal comme le bien, et si l'âme souffre de la conscience de sa propre perdition, et du caractère parfois ridicule de sa fragilité, elle garde aussi le sens de son indestructible infinitude. L'âme humaine est capable de tous les crimes et toutes les sottises, mais elle ne va pas jusqu'à se détruire complètement. Elle a la force de se battre contre les conséquences de ses propres faiblesses; la vie spirituelle a son instinct de conservation. Les dupes tragiques réussissent peut-être à sauver leur âme par la conscience qu'elles ont de la perdre.

NOTES

(1) Paris: Didier-Erudition, 1982.
(2) Les citations shakespeariennes sont tirées du Folio de 1623, la numérotation des vers des éditions Arden-Methuen.
(3) New York: Atheneum,1966.