



L'être et le paraître dans *The Changeling*

Villquin Jean-Pierre

Pour citer cet article

Villquin Jean-Pierre, « L'être et le paraître dans *The Changeling* », *Cycnos*, vol. 5. (Fous et Masques, Variations sur l'Absence), 1989, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/795>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/795>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/795.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

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

L'Être et le paraître dans *The Changeling*"

Jean-Pierre VILLQUIN

Université de Nantes

"Men should be what they seem"

Othello (III.3.129)

The Changeling (1) dans son titre contient toute l'ambiguïté de l'être et du paraître, presque tous les personnages peuvent prétendre à ce nom, mais les personnages de théâtre ne sont-ils que des masques interchangeables? "Nous autres, pauvres comédiens, à défaut de l'être nous avons au moins le paraître", écrivait Théophile Gautier. (2) Dans *Romeo and Juliet*, Mercutio demande "un masque pour un masque"(3). Au théâtre, chaque personnage est un peu metteur en scène. *The Changeling* n'échappe pas à la règle : double intrigue, travestissement, substitution, pièce dans la pièce, autant de masques qui se superposent, s'enchâssent et s'imbriquent comme des boules chinoises ou des poupées russes. Il nous appartient d'examiner ces masques puis de les retirer un à un pour découvrir à défaut d'êtres, des personnages inattendus, inquiétants, décevants, ou pour s'apercevoir que derrière le masque il n'y a que le néant.

*

Quelle que soit l'évolution des techniques et des modes, la scène reste une boîte optique. Le personnage de théâtre n'est qu'une apparence; en revanche, ce qu'il représente existe : la jalousie, l'honneur, la passion, la vengeance, etc... L'amour, force du mal, que la raison ne maîtrise pas, tel est le sujet de *The Changeling*. Middleton et Rowley s'attachent à montrer l'aveuglement de cette passion en opposant l'apparence à la réalité. Les sens sont trompeurs et de tous, la vue est le plus dangereux. La première étincelle qui allume le feu de la passion dans le coeur de Béatrice et d'Alsemero jaillit d'un regard. Dès qu'il la voit, Alsemero aime sa beauté plus que Béatrice elle-même : "*I love her beauties to the holy purpose*". (I.1.6). Il ne s'agit pas ici d'une passion qu'on pourrait qualifier de platonique, mais la distinction entre l'apparence et la réalité est marquée d'emblée et le sera jusqu'au dénouement. La réalité pour chacun des personnages sera ce qu'il veut croire qu'il voit. L'oeil est un agent important qui peut tromper la raison et même se substituer à elle :

Our eyes are sentinels unto our judgments,
And should give certain judgment what they see;
But they are rash sometimes, and tell us wonders
Of common things, which where our judgment find,
They can then check the eyes, and call them blind.
(I.1.72-76)

Même dans l'atmosphère créée au début de la pièce, certains indices marquent les deux univers des sens et de la raison : ici c'est une maladie cachée (I.1. 24), ailleurs il n'y a pas de feu sans fumée (I.1.50). Chacun a donc bien conscience des choses et des êtres, l'important est de savoir ce qui se cache derrière l'écran-miroir, derrière le masque. Les personnages sont alors la proie de deux influences contradictoires : d'une part leur instinct, leur égoïsme, leurs caprices, leur entêtement, ce que Middleton appelle "*will*" puis "*blood*", et d'autre part leur raison, leur sagesse, ce qu'il appelle "*judgment*". Excessives ou dévoyées, ces influences conduisent à l'aveuglement. Tous les personnages seront abusés: Alonzo, prévenu par son frère, refuse de voir, refuse tout obstacle à son désir. Ce qu'il veut voir, c'est Béatrice, telle qu'il veut qu'elle soit, et non pas telle qu'elle est. Tomazo qui semble si perspicace en ce qui concerne Béatrice sera abusé par celui qu'il appelle l'honnête De Florès. (IV.2.37,42,46). Les sens sont trompeurs, et nous assistons à un étrange jeu de colin-maillard.

Le jeu se passe sur scène, paraître c'est être vu et dans le petit kaléidoscope de la tragédie, les personnages sont d'abord vus par les autres personnages. C'est à travers leurs yeux que nous découvrons les apparences et que nous percevons les rapports avec la réalité. Quand Lollio accueille Antonio déguisé en fou il dit avoir "vu au premier coup d'oeil qu'il était gentilhomme, et qu'il n'a toujours pas l'air d'autre chose" (I.2.114-115). Etre et avoir l'air, c'est bien là le problème. C'est aussi grâce au regard de l'autre que le personnage existe. Antonio le prétendu fou voit des miroirs dans les yeux d'Isabelle :

and in your eyes,
I shall behold mine own deformity,
And dress myself up fairer; I know this shape
Becomes me not, but in those bright mirrors
I shall array me handsomely. (III.3.185-189)

Jusqu'à la dernière scène du dernier acte, tout se joue sur les apparences. Vermandero par exemple gardera sa confiance à De Florès. Jusqu'aux aveux, il le prend pour "un homme à la hauteur, ingénieux et dévoué" (V.1.90-93). D'ailleurs tous - Béatrice mise à part - le voient avec les mêmes yeux et sont prêts à le récompenser pour son dévouement. Le pouvoir de l'illusion est à la mesure de l'aveuglement de ceux qui ne veulent pas voir ou ne peuvent pas voir. Alsemero exprime bien cette impuissance quand il s'adresse au couple démoniaque Béatrice/De Florès :

How should blind men know you from fair-fac'd saints?
(V.3.109)

Les apparences trompeuses suggérées par les images dans l'intrigue principale deviennent de véritables déguisements dans l'intrigue secondaire. Quand Vermandero vient de démasquer Antonio et Franciscus, il dit à Alsemero: "These two men have been disguised / E'er since the deed was done", et Alsemero répond en évoquant Béatrice et De Florès: "I have two others/ That were more close disguised than your two could be" (V.3.126-127).

Paraître c'est donc d'abord être vu par les autres, mais à ce sens passif on doit en ajouter un autre, un sens actif. Les personnages de *The Changeling*, quand ils ne sont pas en quête de leur identité - comme on a déjà vu Antonio chercher sa propre image dans le miroir des yeux d'Isabelle - quand ils ne se déguisent pas à eux-mêmes, cherchent à se convaincre ou à tromper les autres. Béatrice, enfant gâtée, capricieuse qui vient d'avoir le coup de foudre pour Alsemero veut trouver des raisons aux élans de son coeur :

Methinks I love now with the eyes of judgment,
And see the way to merit, clearly see it.
A true deserver like a diamond sparkles,
In darkness you may see him...
(II.1.13-16)

La nuit, l'absence de l'être aimé laisse libres les yeux de l'esprit (intellectual eyesight). Ainsi, à la perception d'apparences trompeuses s'ajoutent, d'une part un désir aveugle, et d'autre part un raisonnement pervers. L'apparence, quand elle est consciente, devient une arme redoutable. Chercher à comprendre ne sert qu'à brouiller les pistes et à creuser plus profond les chemins de l'ambiguïté. Béatrice est en apparence rebutée par le physique de De Florès, mais inconsciemment elle est peut-être attirée par lui, alors elle va brouiller l'apparence, gratter le vernis, chercher des raisons, des excuses, pour trouver derrière le masque du monstre un certain pouvoir de séduction :

Hardness becomes the visage of a man well,
 It argues service, resolution, manhood,
 If cause were of employment.
 (II.2.92-94)

Flatterie intéressée, mais elle finira par y croire. C'est là une métamorphose subtile, pernicieuse, qui modifie l'être lui-même. Sans anticiper sur ce qui va suivre, on peut déjà dire que l'exemple de Béatrice illustre cette incapacité à faire la part du vrai et de l'apparence, incapacité qui enferme les personnages dans un univers où ils se complaisent à s'abuser eux-mêmes.

Le plus souvent, paraître est un moyen d'abuser l'autre, un artifice pour arriver à ses fins. C'est le cas d'Antonio qui joue au fou pour approcher Isabelle, puis pour la séduire sous son vrai visage : "Cast no amazing eye upon this change," (III.3.117). Le travestissement est évidemment le premier degré du désir de paraître autre que ce qu'on est, c'est un masque temporaire qui devient vite une gêne :

Take no acquaintance
 Of these outward folies; there is within
 A gentleman that loves you.
 (III.3.138-140)

Le travestissement si courant dans le théâtre élisabéthain et jacobéen, est ici utilisé exclusivement dans l'asile, univers de la sottise et de la folie. Mais dans l'intrigue principale il prend sa forme extrême qui est la substitution, quand Diaphanta prend la place de Béatrice. Le travestissement a une fonction dramatique, il sert à démasquer les imposteurs - c'est ainsi qu'Isabelle démasque Antonio - il révèle la vérité mais reste un jeu, même si c'est un jeu ambigu. Quand Isabelle se déguise en folle, à la fois pour ridiculiser et pour séduire Antonio qui ne la reconnaît pas, qui ne voit que le masque et maudit celle qu'il vient de supplier, elle dévoile tout le mécanisme de la tromperie :

Ant I am no fool,
 You bedlam !
 Isa But you are, as sure as I am, mad.
 Have I put on this habit of a frantic,
 With love as full of fury to beguile
 The nimble eye of watchful jealousy,
 And am I thus rewarded?
 (IV.3.125-130)

Suit un dialogue sur l'habit, c'est-à-dire l'apparence et la réalité qu'il cache. La métaphore se développe, et la folie apparaît comme un déguisement de l'âme, comme la sottise est un déguisement de l'esprit. Nous sommes dans un monde de miroirs multiples où les formes du paraître se renvoient à l'infini des images insaisissables et changeantes de paranoïaques, de fous et d'aveugles.

Après avoir examiné rapidement quelques portraits de cette galerie de personnages de théâtre, essayons de voir ce qu'il y a derrière le miroir, de voir si le masque n'est rien d'autre qu'un masque. Nous avons tenté de montrer que les auteurs délimitent clairement l'univers de la réalité et celui des apparences. Dans chaque personnage on retrouve cette dichotomie entre ce qu'on voit et ce qui est. La réplique de Béatrice parlant de Franciscus qui lui a écrit une lettre illustre assez bien cette attitude :

Compare his inside with his out, and tell me. (IV.3.6)

Comparer l'intérieur et l'extérieur, comparer et juger soi-même, voilà les maîtres mots qui permettent au personnage d'être. On assiste donc à une prise de conscience, chacun faisant une lente approche de l'extérieur vers l'intérieur. La structure de la pièce suit le même mouvement, que ce soit dans l'action, le temps et le lieu surtout: la citadelle, le temple, la chambre, le cabinet d'Alsemero, l'asile. Chaque personnage est seul avec sa propre image ou avec son double. On peut noter ici l'importance des apartés qui soulignent l'ambivalence des répliques : un sens pour le protagoniste, un autre sens pour le spectateur. Notons que ces apartés mettent aussi en évidence l'isolement des personnages. La deuxième scène de l'acte II illustre bien cet usage. On peut distinguer trois catégories de personnages qui évoluent chacune dans un univers presque fermé. Les uns, les plus simples, sont des archétypes qui s'accommodent et reflètent les conventions, les autres, les plus nombreux, sont à la recherche d'un équilibre instable entre leurs pulsions et leur logique, De Florès enfin, conscient de son identité semble être un personnage à part. Vermandero fait partie des personnages statiques qui ne sont que ce qu'ils représentent: le père, sans aucune trace d'émotion, le commandant de la citadelle fort mal entouré, et le juge sans flair et sans imagination. Alsemero, malgré sa métamorphose qui fait de l'aventurier misogyne un amoureux ardent, tempère la passion du coeur par la passion des sciences exactes. Il est prisonnier des conventions et des préjugés, et l'épreuve qu'il fait subir à Béatrice pour s'assurer de sa virginité relève plus d'un conformisme maniaque que de l'amour (IV.2). Il fait un genre digne de Vermandero. Tomazo de Piracquo, archétype du vengeur, n'a guère d'autre fonction dans la pièce, même s'il fait preuve d'une certaine intuition pour ouvrir les yeux d'Alonzo, son frère, il sera tout aussi aveugle dans la poursuite de son idée fixe. Alibius semble illustrer l'adage qui veut que la fonction fasse l'homme: directeur d'asile et mari sont pour lui deux états. Son serviteur, Lollo, l'appariteur des fous, est plus ondoyant mais appartient à un type, celui des valets de comédie, il est sans grand mystère. Nous évoquions plus haut le jeu de Colin-Maillard, ces personnages unifaces qui n'existent que par leur fonction et leurs tics, semblent avoir les yeux bandés derrière leur masque qui représente tout ce qu'ils sont.

Contrastant avec ces êtres falots, De Florès nous offre de multiples facettes: machiavel et fidèle serviteur, obsédé sexuel et tendre conseiller, démon tentateur et envoyé providentiel, il est malgré sa diversité l'élément le plus stable, l'axe autour duquel tourne la tragédie. L'importance et la position paradoxale de De Florès sont doublement ressenties, à cause du rôle prépondérant qu'il joue, et d'autre part à cause de la complicité du spectateur/lecteur qui est seul à posséder en même temps tous les éléments qui se cristallisent pour rendre le personnage vivant. Enfin, "l'ironie dramatique" qui permet de démêler les fils des apparences ajoute aux personnages la dimension de la vie. La polymorphie de De Florès n'existe que dans les yeux des autres personnages, lui, reste fidèle à lui-même. Ce qui le caractérise est sa lucidité, une lucidité qui, paradoxalement, peut être entachée d'une consciente déraison d'amour:

Why, am not I an ass to devise ways
 Thus to be rail'd at? I must see her still!
 I shall have a mad qualm within this hour again,
 I know't. (II.1.76-80)

The Changeling est la tragédie de la découverte de soi. Quel que soit le degré de conscience ou d'aveuglement, l'être finit toujours par être démasqué : Vermandero et Alsemero finissent par ouvrir les yeux, Alibius finit par se voir tel qu'il est, Béatrice et De Florès se reconnaissent publiquement tels qu'ils sont. Alsemero, si prompt à s'enflammer, rejette avec la même passion le nouveau visage de Béatrice : "Le sombre masque dont ce visage a toujours été recouvert en fait condamner la laideur avant même qu'on l'ait vu..." (V.3.3-5). Masque et tromperie sont explicitement dénoncés :

there was a visor

O'er that cuning face, and that became you :
 Now impudence in triumph rides upon't;
 (V.3.46-48)

Il y a donc ceux à qui on ouvre les yeux et aussi ceux qui savent, car "l'ironie dramatique" n'est pas l'apanage du spectateur, De Florès sait presque tout, et Béatrice connaît les secrets d'Alsemero. Elle sait "déchiffrer en lui" et, de la même façon, aux yeux de De Florès elle est "transparente". En effet, ce dernier sait lire les signes, et le fantôme d'Alonzo, loin de le troubler, est "l'émanation de sa conscience", pour lui tout est clair. Tout a toujours été clair. Cette clairvoyance, cette lucidité, malgré les apparences de la raison, se trouve aux antipodes du raisonnable. Les personnages ne peuvent être que dans l'univers de leur instinct, de leurs caprices, c'est-à-dire d'une volonté dévoyée. à moins que l'asile des fous soit le seul lieu de salut: là il n'y aura pas de drame. Les deux amants obéissent à des forces qu'ils ne maîtrisent pas: De Florès avoue ne pouvoir s'abstenir de voir Béatrice: "Je ne peux m'empêcher de l'aimer" déclare-t-il dès la fin de la première scène, et à l'acte V Béatrice répond la même chose quand elle dit: "Je ne puis faire autrement que t'aimer maintenant, toi qui sais si bien prendre soin de mon honneur". Béatrice, si prompte à analyser et à justifier ses sentiments et son comportement, agit toujours d'une manière déraisonnable, elle déclenche un processus qui lui échappe aussitôt. Soudain jalouse de Diaphanta qu'elle a pourtant elle-même poussée dans le lit d'Alsemero, Béatrice montre une haine implacable, elle trépigne, et envoie la malheureuse à une mort affreuse sans le moindre remords et sans une larme. L'amour, "la folie soumise de l'amour", comme dit Tomazo, l'amour folie tragique est la source de cet aveuglement qui crée les apparences et masque la réalité.

Dans ces masques qui révèlent des stéréotypes sans vie, dans ces masques qui cachent la folie, la mort ou le néant, n'y a-t-il d'être que de paraître ? On serait tenté de répondre par l'affirmative puisqu'en dehors de la lucarne magique de la scène, les personnages n'existent plus, sinon dans le souvenir ou dans l'imaginaire. Hamlet s'interrogeait déjà sur la question d'être et de faire, de ne pas être ou de ne pas faire. Dans *The Changeling*, les personnages agissent, ils sont ce qu'ils font. C'est ce qu'explique De Florès à Béatrice: "Installez-vous dans le personnage qu'a fait de vous votre geste; vous n'êtes rien de plus maintenant, vous êtes la créature de votre forfait." (III.4.134-137). Elle est devenue semblable à De Florès, elle aura beau se proclamer vierge, dans son cœur elle ne sera qu'une putain, elle n'existe aux yeux des autres que par ses actes. L'acte peut dépasser l'intention, mais c'est l'acte seul qui compte. La folie n'est pas une circonstance atténuante, encore moins une échappatoire. Franciscus par exemple qui simule la folie ne peut plus se débarrasser de son masque, il devient finalement aux yeux des spectateurs et des autres personnages ce qu'il a voulu paraître:

Sweet lady, having now cast off this counterfeit cover of a
 Madman, I appear to your best judgment a true and faithful
 Lover of your beauty. (IV.3.161-164)

Hors de son déguisement, hors de sa folie feinte, Franciscus n'est plus rien, même pas un vrai malade mental. Les vrais pensionnaires de l'asile ne sont que des figurants. La folie des personnages est le résultat d'un choix délibéré, d'une volonté. Cette volonté qui est le moteur du paraître mérite qu'on s'y attarde un instant.

Si on prend pour principe qu'être c'est faire, Alonzo, Vermandero et Alsemero dans une large mesure ne sont que des spectateurs passifs et non des agents. Ils ne sont pas, même dans les limites de la cohérence des *dramatis personae*, ils ne sont que des marionnettes, des fantômes. *The Changeling* est le miroir de codes qui révèlent une idéologie fondée plus sur l'apparence que sur la réalité. "The moral world which surrounds the characters of *The Changeling* is the orthodox Christian universe of sin and

punishment, in which our "choices" are of fundamental importance, and must not be guided by wrong and selfish desires." (4) Il n'y a pas de véritable tentative pour modifier ou redéfinir les modes d'action ou de pensée qui sont l'expression d'une manière d'être. Au contraire, les préventions et les conventions pèsent de tout leur poids, Béatrice ne manque pas de rappeler à De Florès la distance que la nature a établie entre son sang et le sien, et elle lui commande de rester à sa place (III.4.130-131). Il en est de même des préjugés comme ceux qui s'attachent à la virginité : Alsemero ne partagera pas le lit de Béatrice si elle est souillée. Quant à la justice, elle se réduit à un cérémonial figé dont les ministres, comme Vermandero, ne semblent être que des figures en trompe-l'oeil (IV, scène 2). Ceux qui agissent sont poussés par une volonté pervertie et perverse qui est finalement le contraire du libre choix. Ces pulsions irrésistibles les mènent à l'aveuglement, à la folie, au crime et au néant. Ainsi la faille tragique des héros naît moins du choix impossible entre l'honneur, le devoir, l'amour ou le destin implacable que d'un chancre pernicieux qui rongé la volonté malade des protagonistes.

Une conséquence de cette dialectique entre l'être et le paraître est un certain relativisme des sens et de la morale dont le titre de la pièce est déjà la métaphore. Les différentes mises en perspective font que la même action peut avoir des significations doubles. Par exemple, la mort, ou plus exactement le meurtre d'Alonzo est pour De Florès le moyen de satisfaire sa passion pour Béatrice, et cette même mort est pour Béatrice le moyen de satisfaire sa passion pour Alsemero. Ainsi une seule action cache deux réalités qui jouent pour ainsi dire le rôle de miroirs l'une par rapport à l'autre. Chacun a ses faiblesses, les sens sont fragiles, chacun réagit différemment aux êtres et aux choses. Ce qui paraît agréable au plus grand nombre peut être détestable pour un autre (I.1.110-128). Middleton semble guider le spectateur vers un détachement qui lui permet d'observer que ce qui est bon pour les uns peut être mauvais pour les autres. La notion de beauté et de laideur devient subjective : "On voit des hommes laids qu'on aime à la folie." De Florès analyse très subtilement le pouvoir de séduction de la laideur (II.2.153). Il n'y a donc pas que les yeux qui sont trompeurs, tous les sens semblent opposés à la raison. Raison et folie ne sont qu'une affaire de perspective, être fou c'est voir les choses à l'envers (III.3.155-161). Le doute et la foi, l'honneur et la honte, l'amour et la haine ne sont que les deux faces d'un même sentiment. Ici, pas de travestissement comique comme dans les comédies du début du siècle, mais des métamorphoses plus subtiles : Franciscus, dans sa folie amoureuse, est devenu femme : "I was a man/ Seven years ago./[...]Now I'm a woman, all feminine./[...] Juno struck me blind." (III.3.68-73). Béatrice, elle, aurait souhaité être un homme - sans doute pour échapper aux contraintes de la condition féminine - mais son association avec De Florès va jusqu'à la substitution, si on en croit ce dernier : "[...] Sans changer de sexe.[...] revendiquez en moi cette virilité." Mutation plus profonde qu'une simple usurpation d'identité, Béatrice s'approprie l'être de De Florès. Il ne faut donc pas s'étonner qu'elle en vienne d'une certaine façon à l'aimer sincèrement. Les multiples substitutions qui sont le principe même de cette tragédie montrent la relativité de l'identité, c'est-à-dire la superposition reconnaissable de l'être et du paraître. Le changement n'est pas toujours extérieur, il travaille et modifie l'âme comme l'esprit : Alsemero "change ses oraisons", mais il reste fidèle à la forme, à l'apparence, "et garde la même église, la même religion." La folie feinte ou vraie, forme extrême de la mutation de l'âme, reste sans doute l'image la plus frappante, la plus inquiétante et la plus tragique de cette frontière mouvante, insaisissable entre l'être et le paraître.

Le théâtre comme le tribunal a recours à la même liturgie, à la même mise en scène. Une des missions qui leur sont assignées est de démêler l'écheveau où s'enchevêtrent les fils de la réalité et de l'apparence, entre paraître et comparaître, entre la catharsis et la sentence, la frontière est parfois ambiguë. Pour conclure, nous prendrons l'exemple de Béatrice car c'est en elle que les masques s'affrontent avec le plus de violence. Ce qui est le plus tragique pour Béatrice c'est moins la faute elle-même que la difficulté ou

l'impossibilité de la cacher à Alsemer: "Ma faute paraîtra devant son jugement comme les crimes des malfaiteurs devant un tribunal[...]" (IV.1.7-8).

On entre alors dans une logique infernale où les masques s'accumulent et où les dés sont toujours pipés. Le véritable drame ne commence qu'après les aveux, une fois que les masques sont tombés. C'est la vérité qui est la plus dangereuse, elle est même fatale puisqu'elle entraîne la mort de ceux qui se découvrent coupables. La faille tragique de Béatrice est qu'elle ne réussit pas à résoudre la contradiction de l'être et du paraître. La découverte du mal chez les autres et chez elle est insupportable, elle s'efforce de rester en dehors des limites du monde du mal, elle veut voir la vertu éclatante de son amour là où il n'y a que crime sordide. Quand, à la fin, elle découvre qu'elle appartient au monde qu'elle a toujours voulu rejeter, il est trop tard. Comme le souligne N. W. Bawcutt, De Florès symbolise la réalité de Béatrice, son être profond, c'est-à-dire sa conscience. De Florès affiche ouvertement son caractère alors que Béatrice est contrainte de se regarder dans le miroir que lui tend son mauvais génie pour découvrir et finalement admettre ce qu'elle est. Jusqu'aux dernières scènes, elle s'efforcera désespérément d'empêcher les autres de la voir telle qu'elle est. Quand tombe le masque du paraître, l'être tombe dans le mépris ou le néant.

NOTES

- (1) Le texte utilisé est celui de N.W.Bawcutt : Thomas Middleton and William Rowley, *The Changeling, The Revels Plays*, Methuen, London, 1958, rep. 1961. Les citations du texte en français sont empruntées à la traduction de Jean Fuzier. (manuscrit)
- (2) "Théophile Gautier", in P. Robert, *Dictionnaire*, entrée: Paraître.
- (3) Give me a case to put my visage in:
A visor for a visor.
Romeo and Juliet, (I.4.30-31)
- (4) Bawcutt, *op.cit.*, intr., p. 1vi.