Le théâtre de la vérité chez Shakespeare

Hélène Garello

▶ **To cite this version:**

Hélène Garello. Le théâtre de la vérité chez Shakespeare. Philosophie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018. Français. NNT : 2018PA01H222 . tel-02125949

HAL Id: tel-02125949
https://theses.hal.science/tel-02125949

Submitted on 10 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS I PANTHÉON SORBONNE
UFR de Philosophie

Centre d'Histoire des Philosophies Modernes de la Sorbonne
(EA1451)

THÈSE
Pour l'obtention du titre de Docteur en Philosophie
Présentée et soutenue publiquement
le 10 NOVEMBRE 2018 par

Hélène GARELLO

Le théâtre de la vérité chez Shakespeare

Sous la direction de Mme Chantal JAQUET
Professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Membres du Jury
Mme Chantal Jaquet, Professeure à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
M. Pierre-François Moreau, Professeur à l'ENS Lyon
Mme Christine Sukic, Professeure de Littérature anglaise à l'Université de Reims Champagne-Ardenne
M. Éric Marquer, Maître de conférences à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice, Chantal Jaquet, pour ses précieux conseils et son soutien. La qualité de ses réflexions m'a poussée à constamment enrichir mon propos, et cela a été une immense chance d'être dirigée avec autant de bienveillance et de confiance.

Je remercie également les membres de mon jury de thèse, Christine Sukic, Pierre-François Moreau et Éric Marquer, pour l'attention qu'ils ont bien voulu accorder à mon travail.

Mes remerciements vont également à l'École Doctorale de Paris 1 – Panthéon Sorbonne, et en particulier au Centre d'Histoire des Philosophies Modernes de la Sorbonne. Je remercie particulièrement Éric Marquer, avec lequel mon travail de recherche a commencé, et en lequel j'ai toujours trouvé un interlocuteur attentif.

Toute ma gratitude à Sophie, Léo et Dominique, qui ont bien voulu relire ma thèse et me faire profiter de leurs conseils avisés .

Merci enfin à tous ceux dont la présence et l'amitié m'ont aussi aidée à écrire ces lignes : mes parents, mon frère et mes sœurs, ma famille, et mes amis, Sandra, Laura, Mélanie, Clémence, Georges-Antoine, Arnaud, Melissa, Christophe, et bien évidemment Hugo.

Résumé

Notre étude s'attache à interroger les rapports entre rationalité philosophique et théâtrale dans l'œuvre de Shakespeare, et à montrer comment la théâtralisation peut contribuer à la conception de l'idée vraie.

La métaphore du théâtre du monde permet d'exprimer un doute quant à notre capacité de connaître. De même qu'au théâtre, tout n'est que feinte et apparaître illusoire, il se pourrait que nous ne puissions jamais atteindre l'être des choses, mais seulement une apparence mensongère. Cependant, nous ne lisons pas ici dans le texte shakespearien un appel au scepticisme, mais le lieu de construction d'une pensée critique. Notre propos est de soutenir que le discours vrai requiert le travail de l'illusion, parce que la vérité ne peut pas être simplement dévoilée, qu'elle exige d'être mise en scène, jouée, afin d'être comprise, et que l'illusion théâtrale peut être véridique. Nous cherchons ici à analyser les différents outils propres au théâtre, qui lui permettent de dire aussi bien les difficultés à atteindre le vrai, que les conditions qui permettent de le faire. Notre travail renvoie ainsi à trois enjeux, épistémologique (quelle conception de la vérité se dégage du texte shakespearien ?) ; historique (comment cette conception peut-elle nous permettre de concevoir la formation à l'âge classique d'un modèle de représentation rationnelle de la vérité ?) et méthodologique (quelle approche la philosophie peut-elle faire des textes dramatiques, et que peut-elle en attendre ?). Nous cherchons ainsi à évaluer comment le théâtre, comme spectacle, peut servir de modèle à une pensée critique et distanciée, capable de saisir l'apparaître du monde dans sa rationalité.

Summary

Our purpose is to question the relationship between philosophical and theatrical rationality in Shakespeare's work, and to show how dramatization can contribute to the conception of a true idea.

The metaphor of the world as a theater enables one to express a doubt related to one's capacity to knowledge. Since everyting in theater is guise, semblance and illusion, one could expect not to be able to reach the reality of things – never getting beyond mendacious appearance. Nevertheless, in Shakespeare's plays there is no plea for skepticism, but rather stage is set for the development of a critical thought. Our argument is to sustain that true discourse requires the work of illusion, since truth can not be simply unveiled, but needs to be staged and played out to be understood, and that theatrical illusion can be truthful. We intend to analyze the different tools specific to theater, which enables it to tell not only the difficulties inherent in reaching the truth, but also the conditions necessary to do so. Our work refers to three viewpoints, the first being epistemological (what conception of truth can be infered from Shakespeare's plays?) ; the second historical (in what way does this conception help us understand how a model for the rational representation of truth was founded during the modern age?) ; methodological (how can philosophy approach dramatic texts, and what can be expected from this approach ?). We intend to assess in what way theater, as a display, can be used as a model for critical, distanced thought, capable of grasping the appearance of the world as a rational phenomenon.

Mots-clés

Shakespeare – Vérité – Philosophie – Théâtre

Renaissance – Illusion – Représentation – Scepticisme

Keywords

Shakespeare – Truth – Philosophy – Theater

Renaissance – Illusion – Representation – Scepticism

Table des matières

Résumé....4
Summary....5
Mots-clés....6
Keywords....6

INTRODUCTION

1) « *All the world's a stage* » : Le théâtre et la réalité à l'âge élisabéthain 12
La métaphore du théâtre du monde à l'épreuve de la compréhension de la réalité....13
La métaphore à l'épreuve du doute....16
Le théâtre, expression d'une vérité paradoxale....20

2) La mise en scène de l'incertitude, ou l'émergence d'un scepticisme théâtral. .23
De la crise de la conscience à la recherche d'un critère de jugement....23
La théâtralisation de la crise 28

3) L'élaboration d'une solution théâtrale à la crise sceptique....32
Le spectacle, modèle cognitif....32
La *mimesis*, outil critique....34
Le rôle, modèle réflexif....37

PREMIÈRE PARTIE
LA PHILOSOPHIE EN JEU

CHAPITRE I : LE PHILOSOPHE SURJOUÉ....44

1) « *Painfully to pore upon a book / To seek the light of truth* » - Le théâtre shakespearien, lieu de critique d'un savoir institutionnalisé....46
2) Les philosophes professionnels, ou la critique de la pensée déshumanisée....61
Jules César : le philosophe « *constant as the Northern Star* » ?....63
Apémantus : le philosophe comme figure de la *parrhesia* ?....76

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES FIGURES DE SAGESSE, OU LE PHILOSOPHE CONTESTÉ....88

1) Le bouffon, figure rivale de la sagesse philosophique ? 89
2) Les personnages extra-diégétiques, figures extérieures du savoir philosophique ?....106

DEUXIÈME PARTIE
LE SAVOIR EN DOUTE

CHAPITRE III : L'AMBIGUÏTÉ MORALE DU SAVOIR....121

1) « *Fair is foul, and foul is fair* » : De l'inversion des valeurs à la perte du sens. 123
2) « *I'll drown my book* » : Prospéro ou la tentation du savant....129
3) Le savoir, instrument neutre de la raison ? 135

CHAPITRE IV : LE DÉSORDRE DU MONDE....143

1) Le paradoxe du langage....145
2) L'équivocité de l'expérience....161
3) La disparition du sujet....171
4) Un scepticisme shakespearien ? 183

TROISIÈME PARTIE
« *TOTUS MUNDUS EXERCET HISTRIONEM* » : LA SCÈNE, MIROIR DU MONDE ?

CHAPITRE V : « *COMES IT NOT SOMETHING NEAR* ? » : L'IMITATION, ACTE ARTIFICIEUX ? 191

1) Le réel et le symbole....195
2) La nature et l'artifice....201

CHAPITRE VI : « *STAND AND UNFOLD YOURSELF* » : L'EXHIBITION, ACTE DUPLICE....215

1) Montrer pour démontrer ? 217
L'échec de la *catharsis* comme exhibition de la rationalité 218
Une apparence paradoxale 222
La tromperie, réquisit de l'exhibition ? 229
2) La scène, apparence illusoire....234

L'illusion, condition d'apparition du réel 235
La mise en abyme 245

CHAPITRE VII : « *THOU LIEST* » : L'ÉNONCIATION, ACTE FALSIFICATEUR …..255

1) Parler comme un autre ? 257
2) Un point de vue omniscient ? 264
3) La scène n'est pas le monde.....268
4) « *There is a world elsewhere* » 273

QUATRIÈME PARTIE
LE THÉÂTRE, GENRE CRITIQUE

CHAPITRE VIII : LE JEU DE L'OPPOSITION.....280

1) L'usage du paradoxe.....282
Une puissance d'étonnement.....284
L'expression d'une contrariété.....286
La production vraie d'une plurivocité.....289
L'imagination face à la scène.....292
2) Le recul dramatique.....300
L'ironie dramatique 300
La mixité générique.....304

CHAPITRE IX : LA PENSÉE EN ACTE.....308

1) L'implication du spectateur 309
« *As you like it* » : la scène, lieu de l'opinion ?.....309
Y a-t-il une *catharsis* shakespearienne ?.....317
2) Le jeu du personnage 324
La remise en cause de l'universalité typique.....325
Le personnage et ses rôles.....332

CONCLUSION

La vérité en jeu 341
Shakespeare philosophe ? 347

Bibliographie.....351
Index des noms.....361

INTRODUCTION

Life's but a walking shadow, a poor player

That struts and frets his hour upon the stage

And then is heard no more. It is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury,

Signifying nothing[1].

On a voulu voir dans cette déclaration de Macbeth l'expression d'un scepticisme, voire d'un pessimisme shakespearien[2]. Par la bouche de son personnage, Shakespeare nous livrerait ici sa conception du monde et de l'histoire, et son sentiment de leur vacuité. Cependant, s'il est vrai que Shakespeare s'exprime d'une certaine façon dans ses pièces, on ne peut pas pour autant faire d'un de ses personnages son héraut, et en particulier pas de celui-ci. C'est en effet un des plus grands tyrans shakespeariens qui parle, alors que sa défaite ne fait plus de doute et qu'il vient d'apprendre la mort de sa femme. Son jugement sur la vie est donc relatif au contexte narratif et dramatique de la pièce. Ce n'est pas Shakespeare qui parle, il fait parler son personnage, et cela implique de nuancer notre réception de cette affirmation. Nuancer seulement, car s'il est impossible d'attribuer cette affirmation directement au dramaturge, elle ne lui est pour autant pas étrangère. Shakespeare n'est peut-être pas le pessimiste que cette citation tendrait à dessiner, mais il

[1] « La vie n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre acteur / Qui parade et s'agite pendant son temps sur scène / Et puis qu'on entend plus. C'est un récit conté / Par un idiot, rempli et bruit et de fureur / Qui ne signifie rien », W. Shakespeare, *Macbeth,* V, 5, 24-28, traduction de Jean-Claude Sallé *in Tragédies,* II, Paris, Laffont, 1995, p. 716-719.

[2] Voir par exemple Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain,* Payot, Paris, réed. 1992, p. 83 : « À présent [Macbeth] sait tout. Qu'on ne saurait échapper au cauchemar, qu'il est destin et condition humaine ou encore – pour parler un langage plus moderne – situation primaire et foncière de l'homme. Il n'en existe pas d'autre ». L'interprétation de l'histoire comme un « Grand mécanisme » (*ibid*. p. 18), que J. Kott attribue à Shakespeare, laisse supposer qu'il envisage bien la situation de Macbeth et son désespoir comme révélateur de la position du dramaturge.

est à n'en pas douter le contemporain d'une époque politique troublée, au cours de laquelle une telle conception de l'histoire a pu être développée et soutenue. Shakespeare naît en effet en 1564, alors qu'Élisabeth Ière est au pouvoir depuis un peu plus de cinq ans. Elle perpétue le règne des Tudors, marqué par une refonte politique et religieuse instaurée par Henri VIII. Celui-ci a signé l' « Acte de Suprématie » qui consacre la rupture avec le Vatican en 1534, un an après la naissance d'Élisabeth. Ce faisant, il fait sortir l'Angleterre du giron papal, et devient chef de l'Église Anglicane, décision porteuse de troubles politiques mais aussi religieux, comme le révèle l'opposition tant des catholiques que des puritains aux réformes élisabéthaines[1]. L'absence d'un sens assignable à l'histoire ressentie par Macbeth peut être en cela un témoignage de son temps, devant les guerres civiles et les réformes difficiles auxquelles Shakespeare, qui a consacré huit pièces à la Guerre des Roses[2], ne pouvait pas ne pas être sensible. Surtout, la métaphore sur laquelle la citation est construite, qui assimile le monde à un théâtre, se retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre du dramaturge. Que cette comparaison pousse à en nier tout sens, comme ici, ou au contraire à affirmer un ordre sous-jacent, comme dans *Comme il vous plaira,* elle présente le théâtre comme une des clés de compréhension du monde[3]. Dans la métaphore théâtrale, Shakespeare trouve un instrument pour exprimer le scepticisme de son époque, et pour donner à celui-ci une forme d'expression rationnelle,

---

1 La crise est ouverte en 1531, lorsque Catherine d'Aragon en appelle au Pape pour s'opposer à la volonté de divorcer du roi, et aboutit à une rupture en janvier 1533. Le Parlement vote sa propre soumission au roi et l'archevêque de Canterbury affirme la dissolution du mariage en s'appuyant sur la Bible (Catherine ayant été l'épouse du frère défunt d'Henri VIII). L'instauration d'une nouvelle forme d'État politique n'est cependant pas sans à-coups : elle entraîne en particulier les problèmes religieux et conceptuels, qui se traduisent par des troubles politiques qui se font plus forts à partir du moment où Élisabeth oriente les institutions dans le sens du protestantisme. Après la révolte du Nord en 1569 et son excommunication en 1570, Élisabeth subit plusieurs attentats, entre 1571 et 1586, et 200 prêtres ainsi qu'une soixantaine de laïcs catholiques sont exécutés entre 1577 et 1603. Côté protestant également, les tensions sont portées par les puritains ou « *seditious sectarie*s », amenant au vote de deux lois en 1593, la première contre eux et la seconde contre les catholiques ou « *Popish recusants* ».

2 Il s'agit des trois parties de *Henri VI* (écrite autour de 1590), *Richard III* (1592), *Richard II* (1595), les deux parties de *Henri IV* (1596-97), *Henri V* (1599), et *Henri VIII* (1612). Elles relatent la guerre civile qui a opposé les York aux Lancastre et conduit à l'arrivée au pouvoir de Henri VII, le premier des Tudors. À ces pièces on peut ajouter toutes celles qui, sans porter directement sur l'histoire récente d'Angleterre, ont pour ressort des troubles internes à un État, et c'est alors la plus grande partie des pièces de Shakespeare qui est concernée.

3 Jaques y fait correspondre chacun des âges de la vie à un personnage. L'image suppose une nécessité et un sens immanent au passage du temps. Voir W. Shakespeare, *Comme il vous plaira,* II, 7, 138-165, traduction de Vincent Bourgy *in Comédies,* II, Paris, Laffont, 2000, p. 580-581.

sinon une solution que l'on chercherait en vain en l'absence d'expression directe du dramaturge. Cette double fonction d'interrogation et de compréhension que permet le théâtre parcourt l'œuvre du dramaturge, et en fait un lieu privilégié pour interroger les rapports entre rationalité et fiction, en s'appuyant notamment sur la métaphore du théâtre du monde, déjà fort en vogue à son époque. Notre propos consistera ici à évaluer la portée du dispositif théâtral dans l'appréhension de la vérité qui se dégage des pièces de Shakespeare. Il s'agira ainsi de retracer la conception de la vérité que l'on peut prêter à ses textes, et d'y dégager l'importance et l'apport de la référence théâtrale. De ce fait, il nous faut tout d'abord établir quelle a pu être l'importance de cette métaphore dans le contexte intellectuel de Shakespeare, et la nature de la crise sceptique qu'elle lui permet de penser.

1) « *All the world's a stage*[1] » : Le théâtre et la réalité à l'âge élisabéthain

La métaphore du théâtre du monde consiste à comparer le monde à un théâtre, en supposant que l'un et l'autre obéissent aux mêmes lois, ou que l'on peut y trouver une rationalité identique. Le monde serait alors une scène, sur laquelle les individus sont comparables à des acteurs. Cette figure arrive à l'époque élisabéthaine et à Shakespeare par le biais de deux traditions distinctes, qui donnent à l'usage du théâtre une fonction différente : il nous faudra prendre la mesure de cet héritage, étudier la spécificité de Shakespeare à leur égard, et voire en quoi cette évolution sert une nouvelle conception de la vérité.

La pratique des Moralités tout d'abord suppose que le monde peut être représenté sur un théâtre, d'une façon plus claire et schématique que dans le réel. Si les phénomènes sont donc simplifiés, il n'empêche que la scène est alors comprise à la fois comme le lieu où la rationalité du monde peut se révéler, et comme un moyen d'accéder à cette rationalité. Mais la métaphore du théâtre du monde remonte en réalité à la philosophie antique, qui considère que le monde est comparable à un théâtre : il faut regarder le

[1] W. Shakespeare, II, 7, 138, *ibid.*, p. 580-581.

théâtre et ses lois pour comprendre les interactions humaines. Si l'assimilation entre les deux types de réalité est plus forte dans le deuxième cas, le théâtre est toujours considéré comme un instrument de clarification, qui permet d'appréhender le sens réel du monde en dépit de sa complexité et de son désordre apparent. Si l'on compare ces deux approches avec la citation de Macbeth, on voit clairement qu'un changement se produit entre le début de l'époque élisabéthaine et l'utilisation shakespearienne de la métaphore, puisque le théâtre passe d'un statut d'ordonnancement du réel à la révélation de son instabilité. Comment comprendre un tel changement ? Nous allons voir que l'évolution des formes d'expression, notamment dramatique, ainsi que de la signification de la métaphore du théâtre du monde, peut être considérée comme le prisme par lequel s'exprime une remise en cause de la rationalité du réel et de la possibilité à atteindre une vérité sur le monde.

La métaphore du théâtre du monde à l'épreuve de la compréhension de la réalité

La pratique des Moralités donne à la scène, dès le début de la période élisabéthaine, une fonction didactique. Ces drames ont pour but d'instruire en langue vulgaire un public aussi large que possible, de présenter une vérité supérieure à laquelle le croyant ne peut pas assister lui-même, mais à laquelle il est censé adhérer. Plus couramment appelées « moral plays » ou « moral interludes », elles sont caractérisées premièrement « par l'utilisation d'allégories pour transmettre une leçon morale à propos d'un comportement religieux ou civil, présentée par l'intermédiaire d'abstractions ou de personnages sociaux représentatifs[1] ». Le message y prévaut sur l'apparence de la représentation et le caractère fictif de ce qui est représenté, puisqu'il n'est qu'un prétexte à l'enseignement. L'illusion théâtrale n'y est pas vraiment requise : les acteurs sont amateurs, les décors sont minimes. Le spectateur a conscience que ce à quoi il assiste est

[1] « *By the use of allegory to convey a moral lesson about religious or civil conduct, presented through the medium of abstractions or representative social characters* », David M. Bevington, *From Mankind to Marlowe*, *Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England*, Harvard University Press, Cambridge, 1962, p. 9, nous traduisons.

une représentation, mais ce qu'il voit est pourtant vrai. De fait, ce ne sont pas à proprement parler les actions qui sont imitées et représentées (la part de l'action est en générale quasi nulle par rapport aux monologues) mais les idées chrétiennes[1]. Les allégories, portées par des personnages stéréotypés, sont entièrement transparentes au spectateur et ne laissent pas de place au doute.

Le rapport entre scène et transmission didactique d'un message social est maintenu dans les premières pièces anglaises. Ainsi, *Gorboduc*, écrite autour de 1562 reprend cette logique dans l'optique d'un enseignement politique. Chaque acte est précédé d'une pantomime présentant une action métaphorique. La pièce s'ouvre par exemple par le spectacle d'hommes tentant en vain de rompre un boisseau, jusqu'à ce que l'un d'entre eux ait l'idée de le diviser avant de briser chaque brindille l'une après l'autre : un royaume est fort tant qu'il est uni, mais il est perdu dès qu'il se laisse aller à la division[2]. L'absence de paroles et la clarté du message montrent bien de quelle signification la scène est porteuse : montrer, c'est dire. C'est même faire comprendre plus explicitement que par des mots. La scène est en elle-même expressive et persuasive, elle permet une correspondance stricte entre ce que l'on souhaite montrer et ce que cela doit exprimer : Shakespeare subvertira cette croyance lorsqu'il fait précéder la saynète soigneusement préparée par Hamlet pour confondre son oncle d'une pantomime dont la signification présente encore aujourd'hui un mystère. Entre la pratique shakespearienne et celle des Moralités, la scène change d'identité, cesse d'être un vecteur limpide pour devenir le lieu de l'illusion.

L'affirmation du caractère didactique du théâtre sous-tend un rapport supposé entre le monde et la scène : cette dernière pourrait être une image du monde, parce que celui-ci peut lui-même être compris comme s'il était un grand théâtre. On retrouve là la métaphore du *theatrum mundi*, le théâtre du monde, dont l'évolution vers une forme plus réflexive et sujette au doute va toucher également celle de la croyance en la possibilité de voir dans la représentation théâtrale un instrument de connaissance. Les sources antiques

[1] Voir Jean-Marie Thomasseau, *Drame et Tragédie*, Hachette Livre, Paris, 1995, p. 49.

[2] Th. Norton et Th. Sackville, *Gorboduc. La tragédie de Ferrex et Porrex,* Argument et acte I, « Déroulement de la pantomime précédant l'acte premier, et sa signification », traduction de André Lascombes, *in Théâtre Élisabéthain,* Paris, Gallimard, 2009, p. 2-5. Chaque acte est précédé d'une pantomime de la même sorte.

de cette métaphore lui donnent un contenu plus existentiel, moins politique que son développement par les Moralités. L'existence sur scène exprime le type de vie que les individus peuvent avoir. Ils seraient semblables à des acteurs qui doivent jouer un rôle. Leur vie dans le monde est aussi momentanée que celle de la performance de l'acteur, sa signification relative à celle du spectacle et à l'intention de l'auteur ou du metteur en scène. La première occurrence que l'on trouve de cette métaphore remonte à la comparaison pythagoricienne de la vie avec un spectacle, visant à opposer les hommes aveugles qui sont dans l'action, et les philosophes lucides qui sont dans la contemplation[1]. Le développement de cette image la dirige vers une forme de compréhension de l'action humaine, mais porte aussi sur son rapport au savoir, en particulier en s'interrogeant sur la position du philosophe dans le monde. L'image sera reprise notamment par la tradition stoïcienne, mais elle est alors davantage tournée vers une compréhension morale de l'action humaine : le jeu de l'acteur permet à chacun de concevoir comment agir de façon juste, en fonction de sa place dans le monde. La philosophie stoïcienne revendique ainsi la possibilité de s'emparer de son action par l'intermédiaire du modèle du rôle. Le sage est celui qui sait jouer son rôle, qui l'accepte et sait correctement le remplir. Selon Ariston de Chios, « le sage est comme le bon comédien, qui joue toujours chaque rôle de façon convenable, soit Thersite Agamemnon[2] », et selon Cicéron, « la sagesse ne ressemble pas, croyons-nous, à l'art du pilote et du médecin, mais plutôt […] à un rôle de théâtre et à une danse[3] ». La comparaison intervient surtout entre l'acteur et le sage, c'est-à-dire l'homme tourné vers l'action juste autant que vers la pensée vraie.

Comme avec les Moralités, Shakespeare va utiliser cette approche morale pour en discuter la validité et la portée. Si l'idée que chacun doit jouer son rôle pour bien agir est repris dans ses pièces, cette attitude se révèle être plus ambiguë dans le texte shakespearien que dans le corpus stoïcien : ainsi de Kent dans le *Roi Lear* qui doit précisément quitter son rôle pour continuer à le remplir, mais surtout des personnages

---

1 Voir Diogène Laërce, *Vies, Doctrines et Sentences des philosophes illustres*, VIII, 8, traduction de Robert Genaille, Tome 2, Paris, Garnier, 1965, p. 127. Pythagore se désigne lui-même comme « philosophe ».

2 *Ibid.*, VII, 160, Tome 2, p. 105.

3 Cicéron, *Du terme extrême des biens et des maux,* III, 24, traduction de Jules Martha, Paris, Belles Lettres, 1930, tome 2, p. 20-21.

qui, en acceptant de jouer un rôle, s'abandonnent à une apparaître malfaisant et mensonger, comme c'est le cas de Iago dans *Othello* ou de Richard III dans la pièce du même nom. Si le rôle demeure, comme nous le verrons, un outil central de la rationalité shakespearienne, il assume toutefois une équivocité bien plus marquée que dans son usage d'origine. C'est, de fait, l'ensemble de la métaphore du théâtre du monde qui change de signification dans la réception shakespearienne.

La métaphore à l'épreuve du doute

Si Shakespeare maintient la métaphore du théâtre du monde, et l'utilise pour interroger celui-ci, sa signification se trouve toutefois radicalement changée dans son théâtre, dans la mesure où elle est l'expression d'un doute plus que d'une certitude.

Ce changement est en réalité initié dès le passage en contexte chrétien, puisque le terme de la vie, envisagé comme moment du salut ou de damnation, devient alors le point focal du jeu d'acteur. Il se crée une opposition entre le moment de la vie, durant lequel l'homme est comme un acteur, et celui du Jugement Dernier au cours duquel le rideau est levé et la véritable nature de chaque homme révélée[1]. Le jeu d'acteur n'est pas l'occasion d'une action moralement réglée, mais le signe de l'illusion qui entache fondamentalement la vie humaine. Le temps de la vie terrestre est un temps de l'apparence, du faire-valoir, par opposition à la révélation que doit constituer l'accession à la vie céleste. La comparaison avec le théâtre permet toutefois encore de souligner un ordre sous-jacent, puisque la fin de la vie peut être comparée avec un lever de rideau. En d'autres termes, l'inessentialité du monde humain a pour contre-partie le caractère absolu de l'ordre divin.

[1] Saint Jean de Chrisostome, *Deuxième Homélie sur Lazare*, II, 3, traduction dirigée par M. Jeannin, *in Œuvres Complètes,* Bar-le-Duc, L. Guéron et Cie, 1864, tome II, p. 476 : « Dans les théâtres, lorsque le soir est venu et que les spectateurs se sont retirés, les acteurs quittent la scène et déposent l'habillement demandé par leur rôle ; et ceux qui semblaient à tout le monde être des rois et des généraux, apparaissent désormais ce qu'ils sont véritablement. De même, lorsque la mort est venue, et que le spectacle de ce monde a cessé, tous les masques de la richesse et de la pauvreté sont déposés, et ceux qui les portaient s'en vont dans l'autre vie. Là, jugés seulement d'après leurs œuvres, ils apparaissent, les uns véritablement riches, les autres pauvres ; les uns honorables, les autres méprisables ». La métaphore insiste en outre sur le caractère inessentiel et trompeur du rôle, par opposition à la vraie vie qui commence après la mort.

À l'époque baroque cependant, et plus spécifiquement chez Shakespeare, l'utilisation de la métaphore fait du théâtre le lieu idéal pour révéler l'impossibilité totale de remonter de l'apparence à une réalité supposée première et plus significative. Le théâtre shakespearien est un lieu où la vérité est également réfléchie, notamment parce que le dramaturge complexifie le rapport simple de correspondance entre vérité cachée et apparence illusoire que la métaphore du théâtre du monde revêt avant lui. Il est en cela représentatif de la crainte de l'irréalité du monde qui marque l'esprit baroque. J.-F. Balaudé insiste ainsi sur la théâtralisation de la métaphore, qui devient le point d'ancrage d'une culture hantée par le doute et la peur du faux-semblant :

> À la Renaissance, la reprise de la métaphore antique du *theatrum mundi* conduit par un effet de miroir à une réflexion généralisée sur l'illusion qui régit nos vies, sur les vanités et les faux-semblants du commerce avec nos semblables. La métaphore sous-tend toute une vision du monde : rien n'échappe au doute, hormis la mort qui devient notre vérité, et fait ressortir la facticité de tout le reste[1].

Les variantes épistémique et morale de la métaphore se rejoignent ainsi, et elle devient l'image même du doute qui est un des traits fondamentaux de la fin de la Renaissance. En outre, ainsi que le précise J.-F. Balaudé[2], il s'agit du premier moment où elle devient réflexive, au sens où le théâtre lui-même entreprend de penser ses propres conditions à travers elle. De fait, l'usage réflexif de la métaphore du théâtre du monde est particulièrement vraie dans l'Angleterre de Shakespeare, où le théâtre bénéficie d'un bref moment d'autonomie par rapport à la structure cléricale, et où l'image du monde comme théâtre peut elle-même se distancier d'une signification entièrement et seulement morale[3]. Elle n'est plus un objet uniquement philosophique, mais également théâtral : nous verrons comment cette intersection conceptuelle permet à Shakespeare de repenser l'apparence et ses modalités d'être.

La métaphore du théâtre du monde permet alors de faire coexister deux réalités, celle visible et celle cachée en coulisses, sans cependant que le passage de la première à

---

1 Jean-François Balaudé, *« Theatrum mundi »* : les sources antiques d'une métaphore baroque, *in Le théâtre dans le théâtre. L'illusion comique de P. Corneille,* Jouve, Paris, 2009, p. 12.

2 *Ibid*., p. 12.

3 Voir Gisèle Venet, *Temps et vision tragique : Shakespeare et ses contemporains,* Paris, France, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, p. 14.

la seconde soit possible. L'apparence théâtrale fait en outre de moins en moins signe vers une vérité plus haute ou cachée mais décelable, pour renvoyer dans un mouvement réflexif aux interrogations du sujet lui-même.Les personnages des pièces élisabéthaines sont aveugles à la vérité qui apparaît aux spectateurs, et la scène théâtrale est ainsi l'image même de l'incertitude mondaine provoquée par l'instabilité intellectuelle, politique et religieuse évoquée plus haut. De fait, G. Venet signale « l'entreprise rare » qui est celle des contemporains de Shakespeare, consistant à utiliser l'artifice afin de « figurer la réalité sous-jacente[1] ». Pour elle, cette recherche aboutit non seulement à une nouvelle façon de représenter le réel, mais encore de le penser. La métaphore du théâtre du monde change alors de signification : elle n'est plus un outil pour parler du monde, mais désigne le potentiel théâtral du réel.

Cependant, A. Larue insiste sur la différence de traitement de la métaphore entre Shakespeare et ses contemporains. Contrairement à ce qui se passe chez Calderón ou chez Rotrou, on ne trouve pas chez lui une logique simple du renvoi, de la mise en abyme, mais plutôt un « jeu clos de reflets réciproques » dans lequel la pièce intérieure n'est pas nécessairement subordonnée à la pièce extérieure[2]. Dans Hamlet, c'est dans une pièce, « La Souricière », que la vérité sur la mort du roi et la nature du Claudius doit être révélée, tandis que la cour est vue par le prince danois comme le lieu de l'affectation et de la duperie. Mais la vérité ne se trouve pas de façon univoque sur la scène de théâtre par opposition à une réalité contrefaite qui serait celle de la cour ou de l'expérience immédiate. Ainsi, la façon dont Iago trompe Othello en orchestrant la rencontre de Desdémone et Cassio montre l'effacement de la distinction entre scène et réalité[3]. La pantomime n'est plus réservée à la pièce de théâtre, sa place clairement marquée comme commentaire explicitant une réalité parfois trop complexe : elle est une dimension de la réalité, révélée par la structure théâtrale comme porteuse d'illusion. Nous chercherons ainsi à montrer que Shakespeare travaille sur une complexification de l'imbrication du théâtre et du monde, qui fait de la possibilité même de la représentation de ce dernier

1 G. Venet, *op. cit.,* p. 14.

2 Anne Larue, « Le théâtre du monde, dispositif de l'incertitude baroque », *in L'information littéraire,* octobre 1991, p. 64.

3 W. Shakespeare, *Othello*, IV, 1, 71-157, traduction de Léone Teyssandier, *in Tragédies,* II, Paris, Laffont, 1995, p. 168-175.

l'objet propre de son théâtre. La question se posera alors de savoir dans quelle mesure le théâtre doit faire monde, dans quelle mesure il doit partager la structure ontologique du réel afin de la rendre évidente.

Dès lors, la spécificité de Shakespeare réside en sa façon d'utiliser la métaphore du théâtre du monde non seulement comme une image informative sur le monde, mais bien comme un enjeu. Il ne suffit pas de dire que le monde se comporte comme une scène de théâtre : dans la mesure où l'un renvoie sans cesse à l'autre, la mise en abyme devient rapidement abyssale, et on ne sait plus quel est le point d'ancrage auquel on doit se rattacher, ni même s'il en existe un. Il n'y a pas de sortie possible du théâtre, il est la structure même de la réalité. Ainsi, la scène shakespearienne est caractérisée par une coprésence de la vérité et de l'illusion : la vérité est présentée au travers du dispositif d'illusion, comme produit d'un artifice. En cela, le théâtre de Shakespeare est certes révélateur de l'esprit de son temps : les scènes de déguisement ou de théâtre dans le théâtre, qui y sont légion, participent de cette interrogation sur l'apparence, l'illusion, et leur rapport à la vérité. Mais chez Shakespeare, c'est toujours l'illusion qui est première, et non la vérité. Ainsi, dans « What is true ? Said jesting Pilate », J. R. Mulryne insiste sur la position privilégiée du spectateur qui est, pour lui, le signe de la façon dont l'illusion théâtrale est porteuse de vérité : « nous connaissons les vérités de la scène, dit-il, uniquement parce que nous connaissons ses illusions[1] ». La vérité ne se présente pas dans la correspondance entre ce qui est présenté sur scène et ce qui est réel mais précisément dans son décalage, remettant ainsi en cause la définition de la vérité comme adéquation entre le discours et le réel. C'est parce que le spectateur peut percevoir l'illusion qu'il parvient à la vérité, et non l'inverse. Il faut qu'il accepte l'illusion comme étant une forme de manifestation de la réalité, et pas seulement comme une figure du faux.

[1] « *We know the scene's truths only because we know its illusions* », James R. Mulryne, « What is truth ? Said jesting Pilate ». The truth of illusion in Shakespeare and Webster », *in* Jones-Davies, Marie-Thérèse (dir.) *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance,* Paris, Touzot , 1983, p. 60, nous traduisons.

Le théâtre, expression d'une vérité paradoxale

Nous étudierons ainsi le paradoxe que constitue la prétention à la vérité qu'on peut lire dans les textes shakespeariens. La métaphore du théâtre du monde ne permet pas chez Shakespeare de montrer le lien des apparences à une rationalité inhérente ou cachée, mais au contraire de montrer que leur duplicité ne peut pas être dépassée, qu'elle n'est pas un simple voile entre l'apparaître et le réel. Il paraît dès lors étrange de demander au théâtre de nous renseigner sur la nature de la vérité : comment pourrait-il nous permettre de comprendre la réalité, alors qu'il n'est lui-même qu'une feinte, feinte qui ne présente même pas l'assurance d'être toujours mensongère ? Si on ne peut pas y voir un instrument de dévoilement d'une vérité cachée, on ne peut pas non plus s'en servir pour dénoncer le mensonge des apparences. La feinte qui caractérise le jeu de l'acteur est en cela caractéristique : en un sens, l'acteur est certes une figure du faux, puisqu'il agit comme un autre et prête son apparence à quelque chose qu'il n'est pas. Mais personne ne se laisse berner par son incarnation d'un personnage : le corps de l'acteur vaut en tant qu'il est présence d'autre chose, mais qu'il demeure également lui-même. Personne ne croit à la mort des tragédiens, ou des personnages, sur scène. Dès lors, aucun rapport clair ne se distingue entre vérité et scène, ce qui peut faire de cette dernière un instrument de tromperie à un degré encore supérieur, comme c'est le cas dans *La Tragédie Espagnole* de Thomas Kyd où Hiéronimo et Bel-Imperia utilisent le couvert d'une pièce de théâtre pour se venger des assassins d'Horatio. Le problème n'est pas seulement que l'apparence théâtrale est mensongère, mais que le théâtre révèle la versatilité de l'apparaître. Ainsi, J.-P. Cavaillé montre la façon dont un motif comme celui de la lumière est détourné de son sens originel par cette méfiance baroque :

> Pour la mentalité baroque, la lumière ne livre plus le monde dans sa vérité. […] La lumière donne bien le monde à voir, mais comme un jeu d'illusions, de faux semblants et de décors

> trompeurs : la lumière baroque exhibe un monde en trompe l'œil. Elle est l'artifice des artifices, celui par lequel se trament tous les pièges du visible[1].

La vérité du visible est ainsi mise en doute, parce que l'on ne peut jamais être certain de la réalité des phénomènes perceptifs. Dans le faux-semblant, l'être se dérobe dans le mouvement même par lequel il se montre. Si la lumière est la cause des illusions et des artifices, elle est également ce grâce à quoi le visible se donne. En d'autres termes, la scène de théâtre ne montre pas seulement qu'il y a une distance entre la réalité et l'apparence. Elle révèle qu'on ne peut connaître la réalité que dans un apparaître nécessairement faussé. On ne peut alors plus rêver d'un rapport réglé, ou corrigé entre réalité et apparence. C'est structurellement et non seulement phénoménologiquement que la réalité nous est inaccessible dans sa vérité. Le théâtre ne nous met pas en garde seulement contre les modes d'apparition de la réalité, mais contre le fait même qu'il faille qu'elle apparaisse pour nous être présente. Cette mise en garde est alors doublement paradoxale. D'abord, parce que c'est à travers les apparences qu'elle s'effectue : il n'existe pas de lieu extérieur d'où l'on pourrait observer la feinte, comme la séparation entre la scène et la salle pourrait le laisser penser. Ensuite, la mise en garde du théâtre semble étonnamment inutile : elle ressemble fort à celle du menteur qui prévient qu'il ment. Si l'on ne peut distinguer les fois où l'apparaître est véridique de celles où il est mensonger, l'avertissement est sans conséquence. Comment alors justifier un tel appel au théâtre ? Ne serait-il pas plus pertinent d'en appeler aux disciplines plus franchement dirigées vers la connaissance, comme la philosophie ou les sciences en général ? Il paraît étonnant d'en passer par une pratique qui repose sur la dualité de l'apparaître, sur une réalité fictionnelle, pour nous permettre de distinguer la vérité de l'illusion. En réalité, l'usage que Shakespeare et ses contemporains font du théâtre, comme instrument d'interrogation sur le vrai, n'est pas gratuit, mais provient d'une crise des savoirs traditionnels, et de la possibilité de dire le vrai, à laquelle ils tentent de répondre. C'est parce que les formes établies de l'énonciation de la vérité sont révélées comme ambiguës ou insuffisantes que l'équivocité propre au théâtre devient à l'époque de Shakespeare non plus un obstacle mais un avantage pour réfléchir aux conditions du discours vrai.

[1] Jean-Pierre Cavaillé, *Descartes ou la fable du monde,* Paris, Vrin, 1991, p. 46.

On voit donc que le théâtre permet d'exprimer un doute sur la manière même dont la réalité peut nous apparaître, et est en cela le reflet d'une évolution dans la façon de concevoir notre rapport au monde. Plus encore : nous soutiendrons que le paradigme théâtral, dans la façon dont il questionne l'apparaître et l'être au monde de celui qui essaie de le penser correctement, va permettre à Shakespeare de se saisir d'une manière spécifique de la crise sceptique qui occupe la fin de la Renaissance. Il importe donc de comprendre comment cette interrogation sur la possibilité de comprendre le monde lui parvient, afin d'étudier son expression propre dans le corpus théâtral, ainsi que la réponse originale qui lui est faite par notre auteur.

2) La mise en scène de l'incertitude, ou l'émergence d'un scepticisme théâtral

La crise initiée d'une part par les revendications de Luther, d'autre part par la redécouverte des textes grecs, va de fait trouver dans la théâtre un vecteur de conceptualisation très fort, dans la mesure où elle touche d'une part le sujet pensant lui-même, et d'autre part le jugement que l'on peut effectuer sur le monde. Dans le premier cas, la conscience que Luther pense comme étant au fondement de toute certitude peut être interrogée depuis la figure du personnage, dont le principe de jugement ne peut pas être dévoilé sur scène. Dans le second, l'apparaître théâtral montre qu'il est bien possible qu'on ne puisse jamais appréhender l'expérience au moyen d'un critère certain de jugement. Il convient de rappeler ce contexte, afin d'établir à partir de quel problème le théâtre shakespearien va permettre d'élaborer une nouvelle conception de la vérité.

De la crise de la conscience à la recherche d'un critère de jugement

Commençons par la remise en cause de la conscience comme instance de jugement. À l'origine, les revendications luthériennes portent sur le fondement de la certitude religieuse. Pour Luther, celle-ci ne peut pas venir d'une acquisition temporelle, même ordonnée par une institution sainte, mais seulement de la foi. Il s'oppose ainsi à la « règle de foi », selon laquelle seule l'autorité papale serait à même de statuer sur les vérités religieuses et la signification de la Bible. Le croyant n'est ainsi pas considéré comme à même d'apporter un jugement sur les vérités religieuses : l'autorité de l’Église prévaudrait sur sa propre conscience. Au contraire, pour Luther, la foi du croyant peut et

doit être accompagnée par l'Écriture et elle seule[1]. Deux critères sont donc substitués à l'infaillibilité papale : la Parole divine (c'est-à-dire l'Écriture) et la conscience. Luther suppose en outre la véridicité évidente de ces deux sources, par opposition au pape et aux conciles qui « se sont souvent trompés[2] ». L'Écriture et la conscience semblent être des guides plus légitimes, mais aussi plus certains, que ces guides terrestres : les désaccords qui opposeront les différents mouvements issus de cette première Réforme montrent cependant qu'il n'en est rien. Si l'autorité extérieure de l'Église n'est pas légitime à fonder la certitude religieuse, en raison de l'arbitraire politique dénoncé par Luther, l'appel de ce dernier à la conscience en met en avant l'incohérence. C'est ce que révèle négativement la défense de l'autorité papale proposée dès 1564 par Érasme dans *Du Libre Arbitre* : si nous devons nous en remettre à l'Église, c'est bien parce que la conscience est dépassée par la vérité religieuse, comme le révèlent les débats théologiques sans fin. C'est alors le jugement rationnel lui-même que l'humaniste met à mal : l'homme ne peut se fier à sa raison pour résoudre les problèmes d'interprétation présents dans les Écritures, car elle l'égare. Dans *l'Éloge de la folie* (1511), il s'en prend en particulier aux philosophes et aux théologiens qui constituent le modèle par excellence de la première sorte de fous, ceux que la Folie revendique de façon critique, pour en dénoncer les égarements[3]. La science de ces différents savants ne les aide pas à découvrir la vérité, ni dans le monde, ni dans les Écritures. Le fond du problème est bien leur prétention à atteindre ce qui ne peut pas l'être. La critique de fait rejoint ainsi une critique de droit : ce n'est pas seulement la façon dont s'y prennent les érudits qui est fautive, c'est leur prétention même à savoir

---

1 Voir M. Luther *De la captivité babylonienne d l'Église*, *in* Martin Luther *Œuvres,* II, traduction de René-Henri Esnault, Genève, Labor et Fides, 1966 : « Je vis que les opinions thomistes, qu'elles soient approuvées par le Pape ou par le concile, ne cessent pas pour autant d'être des opinions et ne deviennent pas des articles de foi, quand bien même un ange du ciel en déciderait autrement. Car ce qu'on affirme en-dehors de l'Écriture ou d'une révélation éprouvée, il est bien permis de le penser mais il n'est pas nécessaire de le croire ».

2 Luther s'exprime ainsi lors de sa convocation devant l'Empereur à la Diète de Worms, les 17 et 18 avril 1521 : « A moins d'être convaincu par le témoignage de l'Écriture et par des raisons évidentes, car je ne crois ni en l'infaillibilité des papes ni à celle des conciles, puisqu'il est établi qu'ils se sont souvent trompés et contredits, je suis lié par les textes bibliques que j'ai cités. Tant que ma conscience est captive de la Parole de Dieu, je ne puis ni ne veux rien rétracter, car il n'est ni sûr ni salutaire d'agir contre sa conscience. » La version littérale de cette citation a été perdue. Je cite ici la version donnée par Nicolas Lemaitre *in L'Europe et les réformes au XVI^e siècle*, Paris, Ellipses, 2008, p. 45.

3 Voir Érasme, *Éloge de la folie,* traduction de Claude Barousse, Arles, Actes Sud, 1994, p. 110, p. 112-113.

plus qu'il n'est possible. Seules deux attitudes restent possibles pour Érasme : s'en remettre à l'autorité de l'Église s'agissant des controverses théologiques, et pour le reste se laisser guider par le « gros bon sens[1] ». Cette position suppose cependant également un nouveau rapport au savoir. Celui-ci est particulièrement visible dans l'usage que fait Érasme du paradoxe, qui a pour but à la fois de révéler un état de fait anormal et de faire réagir son interlocuteur. Si le labyrinthe qu'est le libre-arbitre exige, en religion, une soumission à l'autorité papale, dans la vie courante, le savoir véritable est avant tout conçu comme esprit critique.

Contre la position fidéiste d'Érasme, Luther conteste certes dans *Du Serf Arbitre* (1525) la possibilité d'être chrétien et sceptique : au contraire, la vérité de l'Évangile est simple et accessible à qui veut la lire. Si certaines obscurités demeurent, cela vient de ce qu'on ne peut pas comprendre Dieu de toute manière, mais cette incompréhension ne grève en rien la possibilité d'une certitude religieuse[2]. Il est selon lui nécessaire de maintenir y compris en ce qui concerne les vérités religieuses la possibilité d'une certitude absolue, atteignable par la Grâce, mais aussi par la raison, qui doit permettre d'atteindre la conviction. Tout le problème consiste cependant à savoir quelle est la source et la valeur de cette conviction. Si Calvin, en reprenant certaines des thèses de Luther, insiste sur le rôle de l'illumination divine (le croyant est éclairé par la foi d'une part, l'Écriture d'autre part, et seuls les élus peuvent avoir accès à la révélation divine), Castellion s'appuie davantage sur l'idée de certitude morale déjà développée par Luther. Au risque d'être accusé de probabilisme, il cherche dans *De arte dubitandi* à faire la distinction entre ce dont on peut être sûr (l'existence de Dieu, sa bonté, l'authenticité des Écritures) et ce dont on doit douter, en acceptant par ailleurs la possibilité de contradictions : il y a des choses au sujet desquelles l'Écriture ne permet pas de trancher[3]. Il faut avoir confiance en notre raison pour trancher les problèmes, tout en reconnaissant la faillibilité de notre raisonnement tant du fait du fonctionnement de nos capacités qu'à cause de notre mauvaise volonté ou de conditions externes. Deux types de certitude

1 *Ibid*. p. 46.

2 Sur cette opposition, voir Richard Popkin *The History of scepticism, from Savonarla to Bayle,* Oxford, Oxford University Press, réed. 2003, p. 3-10.

3 S. Castellion *De l'art de douter et de croire, d'ignorer et de savoir,* Ed. Jeheber, Genève, 1953. Sur l'importance de Castellion sur ces questions, voir R. Popkin, *op. cit.*, p. 11-14.

peuvent donc être atteints : d'une part, une certitude manifeste, et une certitude « morale », qui renvoie simplement à une conviction d'opinion commune et de bon sens. Dans les deux cas, on voit que c'est bien la conscience du croyant qui est mise au centre du débat, et plus particulièrement sa valeur comme instance de jugement. Les recours de substitution que proposent Calvin et Castellion à l'illumination ou à la certitude morale renvoie le sujet à une intériorité dont on ne peut plus vraiment être sûr, parce que plus rien, en l'absence d'une norme extérieure de jugement, n'en garantit l'exactitude.

De ce fait, si la vérité n'est pas accessible à partir de la certitude apportée par la conscience, elle ne l'est pas non plus grâce à la vérification de l'adéquation au monde, laquelle supposerait que l'on puisse disposer d'un critère de jugement, également mis en crise après la redécouverte des textes pyrrhoniens[1]. Sur ce point, la remise en cause de la conscience comme instance de jugement rejoint le problème posé par la philosophie sceptique grecque, et occasionne l'élargissement de la crise à la conscience et à la connaissance en général. Le point essentiel qui sera retenu du travail de Pyrrhon, exposé par Sextus Empiricus, est le doute qu'il fait porter sur la possibilité d'un critère de jugement, qui permettrait de trancher entre deux opinions. Ce critère-là, explique Sextus Empiricus, serait toujours lui-même en attente d'un critère de vérité, de sorte que l'on doit accepter une remontée à l'infini dans l'ordre des raisons, sans jamais en trouver une qui soit suffisante pour prouver une affirmation[2]. Le problème du critère concerne *in fine* la légitimité qu'il y a à faire de la conscience l'instance de jugement par excellence, comme le revendique Luther, puisque celle-ci ne peut disposer de critère sur lequel asseoir sa certitude. Les deux expériences sur lesquelles chaque camp prétend s'appuyer, la

[1] La source philosophique principale de la résurgence du scepticisme est Sextus Empiricus, qui se fait le relais des thèses pyrrhoniennes. La philosophie de Sextus Empiricus a été réintroduite dans un premier temps par Savonarole puis par Gian Francesco Pic, dans une attitude anti-philosophique : le but était de prouver l'inutilité de la philosophie dans le savoir, et la nécessité de s'en détourner pour s'en remettre uniquement à la religion. Il faut de manière générale attendre la publication de l'œuvre de Sextus Empiricus par Henri Estienne en 1562 et sa diffusion par Montaigne, notamment dans « L'Apologie de Raymond Sebond », pour que le scepticisme ait un vrai impact sur la pensée de l'époque. Ce travail est alors présenté par Estienne comme un remède contre les érudits de l'époque et leurs débats sans fin, en particulier en matière de théologie. La pensée de Pyrrhon est donc transmise à la Renaissance au travers du prisme de plusieurs pensées, dont l'enchevêtrement n'a pas toujours été consciemment démêlé, et qui explique la résonance particulière de ce scepticisme. Nous verrons que l'intermédiaire de Montaigne notamment a contribué à mettre en avant le concept de l'apparence (par opposition au phénomène) et les problèmes relatifs à la conception d'un sujet pensant, deux thèmes essentiels pour expliquer l'approche théâtrale de la vérité que l'on peut lire dans le texte shakespearien. Voir R. Popkin, *op. cit.*., p. 17-37.

révélation et le bon sens, ne sont elles-mêmes pas définitives et demandent un critère de vérification[1]. L'impossibilité de trouver un critère qui permette d'établir une vérité avec certitude aboutit alors de nouveau à un doute quant à la capacité de l'individu à être sujet d'un jugement. Chez Montaigne notamment, les deux problèmes que sont la certitude apportée par la conscience et la recherche d'un critère de jugement se rejoignent pour aboutir à une remise en cause de la notion de sujet elle-même, dans la mesure où « il se trouve autant de différence entre nous et nous-mêmes qu'entre chacun d'entre nous »[2]. Plus encore, chacun peut avoir fait l'expérience de la versatilité de son propre jugement : ce que l'on tient comme vérité un jour est considéré comme faux le lendemain[3]. La certitude ne peut donc pas être retenue comme critère de jugement, car elle suppose que l'individu qui juge puisse être défini par la cohérence et la permanence de sa pensée. C'est dès le sujet lui-même qui semble disparaître, comme fonds stable de la pensée, voire de la stabilité. Les pièces de Shakespeare reposent de fait sur une expérience de l'altérité qui montre que, de la difficulté de s'assurer de sa propre pensée au sentiment de perte d'identité, il n'y a souvent qu'un pas. C'est le cas par exemple de Macbeth, qui passe d'une erreur d'interprétation, à un dilemme moral auquel il ne parvient pas véritablement à prendre part, supplanté par sa femme. Au terme de cette crise, le Macbeth du début de la pièce, « Macbeth le brave[4] », disparaît pour être remplacé par le tyran, dépossédé de ses propres choix et entraîné par une logique meurtrière. La crise du jugement est ainsi le symptôme d'une remise en cause du sujet lui-même.

---

2 Sextus Empiricus, *Esquisses Pyrrhoniennes,* II, 20, traduction de Pierre Pellegrin, Paris, Seuil, 1997, p. 210-211 : « Pour que le désaccord qui existe sur le critère [de la vérité] fasse l'objet d'une décision, il faut que nous ayons un critère sur lequel nous soyons d'accord, par lequel nous pourrons prendre une décision sur ce désaccord. Et pour que nous ayons un critère sur lequel nous soyons d'accord, il faut d'abord que le désaccord sur le critère ait fait l'objet d'une décision. Ainsi l'argument tombe-t-il dans le diallèle, et la découverte du critère devient aporétique, puisque nous ne leur accordons pas de prendre un critère par hypothèse, et dans le cas où nous voudrions arriver à une décision sur le critère par un critère, nous les renvoyons à la régression à l'infini. Mais aussi, puisque la démonstration a besoin d'un critère qui ait été démontré, et que le critère a besoin d'une démonstration qui ait fait l'objet d'une décision, ils sont renvoyés au diallèle ».

1 Ce point est particulièrement développé par G. Hervet. Voir l'histoire de cette controverse *in* R. Popkin, *op. cit*., p. 67-80.

2 M. de Montaigne, *Essais*, II, I, Paris, Garnier, 1962, tome I, p. 372. Voir aussi II, XII, p. 677 pour l'exposé de la circularité à l'œuvre dans la recherche d'un « instrument judicatoire », argument repris de la philosophie pyrrhonienne.

3 *Ibid*., II, XII, tome I, p. 631.

4 « […] *brave Macbeth* », W. Shakespeare, *Macbeth*, I, 2, 16, *in Tragédies*, II, *op. cit.*, p. 608-609.

La théâtralisation de la crise

La crise du sujet donne alors lieu à une nouvelle formulation du scepticisme, dans la mesure où les formes traditionnelles de résolution mais aussi de condamnation logique sont sujettes au doute. Ce sont de nouvelles formes d'expression qui doivent être trouvées : le paradigme théâtral, est alors proposé, sous diverses formes, comme un moyen pour retenir son assentiment et interroger la validité de la pensée de chaque sujet. Montaigne lui-même souligne la nécessité de passer par l'intermédiaire d'une mise en scène pour restaurer la réalité du sujet, puisqu'il se conçoit comme objet construit par ses *Essais*, et comme personne définie par l'intermédiaire de « rôles » sociaux, et comme au creux de ceux-ci[1]. Cette mise en scène théâtrale que l'on trouve dans l'élaboration du personnage de théâtre dit ainsi à la fois la nécessité de construire un sujet et la difficulté de l'accès à une pensée vraie et constante. Tout d'abord, le personnage n'est pas visible dans son for intérieur : tout ce qu'il dit, y compris ses monologues, sont le produit d'une extériorisation qui pourrait être factice. Par la suite, chez Shakespeare, la conscience ne joue donc pas le rôle de dernier refuge de la certitude que lui prête Luther : au contraire, il semble parfois donner l'image d'un sujet qui agit sans comprendre les principes mêmes de son action. Les nombreux passages introspectifs d'Hamlet ne font ainsi pas apparaître le caractère décisionnel de sa conscience, mais au contraire l'impossibilité d'accéder à une certitude quelconque grâce à cette faculté. D'autre part, le spectateur est toujours confronté à la certitude non pas d'un mais de plusieurs personnages : de ce fait, la certitude ne peut pas renvoyer à une donnée individuelle, subjective, mais est bien le résultat d'une composition entre divers points de vue, éventuellement contradictoires.

La difficulté de la pensée à s'exprimer clairement et sans détour, sans être mise en scène, explique la recherche, à partir du XVI^{e} siècle, d'un style évitant les affirmations certaines, et permettant de dissocier le sujet de ce qui est énoncé. Dans *Shakespeare and the culture of paradox*, P. G. Platt insiste ainsi sur l'importance du recours au paradoxe à

[1] Montaigne n'affirme pas la réduction de la personne à ces rôles, bien au contraire, mais il semble que le sujet en lui-même ne soit défini que par opposition à ceux-ci : il se définit en niant être réductible au rôle de maire de Bordeaux, par exemple. *Ibid*., III, X, tome II, p. 447-472.

partir de l'époque de la Réforme pour prendre le contre-pied des évidences et des idées reçues, et même pour penser contre soi-même[1]. Le paradoxe permet ainsi à l'énonciateur un « sursis d'engagement »[2] qui lui permet de se distancier de son propre discours. Ce point est également souligné par A. E. Malloch selon lequel il faut voir dans la possibilité de prendre du recul par rapport à un énoncé la signification même du paradoxe. Il insiste en effet sur le fait qu'on ne peut pas vraiment attribuer un discours paradoxal à un auteur, sans cependant que celui-ci puisse être considéré comme une antiphrase ou un mensonge :

> Bien que [le paradoxe] provienne de l'auteur, il acquiert un statut indépendant de l'auteur. L'auteur dramatique peut manipuler le discours sans s'associer « personnellement » avec celui-ci. Il peut exploiter la fausseté sans devenir un menteur[3].

Le paradoxe dégage donc le sujet comme auteur de son discours, tout en exigeant son activité comme interlocuteur. Il s'oppose de ce fait à une exposition magistrale des idées, dans laquelle le raisonnement *pro et contra* n'a plus, à la fin du XV^e^ siècle, qu'une valeur purement formelle[4]. Le paradoxe, en réintroduisant le doute sur la pensée de l'auteur lui-même et en supposant un dialogue plutôt qu'un exposé, théâtralise la pensée. Comme chez Montaigne, la théâtralité est en fait déjà à l'œuvre dans la pensée qui cherche à fonder ses propres conditions : dans ces conditions, l'appel au théâtre comme paradigme d'une pensée en mouvement apparaît comme une réponse naturelle au défi lancé par la Réforme : il nous faudra étudier dans quelle mesure ce changement de forme est propre au théâtre, et montrer qu'il ne constitue pas chez Shakespeare simplement une nouvelle façon d'exprimer le doute, mais bien un moyen pour penser la vérité à nouveaux frais.

La théâtralité se présente alors comme une donnée inhérente à l'interrogation de l'activité qu'est la pensée dans l'œuvre shakespearienne, tout en se distinguant du procédé

---

1 Peter G. Platt, *Shakespeare and the culture of paradox*, Cornwall, MPG Books, 2009, p. 8.

2 « *Deferral of commitment* », *ibid*., p. 13, nous traduisons.

3 « *Though it proceeds from an author, it achieves a status independent of the author. The dramatic author can manipulate speech without associating himself « personally » with it. He can exploit falsehood without becoming a liar* », Archibald E. Malloch, « The techniques and functions of the Renaissance paradox » *in Studies in Philology*, 53, University of North Carolina Press, 1956, p. 195, nous traduisons.

4 *Ibid.,* p. 199-200.

de dialogue dramatisé, tel qu'il a pu être par exemple développé par Platon, et exploité par la philosophie néo-platonicienne renaissante[1]. De fait, Shakespeare conserve de ce modèle l'idée que l'accès à la vérité est le résultat d'un cheminement, qui rencontre des obstacles, à la fois rationnels et passionnels, et l'exploration de paradoxes comme faisant partie de la pensée. Il reprend également l'idée que ce chemin est dramatisé, au sens où les difficultés que la pensée rencontre peuvent être concrétisées par la figure de sujets différents et en opposition. Cependant, Shakespeare accentue les apories du dialogue platonicien, souvent mis en échec, notamment en raison des réticences des protagonistes, alors même que cette forme de pensée devrait permettre de parvenir au vrai[2]. Mais chez le dramaturge, l'échec du dialogue est provoqué non seulement par l'intention malveillante de certains personnages, mais encore par tout un contexte théâtral qui implique que la vérité ne se laisse pas débusquer. La métaphore du théâtre du monde dit ainsi non seulement que l'accès à la vérité est l'objet d'une dramatisation, mais encore que la réalité dans laquelle on évolue est l'objet d'un apparaître. Le théâtre permet ainsi d'exploiter des dispositifs exhibant l'incertitude ontologique du monde, comme le déguisement, la mise en abyme, ou la différence de points de vue dans la perception. L'incertitude face au monde n'est en outre pas comprise seulement comme un décalage entre une réalité première, et les apparences dans lesquelles elle n'apparaît pas dans sa vérité, mais comme le résultat d'une imbrication de réalités trompeuses qui renvoient les unes aux autres et perdent le spectateur dans ce jeu de miroir. Chez Shakespeare enfin, la théâtralisation, se donnant elle-même comme spectacle, repose sur l'exhibition de son aspect fictionnel[3]. Ainsi d'un passage du *Roi Lear* où Edgar décrit un paysage imaginaire

---

1 Sur la différence entre le caractère dramatique et théâtral des dialogues de Platon, voir Monique Dixsault, *Platon*, Paris, Vrin, 2003, p. 24-33.

2 Voir notamment dans le *Gorgias* la figure de Calliclès, en 484c-486d, 497b, 501d, 505c, et 521c, p. 214-217, p. 243, p. 257, p. 267 et p. 300, et d'Anytos dans le *Ménon*, 94d-95a, traduction de Monique Canto-Sperber, Paris, Flammarion, 1993, p. 191.

3 « Presque toutes les pièces de ce répertoire revendiquent avec ostentation leur statut de fiction dramatique : que ce soit par le biais de prologues ou d'épilogues, par la présence de réflexions métadramatiques, par l'inclusion de personnages choraux qui commentent l'action ou d'épisodes de théâtre dans le théâtre, tout concourt à attirer constamment l'attention du spectateur sur la nature fictionnelle de la scène construite », Line Cottegnies, *Théâtre élisabéthain*, tome II, Paris, Gallimard, 2009, Cottegnies, Line, Laroque, François et Maguin, Jean-Marie (dir.), introduction, p. xii.

à son père aveugle[1] : la description d'Edgar n'a de sens que parce qu'elle fait apparaître la scène. Par contraste avec le monde inventé par le jeune Gloucester, elle fait apparaître le décor du théâtre dans sa matérialité. La supercherie, pourrait-on dire, n'a de sens que parce qu'elle se révèle comme telle, parce qu'elle n'a pas prétention à se faire réellement passer pour vraie, mais seulement à s'y superposer en revendiquant sa différence avec la réalité et sa prééminence sur elle. Si la vérité est bien l'objet d'un drame, au sens où elle a une histoire et se forme au terme de péripéties, elle est aussi celui d'un spectacle, qu'il faut regarder et concevoir dans la matérialité de l'expérience scénique, impliquant un travail de l'imagination et de réforme de l'entendement.

[1] William Shakespeare, *Le Roi Lear,* IV, 5, 1-80, traduction de Gilles Monsarrat *in Tragédies II, op. cit.*, p. 514-519.

3) L'élaboration d'une solution théâtrale à la crise sceptique

On le voit donc, le théâtre permet de dire à Shakespeare toute l'irréalité du monde et du sujet qui essaie de le penser. Il se pourrait que nous, en tant que sujets, soyons dans l'incapacité de penser un jugement vrai sur le monde : cela apparaît très clairement dans l'expérience des mécanismes théâtraux. Ceux-ci donnent ainsi une radicalité nouvelle à la crise intellectuelle dont Shakespeare est l'héritier. La théâtralité shakespearienne ne se limite cependant pas à une nouvelle forme de scepticisme. Elle est le lieu de l'élaboration d'une nouvelle rationalité. De fait, le doute présenté dans les pièces de Shakespeare n'est pas le même que celui d'un Érasme ou d'un Pyrrhon. Les pièces de Shakespeare témoignent de la formulation d'un scepticisme spécifiquement théâtral, dont il nous faudra rendre compte. Dans le même temps, notamment parce qu'elle repose sur un artifice que l'on peut faire remonter à une maîtrise humaine, cette approche permet de concevoir une solution au doute éprouvé, solution qui anticipe sur la redéfinition de l'expérience et du sujet critique à l'âge classique. Shakespeare fait ainsi apparaître dans le modèle théâtral des éléments de rationalité qu'il nous faudra dégager.

Le spectacle, modèle cognitif

Le théâtre se présente tout d'abord comme un paradigme de la réalité, par la manière dont il règle notre perception des événements. Tout d'abord en effet, on y trouve un modèle perceptif fondé en grande partie, bien que pas entièrement, sur la vision. Le visible revêt ainsi un caractère primordial à l'âge baroque, en raison à la fois du doute dont les sens, et la vue en particulier, font l'objet, et du privilège de l'observation qui apparaît à l'époque. Le visible ainsi que la sensation en général sont l'objet de soupçons hérités de la Renaissance. Le témoignage des sens est classé par les savants du XVI^{e} siècle entre l'opinion et la connaissance intuitive, approchant donc de la certitude morale requise par la recherche scientifique sans pour autant tout à fait l'égaler[1]. Le témoignage

[1] Voir Henry G. Van Leeuwen, *The problem of certainty in english thought,* The Hague, Martinus Nihhoff, 1963, qui détaille les degrés de certitude retenus par différents savants anglais du XVI^{e} siècle.

des sens peut ainsi être valide, à condition que ceux-ci ne soient pas livrés à eux-mêmes : il faut faire jouer les sens les uns contre les autres, établir des conditions de réception permettant de s'assurer que l'on est pas soumis à des erreurs sensorielles et des illusions. La représentation théâtrale permet d'ériger l'apparaître en sujet à précaution, et il faudra nous demander dans quelle mesure cela permet d'en faire un vecteur de connaissance.

De fait, on trouve en outre à la scène l'exigence et le lieu d'une éducation du regard, produits par la présence effective des acteurs dans la salle. La primauté de la vision est ainsi disputée par tout l'ensemble des autres sens, dont, on l'a vu, le dramaturge peut jouer. Mais, plus profondément que cela, la présence sur scène des acteurs, mais aussi des décors et plus généralement de l'action, fait se superposer sur scène plusieurs niveaux de réalité, que le spectateur conçoit *simultanément*. Aucune réalité ne peut véritablement effacer l'autre, parce que tout se déroule là, sous ses yeux. Il peut donc faire l'expérience de la dualité de la réalité à travers sa représentation. La feinte sur laquelle est fondée le théâtre, est donc en premier lieu la feinte du spectateur vis-à-vis de lui-même, et elle peut être vue comme le paradigme de toute interprétation de la réalité. L'action dramatique vaut ainsi comme exposition de l'imaginaire. La fable est fondée sur ce qui peut être autre, sur le décalage avec l'expérience sensorielle. Elle témoigne de la possibilité de voir le monde au-delà de ce qu'il paraît être en première approche, et d'accéder ainsi à une vérité supérieure. C'est là un motif récurrent du théâtre baroque, que l'on retrouve aussi bien dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare que dans *La vie est un songe* de Calderón. Dans ces deux pièces, on retrouve des personnages auxquels on fait croire que ce qu'ils ont pris jusque là pour la réalité était un rêve, et que le réel ne commence qu'alors. Le but avoué est, à chaque fois, de révéler l'être réel de la personne concernée, mais c'est finalement celui de tous les participants, dans le cas de *La vie est un songe*, qui est montré dans l'épreuve du voir-autrement.

Cette façon de penser contre l'expérience est en outre requise dès lors que l'on suppose que la réalité, de toute manière, nous échappe. Si la vérité doit être trouvée en dépit des phénomènes, alors il faut trouver un moyen de contourner leur apparaître, moyen qui est donné par la fiction : le goût du déguisement propre au théâtre élisabéthain est révélateur de l'importance de cette idée. Dans les deux cas, on le voit, le théâtre ne sert

pas de paradigme au sens où il permettrait d'exposer une vérité du monde. Au contraire, l'apparaître scénique dit l'impossibilité d'une telle révélation transparente. Si ce type de spectacle permet l'accès à la vérité, c'est justement parce qu'il dénonce la prétendue évidence d'une expérience trompeuse : le théâtre repose ainsi sur l'apprentissage d'un jugement critique. Si rien sur scène n'est réel, que tout y est feint, le théâtre est indissociable d'une interrogation sur ce qui y est montré. Ce qui y est feint étant précisément fabriqué, sa règle de production peut être mise au jour.

La *mimesis*, outil critique

Le théâtre élisabéthain interroge la *mimesis* en l'utilisant dans une démarche qui n'est pas forcément réaliste : le but de la ressemblance sur scène n'est pas forcément de reproduire le réel, mais de dénoncer l'illusion qui habite le monde. C'est précisément parce que la ressemblance entre image ou apparence et réalité n'est plus acceptée que l'illusion devient un enjeu sur scène, où l'on cherche à reproduire les difficultés de la représentation. La ressemblance des choses représentées sur scène à leur modèle réel exhibe le risque de prendre une simple apparence pour la réalité même. Le théâtre répond donc aussi bien à l'angoisse baroque de la vanité de l'apparence qu'à son exigence de la monstration. La merveille théâtrale peut se révéler n'être, en fin de compte, qu'un artifice, et donc être ultimement reconduite à du connaissable. Entre le scepticisme pyrrhonien tel qu'il est repris à la Renaissance et la méfiance baroque apparaît donc un nouveau type de rapport au phénomène : la feinte se présente certes comme source de tromperie, mais également comme mécanisme réflexif de découverte. L'engouement pour le théâtre à machines est ici révélateur : la machine est productrice de merveilles, mais étant productrice elle est également ce qui peut être compris. La feinte, motif primordial de l'esprit baroque, ne renvoie ainsi pas seulement à ce qui est dissimulé, mais également à ce qui est construit, fabriqué, et seul ce que l'on a fait peut être compris, parce que seul ce qui est compris peut être méthodiquement produit. On voit que le paradigme change, puisque la connaissance du monde ne suppose plus un rapport logique, ou observationnel avec celui-ci, mais bien actif ou spectaculaire. L'idée de la feinte ou de la construction va alors pouvoir s'imposer dans l'esprit élisabéthain comme le principe même de la

connaissance, unissant les démarches philosophique et dramaturgique.

De ce fait, le type de certitude attendu est également chez Shakespeare relatif à la mise en scène de l'énonciation de la vérité, parce que cette dernière soumet toujours les personnages au risque de la manipulation. Si l'enjeu de nombreuses pièces de Shakespeare est bien d'amener un personnage à reconnaître par lui-même une vérité qu'il connaissait pourtant depuis le début, cette reconnaissance se présente souvent comme un retournement inexplicable, et donc suspecte : comment comprendre par exemple la réaction de Claudius à la pièce donnée par Hamlet[1] ? La capacité à penser justement et la certitude du sujet sont ainsi renvoyées dos à dos, sans qu'il soit nécessaire de passer par un critère de vérité qui suggérerait la possibilité d'un point de vue extérieur. De la même façon, le spectateur, tout en connaissant la vérité pour assister à la pièce, est appelé à interroger ses propres critères de jugements, et à répondre à la question « qu'est-ce qui peut être objet de certitude ? ». Peut-on, par exemple, vraiment croire les éléments de la pièce qui nous suggèrent que Claudius est l'assassin recherché par Hamlet ? Il n'existe aucun point de vue extérieur d'où on pourrait décider qui ment, qui dit la vérité. Il faut faire un drame de la conception de l'idée, et étudier la certitude comme une passion rationnelle, résultat de la *catharsis* théâtrale.

L'illusion n'a ainsi pas pour but de prendre au piège le spectateur en produisant une imitation du vrai, mais d'éveiller son interprétation par une imitation vraie : pour Jacqueline Lichtenstien, « la vérité du théâtre ne réside plus dans le rapport de la représentation à son sujet mais dans l'effet de cette représentation sur ceux qui la regardent[2] ». Le but de l'illusion est de pousser le spectateur à déjouer l'illusion, de le faire passer d'une esthétique de la tromperie à une esthétique de la participation. De fait, le terme de « théâtre » n'apparaît en Angleterre qu'au XVII^{e} siècle, les pièces dramatiques y étant d'abord désignées par « *play* » et « *game* », qui viennent de « *plega* » en anglo-saxon, lui-même dérivé de *ludus,* jeu en latin. De la même façon, le terme d'illusion renvoie selon M.-T. Jones-Davies à celui d'*illudere,* qui peut se traduire par « faire entrer

[1] W. Shakespeare, *Hamlet*, III, 3, 37, traduction de Michel Grivelet, *in Tragédies,* I, Paris, France, R. Laffont, 1995, p. 978-979.

[2] Jacqueline Lichtenstien, « Éloquence du coloris : rhétorique et mimésis dans les conceptions coloristes au 16ème siècle en Italie et au 17ème siècle en France », dans *Symboles de la Renaissance, 2*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1982, p. 174.

dans le jeu[1] ». L'illusion passe donc du côté de l'interprétation, de l'action du personnage, plutôt que du mensonge :

> Les mensonges dramatiques dans *Twelfth Night* sont des jalons métadramatiques. Ils rappellent aux spectateurs que la « vérité » d'une illusion dramatique est viable dans la mesure où un auteur a la capacité de lui donner corps et dans la mesure où les spectateurs ont l'intelligence de l'interpréter[2].

L'illusion n'est pas nécessairement trompeuse, dans la mesure où elle est conçue comme illusion. L'illusion n'est, en un sens, qu'apparente : elle est le fruit d'une apparence dénoncée comme telle, et qui étant dénoncée montre ses propres limites. De ce fait, la représentation ne renvoie plus à la ressemblance, mais bien à l'activité du spectateur. Elle est re-présentation, re-création du réel dans l'acceptation du décalage avec celui-ci, précisément parce que c'est grâce au décalage que la vérité peut nous apparaître. La production d'illusion peut cependant se révéler suspecte, parce que le théâtre shakespearien montre que celui qui imite ne fait jamais qu'imiter : la représentation théâtrale suppose toujours une distorsion de la réalité que Shakespeare utilise en la dénonçant. La critique des sources qui apparaît dans ses pièces historique montre à la fois comment la théâtralisation de l'histoire peut substituer le mythe à cette dernière, et comment il est impossible de retrouver une réalité première derrière cette interprétation[3]. Comme Richard II en fait l'expérience dans la pièce du même nom, un personnage historique n'est qu'un personnage, derrière la façade de la représentation, rien ne subsiste d'où celle-ci pourrait émaner[4]. On comprend alors le recours privilégié de Shakespeare au théâtre dans le théâtre : l'imbrication des différents niveaux de réalité, entre le rôle joué par le personnage, le personnage lui-même et le spectateur, place le personnage en position de spectateur, et fait participer le spectateur lui-même puisqu'il doit savoir percer

---

1 Voir Marie-Thérèse Jones-Davies, « Mimesis et imaginaire dans le jeu théâtral élisabéthain » *in* Jones-Davies, Marie-Thérèse (dir.), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance,* Paris, J. Touzot Libraire, 1983, *op. cit.*, p. 115.

2 M. T. Jones-Davies, *ibid*., p. 142.

3 Voir W. Shakespeare, *Richard III,* II, 4, 27-34 et III, 1, 69-78, *in Histoires,* II, traduction de Jean Malaplate, Paris, Laffont, 1997, p. 672-673 et p. 678-679 et Richard Marienstras, *Shakespeare et le désordre du monde*, Paris, Gallimard, 2012, p. 81-88, pour une étude du rapport entre idéologie et histoire dans l'écriture de *Richard III.*

4 William Shakespeare, *Richard II*, IV, I, 153 sq. et V, 5, 31-41, traduction de Léone Teyssandier, *in Histoires*, I, Paris, France, R. Laffont, 1997, p. 334-335 sq. et 364-367.

l'illusion. Il nous faudra alors étudier le théâtre comme un exercice réflexif plus qu'un spectacle d'imitation, dans lequel celui qui veut penser doit adopter une certaine posture, un certain rôle.

Le rôle, modèle réflexif

On étudiera ainsi la pratique de la réflexivité théâtrale notamment grâce au modèle du rôle, à commencer par celui du philosophe, dont Shakespeare hérite en partie de la tradition antique. De fait, nous verrons que cette image permet à Shakespeare de questionner la posture que se doit d'adopter celui qui veut trouver la vérité et faire preuve de sagesse. Suivant cette origine dramatique, le philosophe se trouve pensé tantôt comme un spectateur, tantôt comme un acteur[1]. D'une part, le philosophe se distingue du monde en ce qu'il n'y prend pas part, il l'observe. La recherche de la vérité aurait alors pour condition d'une part le retrait hors du monde ordinaire, et la distinction entre le philosophe et les autres hommes. Seul celui qui ne participe pas au tumulte du monde, mais peut se contenter de l'observer, est en mesure de « viser la vérité[2] ». Mais d'autre part, le philosophe n'est pas que spectateur : il est aussi acteur et personnage de la pièce. Le philosophe ne saurait avoir seulement une position d'observation, mais est aussi toujours mis en position d'action : il s'agit là encore d'un héritage antique de la pensée de Shakespeare, si l'on mobilise l'image de marionnette employée par Platon dans les *Lois*[3]. La métaphore du rôle sert alors à se demander à quelles conditions on peut être un bon acteur, c'est-à-dire maintenir, autant qu'il est possible, ce contrôle sur son propre rôle[4]. Chez les Stoïciens en particulier, on trouve un vrai rapport entre ces deux perspectives :

1 Ainsi, selon Diogène Laërce, Pythagore comparait le monde à un théâtre et le philosophe à un spectateur : « Il comparait la vie aux grands jeux. Dans la foule qui y assiste il y a trois groupes distincts : les uns viennent pour lutter, les autres pour faire du commerce, et les autres, qui sont les sages, se contentent de regarder. De même, dans la vie, les uns sont nés pour être esclaves de la gloire, ou de l'appât du gain, les autres, qui sont les sages, ne visent que la vérité », *op. cit.*, tome 2, p. 127.

2 *Ibid*., p. 127.

3 Platon, *Les Lois,* I, 644d-645c, Livres I à VI, traduction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2006, p. 101-102, et Livres VII à XII, VII, 803c-804b, *ibid*., p. 38-40. L'homme serait mû par des fils d'airain, représentant les pulsions qu'il ne maîtrise pas. Mais il dispose également d'un fil d'or, celui de l'intelligence, dont il peut faire usage pour se mouvoir en accord avec la raison, à condition qu'il arrive à soumettre le mouvement des fils d'airain à celui d'or : une telle position serait celle du philosophe.

4 Sur la métaphore de l'acteur, voir notamment Cicéron, *Du terme extrême du maux et des biens, op. cit.*, p. 20-21.

c'est parce que l'on arrive à avoir une représentation vraie, cataleptique, que l'on peut également avoir une action en accord avec l'ordre du monde. La pratique a ainsi pour condition la perfection théorique, considérée comme principe d'une action réussie.

Chez Shakespeare, les deux perspectives se trouvent mêlées, et le rapport entre l'action et la pensée conceptuelle inversé, de sorte qu'une rivalité apparaît entre la posture – souvent fantasmée – du philosophe contemplateur et du personnage acteur. Le rapport au savoir du philosophe se révèle être ambigu, parce qu'il l'empêche à la fois de penser et d'agir, quant il ne le soumet pas à des fautes morales : on les découvre ridicules (Apémantus dans *Timon d'Athènes*), paralysés par leurs ratiocinations (Brutus dans *Jules César*) voire dangereux (Prospéro dans la *Tempête*). À l'inverse, l'attribution du rang de philosophe se révèle être fécond quand il est l'objet d'un rôle distancié, comme lorsqu'elle leur est décernée en raison de leur folie (Edgar dans *Le Roi Lear*). Ces soi-disant professionnels de la pensée contrastent avec les nombreux personnages shakespeariens qui, avec succès ou pas, placent la découverte de la vérité et de la sagesse au centre de leur drame. Le point qui nous occupera ici est que la différence entre ces personnages n'est pas relative à la quantité de connaissance dont ils bénéficient : si une telle distinction est souvent mentionnée, elle n'a finalement que peu d'importance dans le déroulement des drames. C'est bien plutôt la façon dont les philosophes et les savants appréhendent leurs compétences et leur propre rôle qui posera problème : le rôle se retrouve ainsi pensé non pas comme un outil du savoir, mais bien comme la position qui permet de le vivre et qui détermine sa valeur. Nous verrons qu'on assiste à travers les pièces de Shakespeare à une réflexion sur le sujet, et sur la façon dont il est effectivement maître de ses passions, de ses actions, et surtout de ses pensées, à partir du moment où il applique à lui-même le retour réflexif qu'il voit mis en scène dans l'exercice du théâtre dans le théâtre. La médiation du rôle pose ainsi le problème de la distanciation possible entre un acteur et ce qu'il fait ou pense : elle paraît à la fois être la caractéristique essentielle de tous les personnages qui arrivent à dire le vrai, mais aussi le défaut de ceux qui se perdent dans la jouissance de leur propre rôle, ou qui profite de sa duplicité pour manipuler les autres. La métaphore théâtrale permet donc de penser la difficulté à trouver le vrai et à l'exprimer.

***

On trouve chez Shakespeare une véritable théâtralisation de la pensée, constituant en soi une prise de position philosophique sur la nature de la pensée vraie, et revoyant à une formulation spécifique du scepticisme renaissant. Le choix à la fois des thématiques et de la forme shakespearienne est révélateur de son époque, et ne peut être compris en dehors de ce contexte. Le théâtre shakespearien permet également de penser les conditions de mise au point de la rationalité classique : on peut soutenir l'idée que la dramaturgie shakespearienne a pu être l'un des lieux de transition d'un type de rationalité à un autre, sans qu'il y ait de rupture extrême, dans la mesure où ce théâtre est l'héritier aussi du théâtre et de la pensée médiévale[1]. Son théâtre peut donc être pris comme point de départ d'une interrogation portant tant sur cette question, que sur l'évolution de la pensée. On soutiendra ainsi que l'histoire de la philosophie a un véritable rôle à jouer dans l'interprétation de Shakespeare, et qu'inversement l'étude de son théâtre permet d'éclairer l'évolution de la pensée entre la fin de la Renaissance et l'âge classique.

Comment la théâtralisation telle qu'on la trouve dans le théâtre de Shakespeare a-t-elle pu contribuer à la formation à l'âge classique d'un modèle de représentation conceptuelle et rationnelle de la réalité ? Et de manière générale, comment la théâtralisation de la pensée contribue-t-elle à la formation de l'idée vraie ?

Cette interrogation renvoie à un enjeu double. D'une part, elle permet d'un point de vue conceptuel, d'étudier un problème donné, celui de la nature et de l'expression de la vérité, à travers l'œuvre d'un auteur et dans son insertion dans l'histoire de la philosophie. D'autre part, d'un point de vue méthodologique, il s'agira de montrer que ce n'est pas un hasard si cette question se pose précisément à cette époque, faisant suite à une crise de la pensée qui précède sa partition entre la science, la philosophie et le reste des Humanités, et si le dramaturge qu'est Shakespeare en fait alors le centre de son œuvre. Ainsi, on cherchera à montrer comment la nature de la crise de la pensée ouverte par la Réforme a

[1] C'est notamment la thèse de Mikaël Popelard, *in Francis Bacon, L'humaniste, le magicien, l'ingénieur,* Paris, PUF, 2010, p. 7-8 et *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe, Rêves de puissance et ruine de l'âme,* Paris, PUF, 2010, p. 3-10.

pu nécessiter la forme particulière de la réponse que propose Shakespeare, et quelle conséquence cela a pu avoir sur l'histoire de la philosophie. Il s'agira donc, conceptuellement, d'étudier les conceptions proposées par Shakespeare dans son théâtre, méthodologiquement, d'interroger les rapports entre théâtre et philosophie, et historiquement, de voir comment ces problèmes sont intrinsèquement liés entre eux et dans l'évolution de la pensée à l'âge classique. Nous verrons dans un premier temps comment le théâtre shakespearien met la philosophie en jeu et le savoir en doute. Le modèle du théâtre, en soumettant la rationalité à l'épreuve du jeu théâtral, fait ainsi apparaître les incohérences du savoir institutionnalisé, au point de servir de vecteur à sa mise en doute. Dans un second temps, nous analyserons la fonction de la scène, qui sert de miroir et d'outil critique afin d'apporter une réponse théâtrale à ces problèmes. Il nous faudra alors étudier la façon dont les phénomènes nous apparaissent au théâtre, afin d'établir à quel type de rationalité ils peuvent y prétendre, et quelle forme de jugement cela peut induire chez le spectateur.

PREMIÈRE PARTIE

LA PHILOSOPHIE EN JEU

Il nous faut dans un premier temps partir de la critique du savoir que l'on peut trouver dans les pièces de Shakespeare, à la fois comme système de connaissance organisé et comme type de rapport au monde. La crise du savoir dont hérite Shakespeare peut être conçue de deux façons : intellectuelle, en tant qu'elle nie la réalité d'un savoir qui se prétendrait certain ; politique, en tant qu'elle s'oppose au dogmatisme d'une science appuyée sur l'autorité des anciens ou des puissants. Ainsi, lorsqu'Hamlet s'en prend aux connaissances « livresques[1] », cette attaque est présentée du point de vue de la viabilité pratique de telles connaissances, qui elle-même peut s'évaluer par le passage sur la scène. Si Hamlet critique la formation théorique qu'il a pu recevoir, c'est à l'aune d'un dilemme moral. C'est parce que toutes ses connaissances ne lui permettent pas de savoir comment agir, ni, comme nous le verrons, quel type de rôle il doit assumer, qu'il s'en prend au savoir lui-même. La philosophie se trouve ainsi remise en cause dans le théâtre shakespearien en fonction des actions et des postures qu'elle occasionne, grâce à l'épreuve de la mise en scène, et en ce qu'on la présente comme apprentissage de la sagesse, impliquant une autorité magistrale, que l'on trouve notamment dans les écoles et les livres qui témoignent de leurs doctrines. Il ne s'agit de fait pas seulement de critiquer des idées et des théories, mais aussi de vérifier la possibilité de les concrétiser dans une existence mondaine. C'est donc à partir de la figure particulière de l'érudit, voire plus précisément du philosophe, que nous étudierons sa critique du savoir. Deux types d'opposition se retrouvent chez les personnages qui nous occupent. La première concerne les figures qui prétendent instancier le savoir : le philosophe se trouve alors surjoué. Nous verrons à quel point peut devenir problématique la figure du savant ou du philosophe qui joue à être savant, c'est-à-dire qui adopte un rôle de façon caricaturale, par prétention ou par aveuglement sur ses propres motifs. La philosophie se trouve alors indirectement atteinte dans ses principes, à travers leur inapplicabilité effective. Cette première approche, interne, est complétée par une seconde qui met en valeur la remise en cause externe du philosophe : ce dernier se trouve en effet contesté par des figures dont on pourrait penser

[1] W. Shakespeare, *Hamlet, in Tragédies,* I, *op. cit.,* IV, 1, 58-78, p. 534-537.

qu'elles peuvent mieux que lui atteindre la sagesse, alors même qu'elles tirent leur position de savoir d'une origine et d'un principe tout à fait différents. De fait, ces personnages shakespeariens sont présentés comme l'autre de la sagesse, comme les bouffons, ou empruntés davantage à la culture théâtrale, comme les personnages extra-diégétiques. Ces différentes figures seront ainsi envisagés comme remettant en cause non seulement le savoir du philosophe, mais encore le principe de la philosophie, laissant ainsi le spectateur du spectacle shakespearien face à la crainte que le savoir puisse être inaccessible à toute démarche méthodique et rationnelle.

CHAPITRE I

LE PHILOSOPHE SURJOUÉ

Le philosophe shakespearien doit en premier lieu faire face chez Shakespeare à une critique liée à la façon dont lui-même reçoit le savoir, et dont il l'instancie. Cette remise en cause, qui semble de prime abord être uniquement le fait du philosophe lui-même, répond à un enjeu plus large. De fait, les erreurs des personnages que nous nous apprêtons à étudier sont symptomatiques de tout un système de savoir devenu stérile voire ridicule. La figure du philosophe permet ainsi de cristalliser, par ses égarements, un reproche plus généralement adressé à la façon dont on conçoit le rapport à la vérité. Elle contribue également à alimenter, comme nous le verrons, une vision erronée de la connaissance et de ses enjeux. La figure du philosophe, en tant qu'il caricature son propre rôle, se trouve ainsi être au centre de la critique shakespearienne. Celle-ci doit se porter sur un double front, celui de l'opposition aux idées jugées ridicules et obscures de la scolastique, et celui de l'accaparement du savoir par une institution qui s'autoproclame légitime. La représentation de la philosophie, mais surtout des philosophes, qui est véhiculée dans les pièces du barde permet de lier ces deux aspects du scepticisme renaissant, pour les faire remonter aussi bien l'un que l'autre au problème d'une posture plutôt que d'un savoir. Le modèle de l'action dramatique est ici fondamental : c'est parce qu'au théâtre, tout savoir se traduit par un agir, et plus précisément par un jeu d'acteur, que la philosophie institutionnelle sera critiquée. Qu'on la critique parce qu'elle est fausse ou parce qu'elle est dogmatique, toutes ses errances sont explicables à partir d'une mauvaise façon de se mettre en œuvre, d'un agir qui n'est pas, lui, philosophique. En cela, Shakespeare fait jouer deux sens de la philosophie l'un contre l'autre : attitude socratique

et ironique du doute d'un côté, prétention au savoir de l'autre. Ce faisant, il opère une redéfinition du philosophe, opposant le modèle de l'intellectuel à celui de l'acteur. La contestation de la philosophie et du philosophe permet ainsi une redéfinition de la certitude et des modalités d'expression de la vérité, qui s'enracinent dans la compréhension du paradigme théâtral.

1) « *Painfully to pore upon a book / To seek the light of truth*[1] » – Le théâtre shakespearien, lieu de critique d'un savoir institutionnalisé

Les débats philosophiques sont, comme tels, relativement rares dans l'œuvre de Shakespeare[2]. Mais si la discussion doctrinale ne semble pas avoir été la priorité du barde, la variété des postures que l'on peut adopter vis-à-vis de la sagesse – objet de prédilection du philosophe – est frappante dans ses pièces. Sans parler des philosophes *stricto sensu* (qui, nous le verrons, sont plus rares), de nombreux personnages revendiquent, à tort ou à raison, le titre de sage. Certains ont pour eux l'autorité d'une institution (les maîtres d'école, prêtres ou conseillers politiques[3]), d'autres au contraire se signalent par leur caractère subversif (les bouffons en particulier). Dans tous les cas, une opposition se dessine dans les pièces shakespeariennes entre le savant lettré, représentant de la philosophie de son époque, et celui qui peut lui servir de contre-point, parce qu'il l'ignore ou la moque. On retrouve dans ses pièces une critique de l'intellectuel qui aurait perdu tout sens des réalités pratiques, et même toute sagesse. Cette position, qu'il partage avec la philosophie humaniste, se distingue dans ses pièces en ce qu'elle y est moins envisagée sous son aspect doctrinal qu'à travers la mise en scène de différentes attitudes face au savoir, l'intrigue se chargeant de montrer les errances et les impasses d'un savoir dogmatique et abscons. Une telle approche permet de mettre en avant différentes oppositions, entre un savoir authentique et un savoir apparent, mais aussi au sein de cette

[1] « Péniblement [...] chercher vérité / Dans un livre... », W. Shakespeare, *Peines d'Amour Perdues*, I, 1, 74-75, traduction de Jean Malaplate *in Comédies* I, Paris, Laffont, 2000, p. 490-491.

[2] En plus du pyrrhonisme déjà mentionné, sont à noter notamment l'école Stoïcienne mentionnée dans *Jules César* et *Hamlet*, le cynisme dans *Timon d'Athènes,* et l'académie platonicienne qui est évoquée dans *Peines d'Amour Perdues* et dans *Troïlus et Cresside*, ainsi que de nombreuses références à Aristote, en particulier dans *Hamlet.*

[3] Que l'on retrouve par exemple dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* et *Peines d'Amour Perdues* pour les premiers, dans *Le Roi Lear* pour le troisième.

dernière position, en déclinant les multiples aspects possibles d'une critique du savoir auctorial.

En particulier, on retrouve dans *Peines d'Amour Perdues* presque toutes les figures d'aspirants à la sagesse des œuvres de Shakespeare. La pièce met en scène Ferdinand, roi de Navarre, et les seigneurs de sa suite. Le roi décide, dans la première scène, de renoncer durant trois ans à la vie mondaine, se consacrant à l'étude et au jeûne en refusant de fréquenter des femmes. Il enjoint les autres nobles de se joindre à lui, mais sera perturbé dans ses résolutions par l'arrivée de la princesse de France et de ses dames de compagnie. Outre le roi de Navarre, qui fait vœu de vivre comme un philosophe au début de la pièce, Shakespeare met en scène Biron, noble plus lucide sinon plus éclairé que les autres, Don Adriano de Armado, « fanfaron espagnol aux manières affectées[1] », Messire Nathanaël, curé, et Holopherne, maître d'école, qui rivalisent d'intellection sans faire preuve d'une intelligence brillante, Moucheron, un page qui ne parvient pas tout à fait à dissimuler sa finesse sous une balourdise apparente, et Caboche, paysan ignorant ne manquant toutefois pas de bon sens. La princesse et sa suite à la langue acérée leur donnent la réplique en incarnant l'esprit de répartie. Tous, à leur façon, représentent une façon différente d'envisager le rapport au savoir.

Une première opposition apparaît ainsi entre ceux qui savent, ceux qui ne savent pas, et ceux qui ne savent qu'un peu. La dualité classique de l'intrigue, séparant les aventures des nobles de celles des gens du peuple, semble corroborer ce schéma. L'intérêt de la pièce se trouverait alors dans le contraste entre un comique de cour, appuyé sur les traits d'esprit brillants et la répartie des personnages nobles, et le ridicule des aventures de Caboche et Jacquinette. L'attachement à la philosophie, la recherche du raffinement des mœurs et de l'amour courtois, semblent distinguer ces deux groupes des personnages au détriment des paysans illettrés qui font rire à leurs dépens, alors que les nobles, eux, profitent d'une atmosphère d'entre-soi pour faire rire avec eux. La balourdise des gens du peuple est redoublée par la présence d'un groupe intermédiaire, celui des petits intellectuels, qui ont juste ce qu'il faut de savoir pour se rendre ridicules, et pas assez pour

[1] « An affected Spanish baggart », W. Shakespeare, *Peines d'Amour Perdues,* Registre des personnages, *in Comédies, op. cit*., p. 484-485.

avoir de l'esprit : il s'agit d'Holopherne, Nathanaël et Armado. Leur façon de parler empruntée, leur recherche permanente de l'étymologie et du mot latin, mettent en avant la fatuité scolastique qu'un humaniste comme Érasme a pu décrire. Le style d'Armado, plein de fioritures au point d'en devenir incompréhensible, est ainsi tourné en dérision à l'acte I, scène 1, en profitant à la fois du contre-point que donne l'érudition réelle de Biron, et la simplicité de Caboche[1]. À nouveau, à l'acte IV, scène 1, sa lettre pour Jacquinette, lue par Boyet, est une vraie caricature de déduction livresque[2], tandis que le discours d'Holopherne et Nathanaël est émaillé de mots latins et de parenthèses étymologiques dépourvues du moindre intérêt[3]. Entre les nobles qui savent vraiment, et les paysans qui ne savent pas du tout, ce serait eux, les véritables cibles de la critique shakespearienne : les semi-habiles dont l'érudition n'est qu'empruntée, et ne sert qu'à la représentation sociale. Le comique de la pièce est ainsi assuré par l'expression des prétendus sages, que les nobles se plaisent tant à moquer. Le dogmatisme prend chez ces fats une forme remarquable : le savoir réel, celui qui permet de comprendre la réalité qui nous entoure, est réduit à une identification des formes et de leur étymologie. La compréhension se transforme ainsi en travail de nomination, figeant le réel derrière des images qui ne lui correspondent que mal et ne permettent pas d'y agir[4]. Les interventions des deux maîtres sont ainsi toujours des parenthèses dans l'action, comme en aparté de la vie réelle. Sur une scène de théâtre, où tout est action, la vanité et la futilité des grammairiens et philosophes se dévoilent comme actes inopérants, contradiction stérile et en marge du drame.

On retrouve là la critique d'Érasme, qui se rit des grammairiens, des théologiens et des philosophes en raison de leurs simagrées. Dans *Du libre arbitre,* il s'en prend de manière générale au dogmatisme comme posture inauthentique, et plus particulièrement à

1 *Ibid.,* I, 1, 179-281, p. 494-501.
2 *Ibid.,* IV, 1, 58-78, p. 534-537.
3 Voir par exemple *ibid*., IV, 2, p. 540-545.
4 Ainsi, à l'acte IV, scène 2, 1-29, les deux hommes commentent une partie de chasse, et usent de tous les noms latins qu'ils connaissent pour redoubler leur discours. Ce faisant, ils identifient mal la nature de la bête, en la prenant pour un cerf à la première tête alors que c'est un hère. Quand Balourd essaie de les reprendre, en entendant « haut cerf d'eau » à la place de « *haud credo* », ils se moquent de son ignorance, mais passent complètement à côté du fait qu'ils se sont eux-mêmes trompés. *Ibid.,* p. 540-541.

la forme de philosophie héritée de la tradition aristotélicienne, qui s'enferre dans ses propres ratiocinations. Les philosophes « ne savent rien de rien [et] se font fort de tout savoir[1] ». Ils sont fous en ce qu'ils ignorent leur propre ignorance et leur propre folie, et inventent des systèmes compliqués pour expliquer la nature des choses qui leur échappe nécessairement. Les théologiens, eux qui « disposent d'une infinité de termes inventés de fraîche date et d'un vocabulaire époustouflant[2] », se consacrent à des questions futiles et compliquées à l'excès[3]. La science de ces différents savants ne les aide pas à découvrir la vérité, ni dans le monde, ni dans les Écritures. Ils pèchent doublement par leur dogmatisme : tout d'abord, ils prétendent acquérir un savoir qui ne peut pas être atteint, ensuite, ils le présentent selon une forme magistrale qui cloisonne la pensée et l'empêche de s'exercer.

Par contraste, le roi et sa cour se présentent en maîtres de sagesse fort lettrés. Ferdinand fait explicitement référence à la « petite académie[4] » qu'il souhaite former, pour se livrer à la contemplation et à « l'art de vivre[5] ». L'étude tient une grande part dans ce projet, puisque le souverain prévoit d'y consacrer trois ans[6], en ne dormant que trois heures par jour[7]. Le but semble être le plus noble qui soit – philosophiquement parlant : rien de moins que faire la guerre à ses passions[8] et atteindre un savoir inaccessible au sens commun[9]. Une telle aspiration semble se distinguer, de par sa visée pratique, de la pédanterie d'un Holopherne ou d'un Nathanaël, et de par son érudition, de toutes les petites gens, dont les pitreries nous amusent – ainsi que les nobles – tout au long de la pièce. En d'autres termes, il existerait une philosophie qui, bien comprise, dispenserait une sagesse au-delà du commun des mortels, et présenterait tous les traits d'un savoir officiel. La référence à l'académie platonicienne, dans la bouche de Ferdinand, celle à

---

1 Érasme, *Éloge de la folie, op. cit.*, p. 110.
2 *Ibid*. p. 112.
3 *Ibid*., p. 112-113.
4 « *Little academe* », *ibid.,* I, 1, 13, p. 486-487.
5 « *Living art* », *ibid.,* 14, p. 486-487. Comme l'indique la note de Gilles Monsarrat, le terme de « art » peut renvoyer à la philosophie. Le reste du discours de Ferdinand va dans le sens de cette interprétation.
6 *Ibid.,* I, 1, 16, p. 486-487.
7 *Ibid.,* I, 1, 42-43, p. 488-489.
8 *Ibid.,* I, 1, 9, p. 486-487.
9 *Ibid.,* I, 1, 57, p. 488-489.

l'*Alcibiade*, dans celle de Biron[1], la mention de l'étude de textes, et le statut du roi lui-même, semblent converger vers la défense d'un savoir reconnu, même s'il est parfois déformé par ceux qui croient savoir sans réellement comprendre. La solution d'une telle mésentente serait apportée par Ferdinand : il faudrait se couper du monde, renoncer aux plaisirs de la chair, élargir le fossé avec le sens commun, pour atteindre à une vérité qui, finalement, ne serait pas de ce monde.

Et pourtant, le projet du souverain n'est pas incontesté dès le départ : Biron, proche du roi en dépit de son cynisme, émet d'emblée des réserves sur sa faisabilité et sa pertinence. À l'acte I, scène 1, il condamne ainsi l'étude des livres comme étant à la fois source d'obscurité[2] et aveuglante[3], en ce qu'elle épuise la pupille à scruter les ténèbres de l'érudition, et qu'elle l'éblouit en prétendant lui donner accès à un savoir supérieur à celui des hommes. L'étude que recherche Ferdinand illumine aussi bien que le soleil, et n'est en outre que fort peu productive : qui veut s'y consacrer n'y gagne rien d'autre que « la vile autorité prise aux livres d'autrui[4] ». Shakespeare détourne à son profit l'image platonicienne par laquelle la lumière de la vérité est comparée à celle du soleil, à la fois attirante et aveuglante pour le prisonnier qui sort tout juste de la caverne[5]. Les ténèbres de la caverne shakespearienne ne sont pas celles de l'ignorance, jugée finalement plus heureuse et moins orgueilleuse que tous les savants qui ne cherchent que leur propre renommée[6]. Le faux savoir est pire que l'ignorance : on retrouve encore une fois là la phraséologie humaniste. Et pourtant, Biron mobilise bel et bien le modèle de la philosophie de manière positive : comme dans l'*Alcibiade*, il suggère de regarder dans une autre prunelle, plus belle, pour y voir un « guide étoilé[7] ». On voit cependant que le sens s'en retrouve changé, puisqu'il s'agit avant tout de renoncer au savoir livresque et

1 *Ibid.,* I, 1, 82, *ibid.,* p. 490-491.

2 *Ibid.,* I, 1, 78-79 « La clarté cherchée en ces lieux ténébreux / Devient ténèbres alors que vous perdez vos yeux » / « *So ere you find where light in darkness lies / Your light grows dark by losing of your eyes* », p. 490-491.

3 *Ibid*., I, 1, 84-85 « Au grand soleil du ciel votre étude est semblable : / L'œil effronté ne peut trop s'attarder sur lui » / « *Study is like is heavens' glorious sun, / That will not be deep searched with saucy looks* », p. 490-491.

4 « *Save base authority from others' books* », I, 1, 87, *ibid.,* p. 490-491.

5 Platon, *République,* VII, 516a, traduction de Pierre Pachet, Paris, Gallimard, 1993, p. 359.

6 W. Shakespeare, *Peines d'Amour Perdues*, I, 1, 88-93, *op. cit*., p. 490-491 et Platon, *Alcibiade,* 132c, traduction de Chantal Marbœuf et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 1999, p. 180.

7 « *His heed* », I, 1, 82, *ibid.,* p. 490-491.

futile, pour se livrer à une étude pratique, humaine, de ceux qui nous entourent. La recherche de la vérité ne vaut rien par elle-même, si elle n'aboutit pas à une sagesse pratique. La référence platonicienne conduit Shakespeare à faire, en un sens, jouer la philosophie contre elle-même : « Que de science pour science réfuter », s'exclame le roi[1]. La nuance entre « *reading* » et « *science* » ou « *wisdom* » est ici importante : si l'ignorant peut être béni, ce n'est pas tant au savoir en lui-même que s'en prend Shakespeare qu'au péché d'érudition. La connaissance en elle-même, aussi étendue soit-elle, ne produit pas un péché. En revanche, la recherche du savoir afin de pouvoir en faire étalage, à ses yeux comme à ceux des autres, est bien une faute. L'érudition est donc bien un péché si elle est coupée d'un réel souci de savoir, et uniquement motivée par la prétention.

De fait, la prééminence intellectuelle et morale des nobles est immédiatement remise en cause dans la pièce : sitôt les vœux prononcés, ils sont désavoués par Biron. Le projet du roi de Navarre est futile, et envisagé de manière inconséquente et légère. C'est ce que révèle d'emblée l'arrivée de la délégation de France. Contrairement aux hommes qui semblent n'avoir finalement rien de mieux à faire, les femmes arrivent avec en tête une importante négociation politique : ce simple décalage suffit à dénoncer l'inconséquence du projet de Ferdinand. La rapidité avec laquelle chacun des hommes renonce à son vœu de ne pas approcher de femme pendant trois ans, pour se mettre activement à leur faire la cour, est significative. L'étude philosophique n'est pour ces hommes qu'un jeu – comme l'est finalement l'entreprise de séduction à laquelle ils vont se livrer[2]. Les nobles de Navarre n'avancent que déguisés, et tout pour eux n'est qu'affection empruntée. La distance qu'ils conservent en toute occasion avec le personnage que la cour leur propose les transforme en marionnettes dont les femmes se jouent très aisément. Leur condamnation explicite du sens commun se trouve alors autant critiquée que celle d'Holopherne et Nathanaël. Dans le deux cas, le rejet de la vie réelle, du monde quotidien, finit par tourner à vide et rester lettre morte.

---

1 « *How well he's read, to reason against reading* », I, 1, 94, *ibid.*, p. 490-491.

2 Comme en témoigne la mascarade à laquelle ils se livrent en se déguisant en gentilshommes russes à l'acte V, scène 2, 79-483, *ibid.*, p. 578-601.

En outre, la façon dont les hommes voient leur étude est aliénante. Le principe même de l'engagement que propose Ferdinand est d'emblée une renonciation à la pensée au nom de la discipline et de la soumission à un savoir extérieur. Biron, hésitant, se voit presque contraint par son roi de souscrire au projet dans ses moindres détails. L'étude à laquelle les hommes doivent se livrer n'est pas de l'ordre de la réflexion, mais de l'apprentissage, ou plutôt du dressage. En témoigne le simple fait de signer un engagement contraignant, et qui par avance règle la vie des participants avec la précision d'une vie monacale. L'étude promise n'est pas fondée sur la découverte, mais sur la soumission tant de l'esprit que du corps. On retrouve là une seconde critique du dogmatisme chère à l'humanisme : le savoir réel ne peut pas se traduire par une simple adoration de ce qui a été fait, par une assujettissement à la pensée de ceux qui nous ont précédés[1]. Lorsqu'il cherche l'étude dans les livres, et non dans l'expérience, et qu'il souhaite écarter tout sujet d'hésitation de sa vie en se pliant à une discipline stricte, Ferdinand se comporte en vrai dogmatique. Il se présente lui-même en tant que figure magistrale en imposant l'étude à ses compagnons et ses sujets, confondant alors autorité politique et autorité intellectuelle ou morale.

Si l'on trouve indubitablement une critique du savoir dogmatique dans *Peines d'Amour Perdues,* le coup que lui porte Shakespeare réside en fait moins dans la moquerie de ses formes bizarres et inutiles que dans la dénonciation de l'abus d'autorité qui se cache derrière une telle pratique. Cette accusation se fait jour dès que l'on compare

[1] Bacon notamment critique le discours d'autorité, tout en croyant en la possibilité du savoir, renvoyant ainsi dogmatiques et sceptiques dos-à-dos à l'aphorisme 67 du *Novum Organum* : « L'excès [des philosophies] est de deux genres : l'un est propre à ceux qui prononcent facilement et qui rendent les sciences dogmatiques et magistrales ; l'autre est propre à ceux qui, ayant introduit l'acatalepsie, se livrent à des recherches errantes et sans terme. L'un rabaisse l'entendement, l'autre énerve » (F. Bacon, *Novum Organum*, I, 67, traduction de Michel Malherbe, Paris, PUF, 2004, p. 128). Le dogmatisme y est présenté comme étant tout d'abord une tendance naturelle de l'esprit humain à projeter sur la nature un ordre qu'il aurait inventé et reçu, et à s'enticher de théories au point d'en forcer la confirmation, même lorsqu'elles s'avèrent être fausses. Le « respect pour l'antiquité, l'autorité de ceux qui ont été regardés comme des maîtres en philosophie, et enfin le consentement général » sont ainsi rangés au rang des causes qui expliquent le manque de progrès de la science (*ibid*., p. 144), l'apparition des sciences « rationnelles et dogmatiques » marquant la fin de l'invention des œuvres utiles (*ibid*.,p. 146). Dans *Du progrès et de la promotion des savoirs,* il dénonce ainsi comme une errance « le fait qu'on ne supporte pas patiemment le doute et qu'on se dépêche d'affirmer, sans pratiquer mûrement la suspension du jugement qu'il faudrait », comme le fait que le savoir est présenté de manière catégorique et magistrale (F. Bacon, *Du progrès et de la promotion des savoirs*, I, traduction de Michèle Le Dœuff, Paris, Gallimard, 1991, p. 44).

les deux formes de savoir que nous avons étudié jusque là, celle ridicule d'Holopherne et Nathanaël (auxquels on peut ajouter dans une moindre mesure Armado, qui partage leur goût fantasque des étymologies, mais ni leur formation, ni leur statut) et celle plus sophistiquée des nobles. Le dramaturge critique, nous l'avons vu, l'autorité intellectuelle dont voudrait se prévaloir tout dogmatisme. Accepter d'emblée le savoir institué revient à vider la langue de sa richesse, au profit des étymologies mortes[1], ou à signer un engagement moral intenable puisque contraire à la temporalité mondaine[2]. Mais une autre forme d'autorité, qui tire sa force de l'accaparement par une classe sociale du savoir reconnu, se fait jour. Elle est révélée par une remarque d'Holopherne, par laquelle la tragédie appert brièvement derrière le ton apparemment comique. À l'acte V, scène 2, Armado, Caboche, Nathanaël et Holopherne donnent une représentation pour la cour. Avant même que leur spectacle ne commence, les acteurs amateurs sont tournés en ridicule par les nobles présents. Biron anticipe leur prestation en annonçant « le maître d'école, le fanfaron, le petit curé, l'idiot et le gamin[3] ». Il faut dire qu'aucun d'eux ne brille par son talent, mais leur auditoire ne leur en laisse pas vraiment la chance : sur les 118 répliques que comporte la pièce, interrompue par l'arrivée d'un messager, 40 seulement sont celles des acteurs. Les nobles, à l'évidence, ont plus d'esprit de répartie et plus d'éducation que les hommes qui se succèdent maladroitement sur les planches, et ils monopolisent le discours[4]. L'apparente opposition entre savoir réel (qui serait celui de la cour) et, littéralement, joué (celui des pédants ou ignorants) est cependant brisée par la

---

1 Voir W. Shakespeare, *Peines d'Amour Perdues*, IV, 2, 5-6, *op. cit*., p. 540-541, où Holopherne accumule les traductions de *terra*, sans se soucier du fait qu'il établit alors une équivalence entre « sol », « glèbe » et « terre », et fait perdre ainsi de sa richesse à l'expression. C'est qu'il n'est pas vraiment occupé par la signification de ce qu'il dit, mais uniquement par la reconnaissance d'une forme étymologique qui lui semble englober toutes les significations possibles.

2 Voir *ibid.,* IV, 2, 70-140, lorsque Jacquinette demande à Nathanaël de lui traduire la lettre d'amour d'Armado. Si Holopherne pense bien à lui recommander d'aller en faire part au roi, puisque le badinage va à l'encontre des lois de ce dernier, on sent bien que le souci premier des lettrés est la manière dont la missive est écrit : c'est là l'objet de leur premier commentaire, et ils y reviennent après le départ de Jacquinette.

3 « *The pedant, the braggart, the hedge-priest, the fool, and the boy* », W. Shakespeare, *Peines D'amour Perdues,* V, 2, 533, p. 604-605.

4 Le motif de la scène n'est pas anodin chez Shakespeare : on retrouve la même opposition, utilisée à d'autres fins, dans le *Songe d'une nuit d'été*, écrit la même année. Cette dernière pièce exploite le rapport à la représentation et non au savoir, mais la récurrence du procédé le signale comme ayant une signification forte.

remarque du maître d'école : « Ce n'est point généreux, gentil, ni charitable[1] ». La plainte, qui passe inaperçue des personnages, est pour une fois dans la bouche du maître d'école remarquable de concision et d'efficacité. Au milieu de l'amusement général, une nouvelle opposition se fait sentir, entre les nobles de cour, ayant pour eux l'éducation et l'entraînement à la joute verbale, mais qui ne font pas preuve de charité, et les petites gens, parfois ridicules par leur tentative maladroite d'exposition lettrée, mais moralement supérieurs. Le savoir reconnu, institutionnel, devient dans la bouche des puissants un instrument de domination sociale et non de réflexion ou de sagesse, comme ils le prétendaient au début. La pièce des « neuf Preux » met bas les masques : sous la recherche prétendue de sagesse, les nobles sont, au mieux, dupes de leur propre utilisation asservissante du savoir. Derrière une autorité intellectuelle finalement pas si bien maîtrisée que cela, se cache une autorité politique réelle, celle que procure la convention sociale, épine dorsale du dogmatisme. Le procédé du théâtre dans le théâtre permet une telle révélation, par deux dispositifs remarquables : la superposition du ton comique et, comme en fulgurance, du ton tragique, et l'addition des différents rôles joués par les personnages, les nobles apparaissant porter plus de masques que les acteurs en herbe. La prétention n'est pas forcément où on l'attend, et le jeu visible des neuf Preux révèle celui, dissimulé, des nobles.

En un sens donc, la critique shakespearienne rejoint celle d'un Érasme. La connaissance, en tant qu'elle est dogmatique, c'est-à-dire ici livresque, est inféconde et dérisoire. On retrouve dans la pièce la tonalité mordante de l'*Éloge de la Folie,* qui veut que le premier aspect par lequel pèche la scolastique, ou du moins le plus facile à atteindre, est son ridicule. Le mélange des genres, prêtant une tonalité comique à un thème sérieux, se met ici au service de cette dénonciation, signalant le décalage comme existant déjà de façon inhérente à la philosophie de son temps, dans l'erreur de ces lettrés qui jouent à être sérieux lorsqu'ils traitent de questions futiles, mais abordent les problèmes réels de manière légère. Pourtant, Shakespeare nous met en garde, par la confrontation entre les personnages nobles et les demi-savants, contre le plaisir qu'il y aurait à se délecter de la facilité d'une telle critique. Le ridicule n'est, finalement, qu'une

[1] « *This is not generous, not gentle, not humble* », V, 2, 614, *ibid.,* p. 608-609.

question de maîtrise des codes. Un œil extérieur (explicitement attribué à la Folie chez Érasme) peut le révéler sans peine, sans pour autant supprimer son efficace dans les cercles qui lui sont dévoués. Le problème du savoir dogmatique vient ici davantage de ce que l'autorité intellectuelle apparente sert à donner une apparence de légitimité à une autorité politique qui repose en fait sur la force. Qu'importe finalement que les savants atteignent la vérité, ou que les nobles aient raison dans leurs quolibets. Ce qui compte est la valeur pratique et morale qu'ils donnent à ce savoir, et comme le dit Biron, « trop connaître ne sert qu'à se faire connaître[1] ». Le motif ultime du savoir de Ferdinand et de sa cour n'est « point généreux, gentil, ni charitable », il a pour but d'asseoir une supériorité en imposant un certain savoir reconnu comme vrai parce que le roi lui-même est en mesure d'en décréter ainsi.

On comprend dès lors la rhétorique de l'apparence qui se déploie dès le discours de Biron. Celui-ci fait en effet subir à la lumière de l'image platonicienne tout un jeu de reflets, selon lequel elle est sans cesse renvoyée des ténèbres à l'aveuglement. La clarté « traque la clarté », « devient ténèbres », avant de trouver dans la lumière d'une autre pupille un autre guide éclairé[2]. La lumière elle-même semble être prise au piège du jeu de miroir propre au théâtre, qui veut que rien de ce qui apparaît n'est vraiment ce qu'il est. Précisément, le savoir, présenté sous son jour dogmatique, peut être considéré comme avançant masqué. En cela, il est également jugé comme inauthentique, parce qu'il ne renvoie à aucun fonds qui puisse le justifier. Le savoir dogmatique n'est qu'une surface, comme le sont tous les personnages faussement savants de la pièce. Dans le cas de Nathanaël et Holopherne, l'apparence de savoir est évidente : les deux lettrés n'ont que très peu d'érudition, et on peut en fait se faire une exacte mesure de ce qu'ils savent après un très bref temps passé à les écouter, puisqu'ils s'efforcent toujours de montrer absolument tout leur savoir. L'inauthenticité de leur savoir contraste avec la sincérité de leur posture, puisqu'eux-mêmes ne jouent pas. Même en représentation l'un vis-à-vis de l'autre, ils ne sont finalement rien d'autre que ce qu'ils paraissent être. Armado, lui, est tout leur contraire. Tout à sa propre représentation, il n'est qu'un rôle, une caricature de

[1] « *Too much to know is to know naught but fame* », I, 1, 92, *ibid.,* p. 490-491.
[2] *Ibid.,* I, 1, 74-83, p. 490-491.

lui-même, une marionnette qui ne serait maniée par personne. Il n'est qu'apparence parce qu'il se perd lui-même dans son personnage, dont on ne le voit jamais sortir. Il se révèle en cela, finalement, davantage la caricature des nobles que le compère de Nathanaël et Holopherne. Le cas des autres personnages est plus complexe. Si les semi-habiles que nous venons de citer pêchent par excès d'empathie, la cour de Ferdinand, elle, se trouve accusée de n'être finalement qu'un extérieur, qu'une apparence, même si elle est mieux maîtrisée qu'Armado. Biron excepté, aucun des nobles n'est véritablement individualisé. Leur pensée est toujours renvoyée aux traits d'esprit dans lesquels ils se perdent, sans profondeur ni pause. Ils sont finalement prisonniers d'un refus d'apparaître tels qu'ils sont, mais se trouvent rattrapés dans leur jeu d'apparences lorsque les femmes les reconnaissent sous le déguisement des moscovites[1]. C'est l'arroseur arrosé, et les hommes se trouvent pris au piège des masques qu'ils ont eux-mêmes mis en place. L'épisode n'est pas anecdotique : les hommes sont au savoir ce qu'ils sont en cette occasion, inauthentiques et faux. L'apparence de leur savoir renvoie à l'apparence qu'ils adoptent pour séduire les femmes sans avoir l'air de se dédire, aussi trompeuse qu'inconséquente. Tout savoir accepté dogmatiquement est comme un masque, étranger et mensonger, que l'on mettrait pour tromper l'auditoire et non pour interpréter un rôle. Cette seconde action, à l'inverse de la première, peut de fait se faire avec la complicité des spectateurs, et surtout utilise la médiation du jeu comme une manière détournée, distanciée de s'exprimer, ou de développer en soi des potentialités dans lesquelles on peut se retrouver.

Trois personnages contrastent avec ce schéma, et permettent de retracer, en creux, une image positive du savoir, que l'on trouvera en particulier sous la forme du sens commun, que manifestent Caboche et Moucheron, mais aussi Biron, qui à la cour sort de la norme. Là encore, la manifestation d'une sagesse réelle vient avec un certain rapport à la représentation de soi. Chacun à leur manière témoigne d'une possession non dogmatique de la sagesse, et de la conséquence que cela peut avoir sur le savoir être. Aucun d'entre eux n'a la franchise en partage : la transparence est, en réalité, illusoire. Caboche lui-même, qui pourtant ne manque pas de vergogne, sait user de roublardise

[1] *Ibid.*, V, 2.

quand cela lui est nécessaire[1]. Moucheron s'attache à se montrer plus simple qu'il ne l'est, et Biron est du début à la fin de la pièce aux prises avec sa propre conscience morale et intellectuelle. La pièce se confronte donc à ce problème qui veut que la sagesse a du mal à se donner directement pour ce qu'elle est. Que ce soit dans le cas des lettrés risibles, ou des nobles immoraux, la prétention au savoir est finalement ce qui gêne la sagesse. Prétention à deux titres : parce qu'on prétend être sage alors qu'on ne l'est pas vraiment, et qu'on ne s'en doute d'ailleurs probablement pas, et parce qu'on est entièrement absorbé dans l'acte de prétendre être ce qu'on n'est pas, qu'on joue la comédie à soi et aux autres. Le chemin est inverse dans le cas Biron, Caboche et Moucheron. Aucun d'eux ne se donne pour sage, et le sens commun qu'ils ont en partage surgit comme par-devers eux, à travers le voile d'un costume mis légèrement de travers. Cette dualité apparaît, chez Biron, sous les traits d'un conflit : d'emblée, il n'est pas d'accord avec ses compagnons, et cherche à se dissimuler. Il cache son amour, certes, mais aussi sa sagesse, puisque même lorsqu'il s'exprime les autres ne veulent pas l'entendre. Le décalage de perception qui existe entre lui-même et la classe sociale à laquelle il appartient témoigne d'un sens commun qui n'a en fait pas droit de cité dans ce milieu, immédiatement raillé pour être cynique, pointilleux ou mélancolique. Là où les autres cherchent à se mettre en avant, c'est dans la difficulté qu'il éprouve à ne pas se distinguer que Biron manifeste le bon sens qui le caractérise. Le premier trait, donc, d'un savoir qui ne serait pas dogmatique est une certaine distanciation entre le personnage que l'on est et celui que l'on joue, distance peut-être vécue comme une difficulté, mais dans laquelle se situe la possibilité du recul réflexif.

Le second ressort du savoir dogmatique est davantage manifesté par Caboche et Moucheron. Ils se distinguent de Biron en ce que celui-ci reste une figure intermédiaire, qui cherche à s'inclure auprès des nobles, et essaie de dispenser un certain savoir, aussi paradoxal soit-il[2]. La sagesse de Caboche et de Moucheron n'est pas magistrale, mais se manifeste plutôt par le jeu de l'ironie. Ainsi, Caboche, tout ignorant soit-il, sait parfaitement donner la réplique au roi dans le jeu de la mauvaise foi pour éviter de se

[1] Voir par exemple la scène qui conduit à sa condamnation pour avoir fait la cour à Jacquinette, lors de laquelle il tient la réplique au roi à l'acte I, scène 1, 179-281, *ibid.,* p. 494-501.

[2] Voir par exemple son éloge de l'ignorance que nous avons étudiée un peu plus tôt.

faire punir sous les accusations d'Armado[1]. Moucheron quant à lui sert de contre-point à l'espagnol, révélant le ridicule du fanfaron par son propre bon sens. Il a ainsi essentiellement un rôle de commentateur, et peut en cela rivaliser d'esprit avec toute la cour[2]. L'humour et plus particulièrement l'ironie que manifestent Moucheron et Caboche se présentent comme l'opposé du savoir dogmatique pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'ils le contestent : le simple fait qu'un page et un paysan soient capables d'avoir la part belle face à des nobles soi-disant pleins d'esprit est subversif. Mais surtout, parce que le mécanisme de l'ironie est opposé à celui du savoir dogmatique : là où ce dernier présente une chose telle qu'elle est censée être, en niant une autre perspective possible et en donnant de cette chose une définition univoque, l'ironie repose sur la dualité de la perception, et même sur la superposition des différents sens. Les apartés régulièrement consacrés aux commentaires de Moucheron ont pour effet de faire apparaître simultanément deux faces d'une même réalité, de montrer au spectateur dans le même temps deux apparences divergentes. On peut certes dire que ces deux apparences ne sont pas toutes les deux maintenues, dans la mesure où le spectateur est encouragé à se reconnaître en Moucheron plutôt qu'en Armado. Le procédé ironique est pourtant constant dans la pièce, y compris dans la bouche des autres personnages, et a toujours pour fonction de faire apparaître une autre réalité que celle qui avait été pensée en premier lieu. Si la contradiction est bien souvent résolue, ce n'est pas toujours le cas : de fait, la pièce se termine sur une non-fin, un refus de résolution dramatique face auquel plusieurs possibles coexistent.

Au savoir dogmatique, Shakespeare n'oppose donc pas à proprement parler une autre forme de savoir. Il s'attache d'une part à le critiquer en mettant au jour l'attitude qu'un tel savoir dissimule, comme un personnage qui jouerait un double rôle, et d'autre part à faire apparaître le contraste avec une autre posture, celle du doute ironique, qui n'a pas pour fonction de remplacer un savoir par un autre, mais d'ébranler la certitude et de la mettre face à ses propres incohérences. Le bon sens mis en avant par Shakespeare n'est pas de l'ordre de la sagesse populaire, qui au savoir docte opposerait une autre forme de

[1] *Ibid.,* I, 1, 254-281, p. 498-501.
[2] Voir par exemple *ibid.,* I, 2.

savoir, plus ancestrale et authentique. Caboche comme Moucheron manquent d'éducation, et sont régulièrement mis en défaut. Plus grave, le peuple est loin d'être toujours valorisé pour sa sagesse dans les pièces du barde : en témoignent les réactions injustes et épidermiques qui hantent *Jules César, Coriolan,* ou encore les deuxième ou troisième parties d'*Henri VI,* mais aussi les railleries qui touchent ça et là les proverbes et adages. Le savoir populaire, pour n'être pas lettré, n'en est pas moins dogmatique, dans la mesure où il peut désigner la foule qui exige l'adhésion à ses propres convictions. Tout savoir reçu et ininterrogé peut ainsi être visé par la critique shakespearienne. En cela, le dramaturge partage l'opinion de Montaigne au sujet du sens prétendument commun : si personne ne se plaint de son manque d'intelligence, ce n'est pas le signe d'une intelligence, mais plutôt d'une présomption, bien partagée[1]. Personne ne se plaint de l'intelligence qu'il a en partage, et cela est bien le signe que rien n'est tant partagé que la sottise et la vanité. Le bon sens n'intéresse donc pas Shakespeare en ce qu'il est commun, si l'on entend par là communément partagé. Le bon sens *devrait* être commun à toutes les personnes qui s'efforcent de faire usage de leur réflexion, qui refusent la facilité de la convention et de la rhétorique pour penser par elles-mêmes[2]. Il est aussi commun au personnage qui le manifeste et au spectateur : la fonction spécifique de l'ironie est ici de s'exprimer contre un autre personnage, mais avec ceux qui assistent au drame. Cette externalisation du jugement, qui se produit dans l'adresse au spectateur, signifie là encore un double mouvement de recul réflexif et de partage avec un autre type d'auditoire, le problème étant de savoir déterminer ce que représente cet auditoire et comment il doit être, en droit, constitué.

Dans *Peines d'Amour Perdues*, Shakespeare ne propose donc pas de remplacer un savoir par un autre, du moins pas dans la forme philosophique dont il a hérité : cela

[1] « On dit communément que le plus jute partage qye nature nous aye fait de ses graces, c'est celuy du sens : car il n'est aucun qui ne se contente de ce qu'elle luy en a distribué », Montaigne, *Essais*, II, XVII, *op. cit.*, tome II, p. 61.

[2] La position de Shakespeare semble en cela différer de celle de Montaigne, pour davantage préfigurer le bon sens cartésien, explicitement construit contre la critique du maire de Bordeaux. Le bon sens, chez Descartes, renvoie ainsi non à la sagesse populaire, ou à une sagesse partagée quant à son contenu, mais à la conscience de sa propre essence comme être avant tout pensant. Voir R. Descartes, *Discours de la méthode,* I, Paris, Vrin, 1970, p. 44. Shakespeare diffère à son tour de Descartes en ce que le bon sens désigne davantage chez lui une disposition critique et en partie individualisante (les personnages qui la manifestent étant toujours précisément caractérisés) qu'une potentialité par définition universelle.

posera la question d'un possible scepticisme de Shakespeare. La posture magistrale se trouve rejetée comme une errance, parce qu'elle transforme tout énoncé en assertion dogmatique, quelle que soit par ailleurs la vérité que cet énoncé peut avoir. La philosophie se trouve alors particulièrement visée par Shakespeare, parce qu'en tant que discipline, elle témoigne du fait que la modalité selon laquelle un savoir est transmis modifie la valeur de vérité de ce savoir. La critique touche la philosophie en son cœur, puisqu'elle remet en cause sa façon d'élaborer les énoncés vrais, et elle est en même temps externe, puisqu'elle suppose de pouvoir s'appuyer sur un discours non philosophique. Le refus de la parole magistrale implique alors que l'on prenne en compte, dans la définition de la vérité, non seulement le rapport d'un énoncé à la réalité, mais encore la façon dont celui-ci est proféré. Être vraiment philosophe, donc, n'est pas à proprement parler posséder un savoir ou une sagesse particulière, mais être en mesure d'adopter une posture critique authentique. Le problème est que les philosophes shakespeariens ne font pas vraiment honneur à cette posture : ainsi que nous allons le voir, on retrouve précisément chez eux la tentation d'un savoir dogmatique, mais qui plus est déshumanisé, comme si l'exigence de la pensée les conduisait à surjouer le rôle du philosophe, à lui prêter des caractéristiques qui l'exceptent de l'humanité et remettent en cause sa capacité à être entendu et agir dans le monde. La question se posera alors de savoir quels personnages peuvent véritablement être qualifiés de « philosophes » au sens où semble l'entendre Shakespeare : s'agit-il des individus faisant profession de la sagesse, ou faut-il concevoir un autre type de figures ?

2) Les philosophes professionnels, ou la critique de la pensée déshumanisée

Le personnage du philosophe est un point d'entrée dans la critique que fait Shakespeare des formes traditionnelles du savoir, parce qu'elle lui permet de confronter de manière concrète le théâtre et la philosophie, en raison de l'usage critique que Shakespeare fait du terme dans sa signification originelle. À la Renaissance, le terme de « philosophe » peut faire référence à une grande variété de situations et de personnes, que ce soient des érudits se réclamant d'une doctrine philosophique, de pères de l'Église, ou de savants de différentes disciplines[1]. On ne trouve pas directement de critiques de doctrines philosophiques en tant que telles dans le texte de Shakespeare. Les cibles de celui-ci sont plus concrètes, et susceptibles d'être mises en scène : ce sont des postures plus que des théories, des figures plus que des concepts, des erreurs plus que des principes méthodologiques, qui font l'objet des situations dramatiques qu'il met en place. La pertinence de positions théoriques est pensée à l'épreuve de leur mise en pratique lors de l'action présentée sur scène. C'est donc en fonction de la possibilité de jouer une idée, de lui donner un contenu pratique, que la critique de cette idée est d'abord envisagée. Même lorsque Shakespeare interroge des doctrines philosophiques précises (le stoïcisme, le cynisme), il le fait par le biais des errances de leurs représentants. La présence indiscutable dans les textes de Shakespeare de références, même rapides, à des doctrines philosophiques, montre la familiarité du dramaturge avec les problèmes que traitent les philosophes.

On pourrait donc s'attendre à ce qu'ils soient eux-mêmes présents dans ses textes, comme figures du savoir. Pourtant, c'est loin d'être le cas : on retrouve des philosophes dans seulement cinq pièces de Shakespeare, mais dans tous les cas il s'agit de personnages clairement identifiés, et dont l'identité en tant que personnage est entre

[1] Voir Michèle Clément, *Le cynisme à la Renaissance,* Genève, Droz, 2005, p. 23.

autres définie par cette caractéristique d'aspirant à la sagesse. Hamlet a étudié la philosophie à Wittenberg, l'université de Mélanchton, et son ami Horatio se revendique du stoïcisme[1]. Brutus et Caton sont dans *Jules César* des représentants de l'école stoïcienne, Apémantus des cyniques. Dans ces deux pièces, le terme renvoie à l'appartenance à une école historique. Il peut également renvoyer à la possession d'une certaine sagesse, et d'une lucidité qui permet à un personnage de saisir la vérité d'une situation ou d'un personnage. Il désigne alors non pas l'exercice d'une discipline, éventuellement professionnelle, mais un tempérament. Corin est qualifié dans *Comme il vous plaira* de « *natural philosopher* » que l'on peut traduire soit par « qui s'intéresse à la nature » soit par « demeuré[2] ». Dans cette pièce qui oppose très clairement deux lieux, la cour et la forêt, mais aussi deux mondes, celui de la civilisation et celui de la simplicité sylvestre, cette appellation permet de faire la distinction entre un savoir sophistiqué, raffiné, mais peut-être coupé des réalités de la vie, et un bon sens un peu rustre mais plein de sagesse. Le terme de « philosophe » renvoie enfin à un rôle que peut endosser un personnage : Edgar dans *King Lear* est qualifié par un Lear à moitié délirant de « *philosopher* » / « philosophe[3] ». Nous allons voir que cette dernière caractéristique unifie les différentes emplois shakespeariens : être philosophe est, avant tout, l'objet d'un jeu dramatique qui conditionne le rapport à la sagesse que les différents personnages peuvent entretenir. Se dessine alors une opposition entre deux types de pensée et d'individualité, le philosophe et le personnage, et il s'agit d'expliquer pourquoi Shakespeare semble donner la préférence au personnage.

1 W. Shakespeare, *Hamlet*, I, 2, 113, *in Tragédies*, I, *op. cit.*, p. 884-885.
2 W. Shakespeare, *Comme il vous plaira, in Comédies,* II, *op. cit.,* p. 586-587.
3 W. Shakespeare, *Le Roi Lear,* III, 4, 129, *in Tragédies,* II, *op. cit.*, p. 490-491.

Jules César : le philosophe « *constant as the Northern Star*[1] » ?

Le premier philosophe clairement affilié à une école philosophique que l'on rencontre dans le corpus shakespearien est Brutus, personnage stoïcien de *Jules César*. Dans cette pièce de 1599, Brutus et César se présentent comme des figures de l'impartialité. Cette prétention met en avant d'une part l'opposition philosophique fallacieuse entre la raison et les passions, d'autre part l'erreur de rôle qui consiste à agir d'après les dehors du philosophe plutôt que de vraiment chercher la sagesse. Sous ces deux aspects, on peut voir dans la pièce une critique de la philosophie, ou du moins de la posture, stoïcienne[2]. De fait, la pièce s'en prend en particulier à l'opposition pouvant exister entre la raison et la passion : Shakespeare y prête aux deux personnages que sont Brutus et César l'idée que les passions gênent dans l'appréhension de la vérité, parce qu'elles représentent un filtre qui modifie notre façon de penser, et plus particulièrement notre façon de juger. Impossible de bien penser sans être impartial : le rapport à la vérité se trouve ainsi réduit à un jugement, qui doit, en outre, être fait de manière complètement impersonnelle, comme si l'on était pas un individu soumis à des passions. Derrière cette opposition, se dessine ainsi une conception de la vérité critiquée dans la pièce : l'idée vraie, pour être universelle, devrait être le produit d'une pure logique désincarnée. Nous allons voir que cette définition se trouve mise à mal dans la pièce par les errements de Brutus et de sa caricature, César. Chez l'un comme chez l'autre, la croyance en une adhésion au vrai totalement dégagée de problématiques mondaines et passionnelles

[1] W. Shakespeare, *Jules César,* III, 1, 60-62, *in Tragédies,* I, *op. cit.,* p. 764-767.

[2] Sur l'influence du stoïcisme chez Shakespeare, voir Gilles Monsarrat, « Le stoïcisme dans *Julius Caesar*, ou les préjugés de la critique », *in Études Anglaises,* 27 (1974), p. 1-6, Sylvain Roux, « Présence de la philosophie ancienne dans l'œuvre de Shakespeare ? Le cas du stoïcisme » *in* Drouet, Pascale et Grosos, Philippe (dir.), *Shakespeare au risque de la philosophie,* Hermann, Paris, 2017, p. 11-33 et Geoffrey Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, Oxford, Clarendon Press, 1996. S'il est indéniable qu'on trouve dans les textes shakespeariens une certaine sympathie pour l'école en question, nous cherchons ici à faire apparaître plutôt des lignes de fracture pour révéler la spécificité dramatique de la pensée shakespearienne.

correspond non seulement à une erreur, mais encore à une passion qui s'ignore, et qui va porter ici plus spécifiquement sur l'orgueil lié à la mise en scène de sa propre rationalité.

Personnage central à la pièce, Brutus prend part à la conjuration contre César, puis à la guerre contre Marc-Antoine au nom de la République. Ces deux combats le placent dans la position d'un homme politique qui choisit de systématiquement suivre ce que lui dicte sa raison plutôt que ses passions : il s'agit là d'une première caractérisation du philosophe chez Shakespeare, que l'on trouvait déjà notamment dans *Peines d'Amour Perdues*[1]. Dans *Le Sublime du Lieu Commun,* F. Goyet montre que la pièce peut être lue, en première analyse tout au moins, au prisme de l'opposition entre une rhétorique du pathétique propre à l'homme politique cicéronien d'une part et le stoïcisme endurci, purement rationnel, d'autre part[2]. De fait, Marc-Antoine, l'ennemi de Brutus, se repose sur la manipulation des sentiments, du *movere*, afin d'assurer son ascendant sur la foule[3]. Ainsi, dans les discours que donnent Brutus et Antoine après le meurtre du dictateur, si le stoïcien s'attache à donner ses raisons, à rester sobre dans l'expression de son amour pour son ami comme de son attachement pour la liberté républicaine[4], Antoine, lui, s'appuie sur des images bien précises, sur des tableaux dont le *pathos* n'échappe à personne et retourne complètement le peuple[5]. Alors que Brutus commence son discours en demandant à l'auditoire le silence (« Soyez patients jusqu'à la fin[6] »), Antoine laisse l'émotion et la colère du peuple gonfler entre deux interventions, afin de pouvoir encore davantage l'échauffer par de nouvelles paroles. L'opposition semble donc être très claire : nous avons d'une part la philosophie stoïcienne, qui en s'opposant à la force des passions refuse la manipulation et recherche les décisions justes, en accord avec la vérité des faits, de l'autre le pathos rhétorique qui, en s'appuyant sur la force des émotions et des images

1 W. Shakespeare, *Peines d'Amour Perdues*, *in Comédies,* I, *op. cit.* p. 486-495.

2 François Goyet, *Le Sublime du Lieu Commun,* Paris, Honoré Champion éditeur, 1993, p. 429-434.

3 F. Goyet attribue aussi cette manipulation à César, notamment dans la scène où il refuse la couronne qu'on lui tend (W. Shakespeare, *Jules César,* I, 2, 221-276, *op. cit.*, p. 722-725). Cette analyse ne porte que sur la manière dont César utilise les sentiments, et se laisse affecter par eux.

4 *Ibid*., III, 2, 12-29, p. 778-779.

5 César est présenté ramenant des prisonniers à Rome, pleurant pour les pauvres, refusant dramatiquement la couronne (ibid., III, 2, 82-89, p. 782-783), et Antoine ménage son suspens avant de délivrer le contenu du testament de César, qui lègue au peuple nombre de ses biens, raconte avec force détails le souvenir d'une campagne où il n'était par ailleurs pas présent, afin de pouvoir s'étendre sur les détails de l'assassinat lors duquel il était également absent (*ibid*., III, 2, 158-186, p. 786-787).

6 « *Be patient till the last* », *ibid*., III, 2, 12, p. 778-779.

frappantes, fait fi de la réalité et manipule les cœurs et les esprits. A.D. Nuttall présente également Brutus comme un stoïcien qui cherche à n'exercer que sa raison en écartant autant que possible, par un acte de volonté parfois artificiel, ses sentiments[1]. À l'inverse, si Marc-Antoine sait si bien manier la rhétorique et jouer des émotions de son auditoire, c'est parce que lui-même les ressent pleinement et n'essaie pas de s'en distancier : « Antoine ressent ses émotions et ensuite en joue, les contrôle, modère leur force en fonction du besoin[2] ».

De fait, le parallèle avec César permet à Shakespeare, par un procédé de caricature[3], de mettre en avant le caractère inhumain du refus des passions au nom de la raison, et de mettre ainsi en cause la prétendue fracture entre le philosophe et l'humanité. César, à deux reprises, prétend ne pas être accessible au jeu des passions, et ainsi être inébranlable. À l'acte II, scène 2, il feint de ne pas être sensible à tous les présages qui le mettent en garde contre les Ides de Mars[4]. Plus loin, juste avant sa mort à l'acte III, scène 1, il refuse de gracier le frère de Metellus Cimber qui le supplie à genoux[5]. Son

---

1 Anthony D. Nuttall, *A New Mimesis : Shakespeare and the Representation of Reality,* New Haven and London, Yale University Press, 1983, p. 111-112.

2 *Ibid*., « *Antony feels his emotion and then rides them, controls them, moderating their force as need arise* », p. 110, nous traduisons. Il est vrai que le but de Marc Antoine n'est précisément pas de rechercher ou d'exposer la vérité.

3 On retrouve là le procédé mis en œuvre dans *Peines d'Amour Perdues* entre Ferdinand et Armado : Shakespeare présente dans un premier temps une figure qui paraît raisonnable, avant d'en faire apparaître les défauts de manière exagérée, par le caractère artificiel de la caricature. La ressemblance entre Brutus et César est souvent souligné, notamment par Joseph L. Simmons, *Shakespeare's Pagan World*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1973, p. 107 : « Les traits mêmes de César qui ont conduit Brutus à le tuer – la tentative de se séparer de l'humanité, la présomption, la malfaisance potentielle – sont en Brutus ».

4 Il refuse à quatre reprises de rester chez lui, alors que Calpurnia dit avoir rêvé de son assassinat, lui rapporte les étranges présages qui ont eu lieu partout dans Rome, et que les augures auxquels il a demandé un sacrifice le mettent également en garde. Il prétend alors ne pas craindre le danger, mais bien plutôt être plus dangereux encore que le danger. W. Shakespeare, *Jules César,* op. cit., II, 2, 2-3, p. 752-753 ; 14-26, p. 752-753 ; 30, p. 754-755 ; 38-40, p. 754-755 ; 44-45, p. 754-755.

5 *Ibid*., III, 1, 38-39, p. 764-765. César refuse d'écouter sa requête, parce que céder à des prières en modifiant des décrets serait mettre en danger les loi. Lui ne risque pas de commettre un tel crime, puisque seule la raison a emprise sur lui : « César ne fait du tort qu'avec juste raison, / Et sans bonne raison on ne le convainc pas » / « *Know that Cesar doth not wrong but with just cause, / Nor without cause will he be satisfied* », ibid., III, 1, 48-49, p. 764-765. Surtout, il se situe au dessus des « hommes ordinaires » / « *Ordinary men* », ibid., III, 1, 37, p. 764-765, qui pourraient se laisser émouvoir. Lui est « […] aussi constant que l'étoile polaire / Dont l'immuable et permanente qualité / Ne se connaît aucune égale au firmament » / « […] *Constant as the Northern Star / Of whose fixed and resting quality / There is no fellow in the firmament* », *ibid*., III, 1, 60-62, p. 764-767.

impartialité est donc prétendument fondée sur deux caractéristiques : César serait pleinement rationnel et d'une détermination supérieure au commun des mortels.

On peut opposer dans un premier temps à cette prétention que César est hypocrite, ou méconnaît sa propre nature : F. Goyet relève ainsi la facilité avec laquelle César est en réalité persuadé par Calpurnia, puis par Décius, à l'acte II, scène 1, et ce non à l'aide de la raison, mais en flattant sa peur, sa compassion ou son ego[1]. Mais surtout, on peut reprocher à César de vouloir, en prétendant être au-dessus des hommes, s'en excepter. C'est là le sens de l'image de l'étoile polaire qu'il prend plaisir à développer :

> Le ciel est emmailé d'étincelles sans nombre,
>
> Qui sont toutes de feu, et dont chacune brille,
>
> Mais il n'y en a qu'une à conserver sa place.
>
> De même dans ce monde : il est tout peuplé d'hommes,
>
> Faits de chair et de sang, et doués de raison ;
>
> Et pourtant dans ce nombre je n'en connais qu'un seul
>
> Qui résiste aux assauts et garde son rang
>
> Sans obéir aux mouvements[2].

César se croit incomparable aux autres hommes, parce que contrairement à eux il est complètement inaccessible. De même que l'étoile polaire seule demeure toujours à sa place, de même lui ne peut être assailli par les passions des autres. Lorsqu'il refuse de changer le décret qu'il a lui-même établi, il ne le fait pas tant pour sauvegarder les lois que pour montrer qu'il ne peut être ému. César se prend alors lui-même comme norme de son propre raisonnement : c'est une identité exacte à lui-même qu'il recherche, plutôt qu'un jugement réellement juste. Mais son personnage lui-même se trouve réduit à la façade impersonnelle qu'il présente sur scène, conçue par négation des sentiments

---

1 F. Goyet, *op. cit.*, p. 431-432.

2 « *The skies are painted with unnumbered sparks ; / They are all fire, and every one doth shine ; / But there's but one in all doth hold his place. / So in the world : 'tis furnished well with men, / And men are flesh and blood, and apprehensive ; / Yet in the number I do know but one / That unassailable holds on his rank,* / *Unshaked of motion* », *in* W. Shakespeare, *Jules César, op. cit.*, III, 1, 63-70, p. 766-767.

couramment éprouvés. César finit par devenir la figure d'une erreur, dans la mesure où il est impossible de séparer radicalement les fonctions de réflexion et de compassion. Cette impossibilité apparaît dans l'épreuve du rôle : celui que joue César est un non-rôle, une tentative d'effacement de soi comme personne au profit du personnage, qui n'est ni tenable ni souhaitable, puisqu'il finit par apparaître non pas comme juste mais cruel.

Revenons-en à Brutus, chez lequel cette fracture s'applique de manière plus significative au rôle du philosophe, puisqu'elle l'empêche en outre même de penser justement. Cela apparaît notamment dans le processus de décision lors duquel Brutus se demande s'il doit prendre part à la conjuration contre César ou non[1], sachant que César est son ami et qu'il essaie pourtant de raisonner en ne tenant pas compte de cette amitié. Il semble que pour Brutus, la pensée vraie est la pensée universelle, celle qui peut être développée par tout homme et qui surtout correspond à la réalité que l'on cherche à comprendre, plutôt qu'à la perception qu'on en a. Sa tentative de séparer la vraie nature de César de la façon dont il lui apparaît sous le spectre de leur amitié renvoie à la tentative stoïcienne d'atteindre pour chaque chose la représentation vraie ou *phantasia kataleptikê,* caractérisée par le fait qu'elle « provient de ce qui est » et se distingue alors du *fantasma* ou *fantastikon*, qui est directement produit par l'âme. Cette représentation ou compréhension est « celle qui est imprimée, marquée, figurée à partir d'un objet réel, exactement tel qu'il est[2] », c'est-à-dire qu'elle doit être conforme à l'objet compris, par opposition à la production de l'esprit que serait une simple hallucination. Dans les deux cas, il s'agit de séparer ce qui relève du jugement réel de l'objet, et ce qui est produit par mon esprit et qui peut conduire à modifier ce jugement. Or la passion peut précisément être la cause d'une telle distorsion du jugement. L'anticipation (en tant qu'elle est guidée par la crainte et non par une calcul de prévision), la jalousie, la colère, sont autant de dispositions non rationnelles, ou du moins non conformes à un usage rationnel de mon esprit, et qui peuvent induire en erreur. Penser de façon juste c'est donc penser de façon rationnelle, conformément à la raison seule. Pour penser justement, il faudrait ainsi se référer à ce qu'il y a d'universel en nous, que Cicéron propose de concevoir d'après la

1 W. Shakespeare, *Jules César, op. cit.*, II, 1, 10-34, p. 734-737.
2 Cicéron, *Académique*s, II, 77, traduction de José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 2010, p. 205.

métaphore du rôle : dans *Des Devoirs,* il décrit la vie comme déterminée par quatre rôles : le premier, qui nous définit comme êtres raisonnables, est universel, le second est spécialement donné à chaque individu et correspond à leur nature particulière ; le troisième est attribué par le hasard et les circonstances ; et enfin le dernier est celui dont nous décidons nous-même. Le premier rôle permet de souligner que la raison est en l'homme la présence d'une universalité. Si je veux penser justement, il faudrait donc me départir des caractéristiques individuelles qui, si elles rentrent en jeu dans les autres rôles mentionnés dans ce texte de Cicéron, ne semblent pas être compatibles avec l'exercice d'une pensée parfaitement rationnelle[1].

Le désir d'impartialité est déjà présent dans la première scène du personnage, à l'acte I, scène 2, lorsqu'il confesse redouter que César ne devienne roi, et souhaiter qu'il en fût autrement « quoiqu'[il] l'aime bien[2] », et laisse entendre que ce conflit d'idées pourrait engendrer une guerre avec lui-même[3]. De fait, Brutus insiste à plusieurs reprises sur le fait que sa décision ne peut être prise que dans le silence des passions : pris à parti par Cassius, il lui dit être prêt à entendre les conséquences futures de son action, qu'elles soient la mort ou l'honneur, « *indifferently*[4] ». Le terme, qui peut être traduit à la fois par « impartialement » et par « avec indifférence » indique que l'impartialité revient, pour Brutus, à une absence de sentiments, ou du moins à une telle maîtrise de leur expression qu'on peut les croire absents, de sorte que le mobile psychologique attaché à l'une ou l'autre option ne rentre pas dans le processus de décision. Au risque, comme Brutus le vit dans cette scène, de finir par souffrir d'un défaut de décision. Être impartial, c'est aussi ne témoigner d'aucune manière ce que l'on ressent, ni dans la prise de décision, ni dans l'expression de ses idées, dans la mesure où les passions sont un élément individuel, particularisant de la pensée, là où la raison est au contraire, en droit tout au moins,

1 Cicéron, *Des devoirs,* I, 107-117, traduction de Stéphane Mercier, Paris, Belles Lettres, 2014, p. 121.

2 *Ibid*. « *Yet I love him well* », I, 2, 84, p. 714-715.

3 *Ibid*. « *With himself at war* « / « En guerre avec lui-même », I, 2, 48, p. 712-713. On trouve un passage similaire un peu plus loin, lorsque Brutus se compare à un royaume soumis à une insurrection : « *The genius and the mortal instruments / Are then in counsel, and the state of man / Like a little knigdom, suffers then / The nature of an insurrection* » / « L'esprit de l'homme, avec ses instruments mortels / Tient alors son conseil, et tout l'être, pareil / À un petit royaume, éprouve des tourments / Qui sont de la nature d'une insurrection », II, 1, 66-69, p. 738-739.

4 *Ibid*., I, 2, 89, p. 714-715 : « *I will look on both indifferently* » / « Je les contemplerai d'un semblable regard ».

universelle. Brutus insiste ainsi sur le fait qu'il souhaite prendre sa décision sans plus être « échauffé » : « À présent, […] / […] laissez-moi, je voudrais n'être pas / davantage échauffé[1] ».

La réflexion du stoïcien prend alors la forme d'un monologue discursif, dans lequel les émotions qu'il ressent pour César sont d'emblée mises de côté afin de laisser place au raisonnement : « […] Je n'ai pour moi / Aucun motif privé de vouloir l'abaisser, / Rien que le bien public[2] ». Une fois cette considération personnelle écartée, le monologue de Brutus a toutes les apparences du raisonnement bien construit : il part des faits (« Il désire la couronne[3] »), en déduit les problèmes qui peuvent se poser (« À quel point sa nature peut en être changée, / C'est là qu'est la question[4] ») , puis y répond en examinant différentes hypothèses, en suivant jusqu'au bout les conséquences probables du couronnement de César. Il s'appuie pour ce faire notamment sur l'expérience commune[5], et sur une logique de la potentialité[6]. Il s'interroge ainsi sur les actions de César et leurs significations, d'une façon assez semblable à celle que César lui-même prête à Cassius lorsqu'il le décrit en homme dangereux du fait de sa pensée, et en particulier d'une pensée qui n'est pas influençable par les passions extérieures[7]. Brutus insiste certes, une fois l'assassinat commis, sur le fait qu'il a choisi d'agir en dépit de son amour pour César,

---

1 « *For this present / I would not […] / Be any further moved* », *ibid*., I, 2, 166-167, p. 718-719. Le terme « *moved* » désigne bien ici la naissance des émotions et leur excitation : c'est dans la retraite de sa demeure que la décision de Brutus doit être prise.

2 « […] *For my part, / I know no personal cause to spurn at him, / But for the general* », *ibid*., II, 1, 10-12, p. 734-735.

3 « *He would be crowned* », *ibid*., II, 1, 12, p. 734-735.

4 « *How that might change his nature, there's the question* », *ibid*. II, 1, 13, p. 734-735.

5 « '*Tis a common proof* », *ibid*., II, 1, 21, p. 736-737.

6 « *Lest he may, prevent* » / « César peut faire ainsi. / Il faut l'en empêcher », *ibid*., II, 1, 28, p. 736-737.

7 *Ibid*., I, 2, 195-215, p. 720-721. César décrit ainsi Cassius d'une manière assez similaire à la façon dont Pythagore distingue les philosophes des autres hommes, en en faisant des spectateurs qui peuvent chercher la vérité parce qu'ils ne prennent pas part au drame qui se joue : « […] *He reads much* / *He is a great observer, and he looks* / *Quite through the deeds of men* » / « Il lit beaucoup, / C'est un observateur, et il voit au travers / Des actions des hommes », I, 2, 201-203. En revanche, il n'aime pas le théâtre (« *[…] He loves no play* » I, 2, 203), c'est-à-dire que, contrairement à Marc-Antoine, il n'aime pas les divertissements et ne sourit jamais. Le théâtre (et la musique que Cassius n'aime pas non plus) sert ici de ligne de démarcation entre le philosophe austère et lucide d'une part, et l'homme bon vivant et sensible aux émotions d'autre part. Ici comme dans le monologue de Brutus toutefois, le caractère exclusif de la raison peut être immédiatement mis en cause : l'envie participe assez largement, selon César, de l'opposition que lui témoigne Cassius (II, 1, 209-211). De fait, ce dernier n'est jamais désigné explicitement comme philosophe dans la pièce.

parce que son amour pour Rome l'exigeait[1]. Dans le contexte, on comprend cependant que ce second amour dont il parle n'a pas le caractère d'une passion irrationnelle, mais présente plutôt les traits du devoir, d'un sentiment parfaitement admis par l'école stoïcienne, du moment qu'il demeure conforme à la droite raison[2].

Pourtant, à y regarder de plus près, le monologue de Brutus ne présente que l'apparence d'un discours rationnel. Tout d'abord, ce n'est pas une réflexion, mais une justification, puisque le monologue commence avec la résolution de Brutus : « Ce ne sera que par sa mort[3] ». Ensuite, l'ensemble du raisonnement est fondé sur des images, qui précisément parlent plus à la sensibilité qu'à la raison : César est d'abord comparé à une vipère[4], puis son ascension à la montée d'une échelle, dont on suppose qu'il finira par mépriser les plus bas échelons (c'est-à-dire le peuple de Rome)[5]. Surtout, le type de raisonnement qu'il propose est entièrement hypothétique, alors qu'il lui prête une nécessité suffisante pour qu'une action préventive soit légitime. En particulier, l'expérience dont il se réclame n'est en fait que l'opinion commune, et elle est opposée à l'expérience que lui-même avoue avoir du caractère de César, dont il dit n'avoir jamais constaté une domination de sa passion ambitieuse sur sa raison[6]. Surtout, l'utilisation qu'il fait de l'expérience repose sur une compréhension ambiguë des termes exprimant la potentialité : quand on dit que César, « *would be king* », il entend non seulement que César le désire, mais aussi qu'il pourrait bien l'être. De la même façon, la logique du

---

1 « […] *I, that did love César when I struck him* » / « Moi, qui aimais César tandis que je frappais », III, 1, 183, *ibid.,* p. 772-773 ; « *If then that friend demand why Brutus rose against Caesar, this is my answer : not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more* » / « Si cet ami demande alors pourquoi Brutus s'est dressé contre César, voici ma réponse : ce n'est pas que j'aimais moins César, mais c'est que j'aimais Rome davantage », III, 1, 18-20, p. 778-779.

2 Voir à ce sujet notamment Épictète, *Entretiens,* XI, 19 : « Donc un sentiment que nous trouvons à la fois affectueux et raisonnable, nous déclarons avec confiance qu'il est juste et bon », traduction de E. Bréhier, *in Les Stoïciens, op. cit.*, p. 835. Le sage est d'ailleurs le plus à même d'avoir des émotions conformes à la raison. Voir Épictète, *ibid.*, III, 3, 11-13, p. 944 : « Quand on ne sait pas distinguer le bien du mal, ni ce qui n'est ni bien ni mal de ce qui est l'un ou l'autre, comment pourrait-on aimer ? C'est donc au sage seul qu'il appartient d'aimer ».

3 « *It must be by his death* » *in* W. Shakespeare, *Jules César*, *op. cit.,* II, 1, 10, p. 734-735.

4 « *It is the bright day that brings forth the adder* » / « Le soleil fait sortir / La vipère », *ibid.,* II, 1, 14, p. 734-735.

5 *Ibid*., II, 1, 21-27, p. 736-737.

6 *Ibid.,* « […] *And to speak the truth of Caesar, / I have not known when his affections swayed / More than his reason* » / « […] À dire vrai, / Les passions de César n'ont jamais, que je sache / Dominé sa raison », II, 1, 19-21, p. 736-737.

« *Lest he may, prevent* », appuyée sur l'image de l'échelle qui montre qu'un échelon peut en amener à un autre et que donc même la première marche est dangereuse, conduit à conclure en fonction non des arguments, dont il avoue lui-même l'absence[1], mais en fonction d'un risque généralement évalué. L'argumentation ainsi présentée n'est pas logique.

Il est vrai que Brutus lui-même s'avoue cette absence d'arguments : A. D. Nuttall considère que cette lucidité désamorce l'accusation de logique factice que la critique fait en général valoir face à ce monologue. Ainsi qu'il le précise, Brutus ne prétend pas ici présenter une argumentation sans faille, et au contraire insiste sur les zones d'incertitude impliquées par le raisonnement préventif. Deux problèmes demeurent cependant : tout d'abord, il est vrai que le discours de Brutus n'est pas logique, mais rhétorique. Brutus cherche avant tout à se convaincre du fait qu'il doit tuer César. Mais l'opposition que A. D. Nuttall dessine ici entre rhétorique (comme art purement formel portant sur la beauté du discours) et logique (comme science du raisonnement) suppose que la rhétorique n'a qu'une force d'exposition, alors que, notamment pour Cicéron, elle a également une véritable utilité rationnelle[2]. La rhétorique n'est pas exempte des règles de pensée. Plus fondamentalement, dans un contexte stoïcien, c'est le fondement même de ce monologue qui est contestable : penser selon la raison, c'est précisément s'attacher à ne pas se laisser influencer par la peur de ce qui pourrait advenir. L'exemple en est donné par Épictète, qui recommande à un père de ne pas craindre la mort de sa fille, précisément parce que cette peur l'empêcherait de s'occuper d'elle[3]. Si le discours de Brutus n'est pas recevable, ce n'est pas seulement parce qu'il n'est pas logique : de fait, il ne prétend pas l'être. Il n'est pas recevable parce que, au moment même où Brutus prétend exercer son esprit en philosophe, dans le silence des passions, il continue de s'appuyer sur une passion de crainte, sous couvert d'anticipation, en prétendant que son raisonnement demeure rationnel. En d'autres termes, c'est dans sa posture de philosophe que Brutus est fautif :

---

1 *Ibid.,* « […] *Since the quarrel / Will bear no colour for the thing that he is* » / « […] Et puisque ce qu'il est n'offre pas d'arguments pour faire ce procès », II, 1, 28-29, p. 736-737.

2 Cicéron, *De l'orateur*, III, 56, et 132-143, traduction de Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2002, tome III, p. 55-56 et p. 129-143.

3 Épictète, *op. cit*., XI, p. 834-837.

c'est parce qu'il prétend raisonner de façon philosophique qu'il ignore qu'il est réellement susceptible d'être influencé par ses passions. Shakespeare passe donc de la critique d'un principe stoïcien (celui de l'opposition entre raison et passion) pour en venir à celle de leur méthode de raisonnement lui-même. De fait, les deux attaques se rejoignent dans une même idée : c'est l'épreuve du rôle qui révèle le caractère intenable du stoïcisme. Alors même que les tenants de cette philosophie sont, nous l'avons vu, parmi les principaux utilisateurs de la métaphore du rôle comme agir humain, ils ne sont pourtant pas capables de l'appliquer efficacement au philosophe. C'est la conception du rôle propre au philosophe qui est alors fautive, et donc avec elle la façon dont les stoïciens comprennent la métaphore.

Le rôle du philosophe apparaît tout d'abord inopérant parce qu'il est intenable, et que la croyance en ce rôle rend Brutus aveugle à son incapacité à se distancier de ses sentiments. De fait, l'influence des passions sur Brutus est visible dans la pièce, et d'autant plus importante qu'il la méconnaît. F. Goyet, dans l'ouvrage précédemment cité, insiste notamment sur ce fait : Brutus, comme César par ailleurs, sont « fléchis[1] » alors qu'ils se croyaient inébranlables. Cassius témoigne à plusieurs reprises de la certitude qu'il a de pouvoir faire ployer Brutus, soit par l'argumentation pure[2], soit par diverses machinations[3]. Surtout, il excite la jalousie de Brutus à l'encontre de César : « « Brutus », « César » : qu'il y a t-il donc dans ce « César » ? / Pourquoi plus que le vôtre retentirait ce nom ?[4] ». Ce faisant il semble ramener à une pure rationalisation (si l'on est vraiment impartial, César n'a rien à envier à Brutus) ce qui n'est que l'excitation d'une jalousie que Brutus ne ressent que déjà trop[5]. Si cette opposition recoupe, comme nous l'avons précisé, celle entre les passions et la raison, il est notable ici que Brutus fait référence à différentes

1 F. Goyet, *op. cit.,* p. 433.

2 Voir W. Shakespeare, *Jules César, in Tragédies,* I, *op. cit.,* I, 2, 53-80, p. 712-715, où Cassius fait référence à l'image socratique de l'âme qui a besoin de l'œil d'un autre pour se voir, puis sa description de César en homme faillible (I, 2, 92-133, p. 714-717).

3 Voir *ibid*., I, 2, 304-311, p. 726-727, où Cassius forme le projet de déposer sur le trajet de Brutus des billets l'enjoignant à prendre part à la conspiration. Ce dessein est mis à exécution en I, 3, 142-146, p. 732-733 et I, 4, 46-48, p. 736-737.

4 « *Brutus and Caesar : what should be in that 'Caesar' ? / Why should that name be sounded more than yours ?* », *ibid*., I, 2, 143-144, p. 718-719.

5 En témoigne sa réaction en entendant les acclamations de la foule envers César, et son propre aveu lorsqu'il dit se sentir « agité de passions qui s'opposent entre elles » / « *vexed* [...] *with passions of some difference* », *ibid*., I, 2, 41-42, p. 712-713.

passions, ou « pensées[1] ». La scène lors de laquelle il apprend la mort de sa femme montre jusqu'où Brutus pousse la logique de la négation prétendue des sentiments, et comment elle aboutit chez lui à un impossible oubli de soi[2]. À l'acte IV, scène 2, il partage avec Cassius, au détour d'une remarque, la nouvelle de la mort de Portia, son épouse, qu'il vient d'apprendre[3]. En ne témoignant de sa peine que pour montrer à quel point il parvient bien à la dissimuler[4], il s'attache à se construire un personnage, le personnage du stoïcien[5]. Brutus ne cherche pas tant, dirait-on, à garder la tête claire, qu'à s'assurer de sa propre existence comme philosophe, à ses yeux et à ceux de ses amis. Il semble en outre comprendre la pluralité des rôles stoïciens comme le fait qu'il doit refuser ses passions, ou du moins les nier quand il ne parvient pas à ne plus les ressentir, et qu'ainsi il pourra atteindre la sagesse et la justesse du jugement. En d'autres termes, alors même que l'on voudrait faire de Brutus le champion de la raison contre les sentiments, la séparation n'est pas si claire dans son esprit, ou du moins dans la façon dont il l'exprime. C'est que, pour les Stoïciens, les passions peuvent ne venir que d'une erreur de jugement : la différence de nature qui existe entre les passions et les pensées vraies ne doit pas cacher leur origine commune[6]. En particulier, pour Brutus, l'impartialité, la posture d'une raison universelle et impersonnelle, est vécue comme une passion. Lui-même adopte la posture d'un philosophe parfaitement rationnel, mais est en cela encore victime d'une

1 « *conceptions* », *ibid*., I, 2, 43, p. 712-713.

2 *Ibid*., IV, 2, 196-247, p. 806-809.

3 *Ibid*., IV, 2, 199, p. 806-807.

4 Comme le révèle la façon dont Brutus finit par annoncer la mort de son épouse : « Nul ne supporte mieux les peines. Portia est morte » / « *No man bears sorrow better. Portia is dead* », *ibid*., IV, 2, 199, p. 806-807. Il prétend alors qu'il est en mesure de soutenir ainsi la peine parce qu'il a longuement médité qu'elle devrait mourir un jour. On retrouve là l'exercice philosophique par excellence, apprendre à mourir, ou à accepter la mort des autres.

5 La scène que nous venons de citer est en outre presque une réécriture d'un passage des *Entretiens* d'Épictète, où le philosophe stoïcien explique qu'il « ne faut pas se troubler pour des nouvelles » que la seule règle permettant de bien agir est de se représenter quel comportement serait celui digne du rôle que nous devons tenir. Voir Épictète, *op. cit*., p. 996 : « Lorsqu'on t'annonce une nouvelle capable de te troubler, aie toujours présente cette idée qu'une nouvelle ne se rapporte à rien qui dépende de ta volonté. […] On t'annonce qu'un tel est mort ; quel rapport avec toi ? ».

6 Sur ce point voir notamment Plutarque, *De la vertu morale,* 446F-447A, *in Œuvres Morales,* tome VII, première partie, traduction de Jean Dumortier, Paris, Belles Lettres, 1975, p. 34-35 : « On trouve […] des philosophes pour affirmer que la passion n'est pas essentiellement différente de la raison, et que ce n'est pas une différence et une discorde entre deux éléments, mais seulement la conversion d'une raison unique vers deux objets », et 441C, *ibid.,* p. 23-24 : « Ils veulent que la passion elle-même soit la raison, mais la raison vicieuse et dépravée qui, par l'effet d'un jugement médiocre et perverti, a acquis force et vigueur ».

passion : c'est cette erreur dans l'attribution de son propre rôle, plus que le simple antagonisme entre passion et raison, que l'on voit dénoncée dans *Jules César.* Ce faisant, Shakespeare met au jour une forme de passion d'orgueil propre à la raison : Brutus et César s'enorgueillissent de leur propre rationalité, et cette passion est nourrie par le plaisir ressenti à mettre en scène leur intelligence. La représentation de soi se fait ainsi à la fois le vecteur qui approfondit cette passion spécifique, et ce qui permet à Shakespeare de la mettre au jour et la condamner.

Le problème est finalement le type d'usage que Brutus fait de la mise en rôle. Il conçoit en effet, nous l'avons vu, le rôle du philosophe comme effort vers l'effacement de soi et de ses sentiments. Le rôle qu'il cherche à adopter lui est totalement étranger. Brutus accepte certes le rôle qui le définit comme individu rationnel, mais non pas comme individu particulier. Il refuse d'accepter en outre la plurivocité inhérente aux rôles qui peuvent être attribués. Il est vrai qu'on ne trouve la partition des rôles mentionnée plus tôt que chez Cicéron. Toutefois, la métaphore théâtrale implique dans tous les cas qu'il puisse y avoir une dualité de l'individu, que l'on puisse distinguer entre le masque et l'acteur, même si l'on doit s'efforcer d'accepter le masque. La métaphore stoïcienne repose sur l'acceptation de la distance qui existe entre un acteur et son rôle, sans quoi il n'y aurait pas d'enjeu à bien jouer celui-ci. Elle suppose aussi que l'on accepte les rôles qui nous sont donnés par la Fortune (même s'il est vrai que Cicéron dégage un rôle que l'on peut se choisir soi-même[1]). De ce fait, la métaphore stoïcienne n'insiste pas tant sur la représentation de soi que sur l'acceptation de ce que l'on est et de ce que la Fortune nous donne.

Brutus, lui, place la représentation de soi au centre d'une constitution volontaire de son rôle : il est sans cesse décrit par Shakespeare comme se prêtant au jeu du paraître. La scène la plus représentative est sans doute celle où, après avoir tué César, il s'enduit les mains du sang du tyran et propose à ses conjurés d'en faire autant, pour aller montrer au peuple l'acte héroïque qu'ils ont commis. Cassius commente aussitôt ce geste en le rapportant à une représentation théâtrale : « […] Que de siècles futurs / Verront

[1] Voir Cicéron, *Des devoirs,* I, 107-117, *op. cit.,* p. 121.

représenter ce spectacle sublime / Dans des nations à naître, dans des langues inconnues ![1] ». Brutus, s'il n'est pas à l'origine de l'image, la reprend volontiers : « Que de fois on verra jouer, perdant son sang, / César qui gît ici aux pieds même de Pompée, / Sans plus de prix que la poussière[2] ! », poursuit-il. Brutus est donc parfaitement sensible à la flatterie de la représentation de soi, et c'est bien cela, le vrai problème. Brutus se livre entièrement à la représentation de soi pour constituer ce qu'il est : en un sens, il fait preuve d'une sagesse toute shakespearienne en pressentant que, derrière le masque de l'acteur, il n'y a peut-être rien, pas de nature première à laquelle il faudrait se ramener pour être défini. Le problème est qu'il voudrait justement oublier qu'il s'agit d'une représentation, qu'il n'est pas ce qu'il paraît. Il cède à nouveau à la tentation de rechercher une nature qui le définirait définitivement, et croit pouvoir oublier l'artifice de sa propre construction. Brutus joue un rôle, celui du parfait philosophe, mais il prétend ne pas le faire car il voudrait ignorer la distance qui le sépare de ce rôle. Ce faisant, il se trompe également sur la signification du rôle philosophique : il ne fait finalement que jouer à être philosophe, en croyant qu'il s'agit là d'une posture.

Ce défaut situe la critique shakespearienne du stoïcisme sur deux niveaux : le stoïcisme est d'abord critiqué, par l'intermédiaire de la figure de Brutus, pour ses principes méthodologiques. La distinction entre raison et passion n'est pas un bon critère pour développer une pensée juste, mais une façon de s'aveugler soi-même sur les motifs réels de sa propre action. Ensuite, les stoïciens sont également critiqués pour leur utilisation du concept de rôle. Si Shakespeare trouve indéniablement une résonance dans cette philosophie, et notamment dans son appréciation de la distance que chaque acteur doit avoir avec son propre rôle, il ne donne pas à ce recul la même signification, en particulier parce que la position stoïcienne semble masquer un appel à une nature normative là où chez Shakespeare c'est dans l'artifice du jeu d'acteur que l'équilibre doit être trouvé[3]. La distance opérée par les stoïciens est celle du philosophe, et non pas celle de l'acteur. Il apparaît ainsi une ligne de démarcation entre d'une part les personnages qui

---

[1] « […] *How many ages hence / Shall this our lofty scene be acted over, / In states unborn and accents yet unknown* », *ibid*., III, 1, 112-114, p. 768-769.

[2] « *How many times shall Caesar bleed in sport, / That now on Pompey's basis lies along, / No worthier that the dust !* », *ibid*., III, 1, 115-117, p. 768-769.

agissent en philosophes, en manifestent l'esprit et la sagesse, et d'autre part ceux qui ne font qu'en adopter le masque. C'est, de fait, également le cas de l'autre philosophe proclamé des textes shakespeariens, Apémantus de *Timon d'Athènes*.

Apémantus : le philosophe comme figure de la *parrhesia* ?

La seconde philosophie interrogée dans les textes de Shakespeare est l'école cynique, que le philosophe a pu lire chez Montaigne[1]. Le cynique apparaît semble-t-il comme une figure positive chez Shakespeare, dans la mesure où il réunit les aspects que nous avions relevés chez les personnages les plus sages de *Peines d'Amour Perdues*. Caractérisé par sa franchise, il maîtrise également l'ironie et l'humour. Cependant, c'est ici son rapport au sens commun, et plus particulièrement au commun des hommes, qui sera dénoncé. En cela, la figure d'Apémantus confirme les reproches faits au stoïcisme de Brutus : le rôle du cynique se présente dans *Timon d'Athènes* comme une excuse pour se couper des hommes, plus que comme un vrai opérateur de sagesse.

Apémantus est signalé comme philosophe dès le registre des personnages de *Timon d'Athènes,* où il est décrit comme « philosophe hargneux[2] ». Dès la scène 1 de l'acte I, il revendique à deux reprises l'appellation de « chien[3] », qui renvoie, en particulier dans le contexte de la Renaissance, à cette école[4]. Son comportement est assimilable à celui des cyniques, ou du moins à ce que la Renaissance en a retenu. Les idées cyniques jouissent en effet d'une assez bonne connaissance à la Renaissance, dans la mesure où l'impératif cynique d'appartenir à une humanité universalisante, plutôt qu'à des groupes individuels limités par les lois et la langue, est commun au moins au premier

---

3 Au sujet du naturalisme stoïcien, voir Clément Rosset, *L'Anti-nature*, Vendôme, PUF, 1986, p. 250-256. C. Rosset y fait de Shakespeare un des représentants majeurs de l'artificialisme, mettant ainsi au jour une ligne de fracture du philosophe avec les stoïciens.

1 Les textes cyniques sont redécouverts à partir de 1433 par la traduction de Diogène Laërce par Ambrogio Traversari, puis diffusés plus largement *via* des philosophes comme Érasme et Montaigne, voir à ce sujet M. Clément, *op. cit*..

2 « C*hurlish philosopher* », *in* W. Shakespeare, *Timon d'Athènes,* « Personnages », traduction de Victor Bourgy, *in Tragédies, II, op. cit*., p. 244-245.

3 « *Dog* », *ibid*., I, 1, 185 et 203-204, p. 256-257.

4 Voir M. Clément, *op. cit*, p. 20.

humanisme[1]. Apémantus est présenté par Shakespeare comme l'image même du philosophe cynique, ne reculant devant rien pour dire la vérité. C'est une figure un peu différente de celle de Brutus, au sens où le cynique est un philosophe qui se veut anti-philosophe, qui s'oppose à la position théorique et magistrale du professeur de sagesse, pour se revendiquer d'une pratique de mise en avant de la vérité. Il se définit d'une part par la lucidité et la franchise dont il fait preuve, et d'autre part par une posture spécifique qu'il réaffirme tout au long de la pièce, celle du philosophe se distinguant des autres hommes. Il semble ainsi pris entre les deux caractéristiques de figure de vérité et de contre-point normatif à la société des hommes, éléments constitutifs du cynisme à la Renaissance. Le philosophe est en effet considéré par cette doctrine contre celui qui dit la vérité, mais qui le fait précisément parce qu'il s'oppose aux conventions qui dénaturent l'homme et le poussent à l'erreur. Si le philosophe cynique s'oppose aux hommes, c'est parce qu'il s'oppose non à l'humanité en tant que telle, mais aux usages et aux normes par lesquelles la société coupe les hommes de leur nature. Comme nous allons le voir, Apémantus le cynique ne constitue cependant pas un modèle viable de figure de vérité chez Shakespeare parce que, comme le Stoïcien que figure Brutus, la conception du rôle de philosophe qu'il croit lire dans sa doctrine l'empêche de se constituer en réel personnage.

Le personnage d'Apémantus se targue de dire la vérité, cette fonction constituant son rôle. Le cynisme est prioritairement vu à la Renaissance comme un courant philosophique qui se distingue par son opposition à la loi et à l'opinion au nom de la vérité. Le cynique a alors comme fonction d'enseigner la vertu par les actes et les paroles, y compris de façon violente[2]. Dans *Timon d'Athènes,* cela se traduit par la mission que se donne Apémantus de dénoncer l'hypocrisie de ceux dont s'entoure Timon. Apémantus fait ainsi preuve de *parrhesia*, un franc-parler reposant sur des vertus à la fois politiques et éthiques. La *parrhesia* à laquelle le philosophe cynique est affilié à la Renaissance suppose le courage de « tout dire », c'est-à-dire de dire tout ce qui doit être dit (et non pas tout et n'importe quoi) en dépit du risque que cela peut représenter. Selon Foucault, qui

[1] *Ibid*., p. 65.
[2] *Ibid*., p. 57.

réfère tout particulièrement la *parrhesia* au cynique, cette qualité « consiste à dire, sans dissimulation ni réserve ni clause de style ni ornement rhétorique qui pourrait la chiffrer et la masquer, la vérité[1] », tout en prenant un risque pour soi-même. Le parrhèsiaste se distingue du simple sage en ce qu'il adopte « une attitude, une manière d'être qui s'apparente à la vertu, une manière de faire[2] », par opposition à une attitude de simple savoir, ne supposant pas la transmission de celui-ci[3], ou à une attitude magistrale[4]. Il est ensuite quelqu'un qui « se représente à lui-même et est reconnu par les autres comme disant la vérité[5] ». De fait, dans la *parrhesia*, la révélation de la vérité n'est jamais l'acte propre de l'énonciateur : il faut que l'interlocuteur lui-même prenne le risque de recevoir la vérité qui est donnée, puisque « c'est aussi le courage de l'interlocuteur qui accepte de recevoir comme vraie la vérité blessante qu'il entend[6] ». Ces éléments de définition, comme nous allons le voir, ne s'appliquent que partiellement à Apémantus, de sorte que le texte shakespearien fait apparaître par ce personnage une divergence entre la fonction que doit avoir la *parrhesia*, et le rôle constitué par le philosophe cynique.

Dès sa première apparition, Apémantus se proclame figure de vérité en s'opposant à un peintre et à un poète qu'il traite de menteurs. Comme leur discussion précédant l'entrée en scène d'Apémantus le montre par avance, ce sont des flatteurs qui profitent de l'attitude de mécène de Timon pour vivre à ses dépens, sans réel souci artistique. Ils mentent donc quant à leur métier d'artiste et leur attachement pour Timon. Mais d'autre part, il est difficile d'ignorer ici la référence platonicienne[7]. L'accusation d'Apémantus : « Tu mens[8] », veut aussi dire « ton mode d'être, ton rapport à la réalité, est mensonger ». Conformément à la définition du parrhèsiaste que nous venons de voir, Apémantus

---

1 M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres, II, Le courage de la vérité,* Cours au Collège de France, 1984, Leçon du 1er février 1984, première heure, Seuil/Gallimard, 2009, p. 11.
2 *Ibid*. p. 15.
3 *Ibid*., p. 18. Contrairement au sage, le parrhèsiaste ne peut pas se contenter de savoir : il a pour devoir de témoigner de son savoir et de la vérité dont il est convaincu.
4 M. Clément insiste notamment sur le fait que le cynique a pu servir de contre-point à la figure magistrale, impliquant ainsi une recherche stylistique pour élaborer une recherche et une transmission du savoir qui ne soit pas seulement une transmission hiérarchique. Voir *op. cit.,* p. 63 et p. 188-203.
5 *Ibid*., p. 4.
6 M. Foucault, *op. cit.*, p.14.
7 Voir Platon, *République,* X, 599 a-e, *op.cit.,* p. 498-499.
8 « *Thou liest* », W. Shakespeare, *Timon d'Athènes, in Tragédies*, II, *op. cit.*, I, 1, 217, p. 258-259.

prétend donc être le héraut de la vérité sous un double rapport : non seulement ce qu'il dit est vrai, mais son rapport à la réalité est authentique et véridique, contrairement aux flatteurs de Timon. Le statut d'artiste des prétendus amis de Timon permet donc à Shakespeare de désigner symboliquement l'effet de l'hypocrisie sur Timon. Comme un homme non averti devant une belle imitation, il se laisse prendre aux apparences peintes par les deux compères, qui ainsi non seulement lui font croire à des mensonges, mais en outre produisent la division dans sa maison et en lui-même, comme le montre la ruine qui survient quelques scènes plus loin.

Timon est donc victime consentante des apparences. Apémantus au contraire se présente comme celui qui les dénonce. Sa participation au banquet de Timon montre qu'il s'efforce de dire à Timon ce que celui-ci ne veut pas entendre[1]. Il s'y rend, dit-il, avec l'intention d'être « honnête[2] ». Gourmandé par Timon en raison de son insociabilité, il le prévient qu'il ne reste que pour l'observer[3]. Il se désole du manque de lucidité de Timon, qui ne voit pas la fourberie des hommes[4], et dans son bénédicité fait vœu de ne jamais être dupe de la confiance qu'il pourrait accorder à autrui[5]. Il imagine Timon massacrant les flatteurs et les lui donnant en pâture[6] : une telle réflexion montre qu'il se voit comme la conscience de Timon, cherchant à l'avertir de la duperie dont il est l'objet. Pendant tout le banquet finalement, il commente les paroles et les actes de chacun, et se fait le témoin toujours présent du refus de la flatterie. Même lorsque Timon a tout perdu et se retrouve sans personne dans la forêt, il se refuse à l'apaiser en lui disant autre chose que la vérité. Apémantus n'en démord pas : Timon se retrouve là par sa propre faute, il a été trop sensible à la fausse amitié et a refusé d'ouvrir les yeux, et à présent il continue en se

---

1 Cette scène est révélatrice d'une entreprise de détournement du motif du banquet, associé par Platon puis la tradition néoplatonicienne à un moment philosophique par excellence. Voir Platon, *Le Banquet*, 176a- 178a, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1998, p. 93-97 et Marsile Ficin, *Commentaire sur* le Banquet *de Platon,* De l'amour*,* I, 1, traduction de Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 4-6. Ni le banquet ni le dialogue ne suffisent ici cependant à conduire au vrai. Shakespeare approfondit ici le problème platonicien, que nous avons déjà signalé, qui consiste à identifier le dialogue comme voie d'accès à la vérité, tout en en reconnaissant la difficulté.

2 « *Honest* », *ibid*., I, 1, 258, p. 260-261.

3 « *I come to observe, I give thee warning on't* », *ibid*., I, 2, 33, p. 262-263.

4 *Ibid*., I, 2, 38-49, p. 262-265.

5 *Ibid*., I, 2, 58-67, p. 264-265.

6 *Ibid*., I, 2, 75-76, p. 266-267.

vautrant dans le rôle du misanthrope[1]. Alors que la plupart des hommes ne chercheraient qu'à réconforter Timon, Apémantus, lui, continue de l'invectiver afin de flétrir son orgueil et de l'inciter à la raison. Il ne renonce à aucune violence verbale : c'est là le propre même du cynique, pour lequel la vérité doit être dite, y compris violemment si cela est nécessaire[2]. La violence de son échange avec Timon et de ses adresses, au début de la pièce, aux divers flatteurs, est ainsi censée être la marque de sa franchise et de son appartenance à l'école cynique.

Le personnage d'Apémantus ne correspond cependant pas en tous points à la définition que nous avons donné du parrhèsiaste. Shakespeare, par le rôle qu'il lui fait jouer, pointe une contradiction interne à la posture de ce type de franc-parler. En effet, l'action d'Apémantus se révèle être inefficace parce que son positionnement *comme philosophe* entre en conflit avec la fonction de véridicité qu'il s'est assignée. Tout d'abord, dans le premier acte, Apémantus ne s'adresse pas véritablement à Timon. Ses commentaires ont presque la forme d'apartés qui seraient davantage destinés aux spectateurs[3]. S'il parle aux autres convives du banquet de Timon, il cesse de lui destiner directement ses remarques après leur premier échange, qui se solde par un rejet du mécène. Ce dernier annonce d'ailleurs son exclusion de la société des athéniens : « Eh bien donc, qu'on lui donne une table à lui seul, / Puisqu'il n'apprécie pas la compagnie des hommes / Et vraiment il n'en est pas digne[4] ». À partir de ce moment-là, Apémantus cesse de pouvoir s'adresser aux autres : à l'écart, il est relégué à un statut intermédiaire entre les personnages qui prennent véritablement part au banquet (et à la pièce) et les spectateurs qui y assistent et semblent être les seuls à profiter de ses remarques. Son bénédicité, d'ailleurs, n'est destiné qu'à lui même[5]. Il est alors quasiment réduit au rôle du fou qui l'accompagne dans la scène précédente : personnage en marge, qui dit peut-être la vérité

1 *Ibid*., IV, 3, 202-218, p. 332-335.

2 Voir M. Clément, *op. cit.* p. 57.

3 Cette attitude diffère du procédé d'ironie que nous avons signalé dans *Peines d'Amour Perdues,* dans la mesure où Apémantus est censé faire entendre la vérité, alors que Moucheron et Caboche ne se sont jamais assignés cette tâche. Le décalage existe donc ici entre deux intentions, celle de faire entendre la vérité, et la jouissance d'être le seul à vraiment la détenir, narcissisme intellectuel battu en brèche dans les pièces de Shakespeare.

4 « *Go, let him have a table by himself, / For he does neither affect company, / Nor is he fit for't, indeed* », W. Shakespeare, *Timon d'Athènes,* I, 2, 29-30*, in Tragédies,* II, *op. cit*., p. 262-263.

5 *Ibid*., I, 2, 68, p. 264-265.

mais dont l'avis ne compte pour personne[1]. La scène se clôt par un nouvel échange entre Timon et Apémantus, mais à nouveau Timon refuse d'entendre ce qu'Apémantus lui dit pourtant très clairement, et le philosophe retire son service :

> Tu ne veux pas m'entendre ? Tu ne m'entendras plus.
>
> Je te ferme le ciel. Hélas ! L'homme a l'oreille
>
> Grande ouverte à la flatterie, sourde au conseil[2].

Du temps de la grandeur de Timon, Apémantus ne parvient donc pas à l'atteindre, parce qu'il refuse de faire partie de la communauté si chère à Timon[3]. Apémantus se définit par son exclusion du groupe qui donne à Timon son identité et sa fonction : la base même de leur échange est donc d'emblée minée. Même lors de leur dernier entretien, alors que Timon a renoncé à la compagnie des hommes, Apémantus oscille entre les reproches et les conseils, auxquels Timon répond par des paroles de haine et de menace. La conversation finit par dégénérer en échange d'insultes dans lequel Apémantus se laisse entraîner par Timon. Contrairement à la définition proposée par Foucault, la dimension intersubjective n'est pas du tout présente dans le discours du cynique shakespearien : loin d'être reconnu comme énonciateur de vérité, et de pousser son interlocuteur à prendre le risque de l'écouter, Apémantus se confine lui-même à une opposition caricaturale au monde. Le modèle du parrhèsiaste est ainsi en premier lieu critiqué par Shakespeare en raison du risque de rupture avec le monde qu'il comporte, risque incarné par le Timon misanthrope de la deuxième partie de la pièce.

---

1 Il est possible que l'on trouve là les germes du personnage du bouffon du *Roi Lear*, pièce écrite un an après *Timon.* On y retrouve en effet une dynamique assez semblable, si on ne tient pas compte de la (brève) présence de Cordélia : Lear y est accompagné de son bouffon dont l'acidité du propos n'a rien à envier à Apémantus. Comme ce dernier, ses conseils sont souvent trop liminaires ou caustiques pour être pris pour autre chose que des piques, et font souvent office de commentaires destinés au spectateur. Il accompagne Lear plus qu'il ne l'éclaire. Il est vrai que le bouffon se révèle plus fidèle qu'Apémantus, et qu'il n'est pas désigné comme philosophe. Le personnage qui est appelé « philosophe », Edgar, joue cependant également le rôle d'un fou : la parenté de ces deux figures est donc évidente.

2 « *Thou wilt not hear me now, thou shalt not then / « I'll lock thy heaven from thee. O, that men's ears should be / To counsel deaf, but not to flattery* », *ibid*., I, 2, 237-239, p. 274-275.

3 Ce refus n'est pas un trait propre à Apémantus, mais à la doctrine cynique dans son ensemble. À travers cette figure, certains points théoriques des philosophies abordées par Shakespeare sont ainsi critiquées, mais toujours à travers le prisme d'une action donnée.

Apémantus est « opposé à l'humanité[1] ». L'expression pourrait parfaitement convenir aux cyniques : ils s'opposent bien à l'humanité, c'est-à-dire à ce qu'il y a d'éloigné de la nature dans les hommes. Mais cette opposition à l'humanité devrait se faire au nom d'une humanité plus naturelle, plus fondamentale. C'est donc de ce prétendu retour à une naturalité première que Shakespeare fait ici le procès. L'opposition à l'humanité n'aboutit finalement à rien d'autre qu'à l'exclusion de la communauté des hommes. Apémantus semble croire qu'il s'agit là de la solution de la franchise : pour dire le vrai, il faut dire ce qui fâche, de manière à ce que cela fâche. Il confond en réalité le moyen et la fin, la cause et le signe. S'il est vrai que le fait de dire une vérité en dépit du fait que cela coûte peut être un signe de son honnêteté, cela ne rend pas son discours vrai pour autant, et encore moins utile. Cela le rend simplement fâcheux. Au mieux, c'est le signe que l'on est parvenu à sortir d'un rapport de flatterie, mais pas qu'on a créé un nouveau lien plus significatif à la place. De même, si certaines personnes ont besoin qu'il leur soit fait violence pour ouvrir les yeux, ce n'est pas le cas de Timon avec qui la force ne fonctionne clairement pas (même si l'on peut légitimement se demander ce qui aurait bien pu fonctionner avec lui). La franchise l'emporte en un sens sur l'honnêteté : alors que la seconde suppose un réel désir de dire le vrai, pour des raisons morales et donc dans l'intérêt de celui qui l'entend, la première renvoie à la tendance à dire ce que l'on a envie, plutôt que de prendre en compte ceux à qui l'on parle. En cela, la franchise implique une préférence pour le devoir envers soi (conçu à tort comme refus de la duplicité), et une confusion entre le fait de dire ce que l'on n'a pas envie de taire, et ce que les autres ont besoin d'entendre.

La critique shakespearienne porte également sur un autre trait constitutif du cynique à la Renaissance, à savoir son insistance à subvertir les valeurs établies. « Falsifier la monnaie », c'est-à-dire « renverser les valeurs couramment respectées non seulement dans le domaine social, religieux et moral, mais aussi en philosophie[2] », c'est là la fonction première que Diogène attribue au sage. Dans le *Courage de la Vérité*, Foucault souligne également que le cynique a le courage de dire la vérité, mais aussi de

[1] « *Opposite to humanity* », *ibid*., I, 1, 272, p. 260-261.
[2] Marie-Odile Goulet-Cazé, *Les cyniques,* Avant-Propos, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 7.

vivre selon la vérité, en contradiction avec son époque[1]. Ainsi, nous l'avons dit, Apémantus s'oppose à l'humanité, refusant par exemple de participer normalement au banquet, mais souhaitant s'en aller en y étant forcé[2]. Cependant, là encore, la posture cynique telle que nous la présente Shakespeare est faussée, et l'empêche de véritablement remplir sa fonction, ainsi que le montre la comparaison avec deux autres personnages qui semblent à chaque fois contester la prééminence d'Apémantus, pour montrer soit l'erreur de son action, soit son insuffisance. Dans son rôle de contestataire public, il est interrogé depuis la position misanthrope de Timon lui-même. Dans son rapport à la vérité, il est ainsi mis en porte-à-faux par rapport à celui de l'intendant de Timon, Flavius.

Tout d'abord, la confrontation avec le Timon misanthrope montre qu'une posture qui ne se conçoit que dans l'opposition court sans cesse le risque de tomber dans la caricature. « Ne singe pas mon style[3] », reproche Apémantus à Timon lorsqu'il vient le voir dans la forêt. Timon s'y est réfugié, et loin de tout homme, y vit en animal. La référence cynique n'est pas loin : le misanthrope vit en autarcie, parfaitement libre, comme le prescrit Diogène. Mieux encore, il adopte le modèle concret de l'animal, qui vit sans être troublé par les errances des passions et de la raison qu'elles manipulent. La valorisation de l'animalité, que l'on retrouve chez les cyniques au nom de la subversion d'une raison égarée, semble être partagée par Timon[4]. Le philosophe n'est pas dupe de ce que Timon est en train de faire, et de la similitude apparente entre leurs attitudes – et il la récuse. Mais c'est aussi accepter qu'il y a une parenté, même malvenue, entre leurs comportements. Timon ne fait qu'imiter le mode de vie d'Apémantus, en le caricaturant. Il ne porte que des frusques – Apémantus est lui-même décrit comme étant mal habillé[5]. Il est sorti de la cité – Apémantus était seul à sa table. Il insulte et frappe toutes les personnes qui l'approchent, à l'exception de Flavius et d'Alcibiade – Apémantus était connu pour ses sarcasmes. Il enterre l'or en attendant de pouvoir l'utiliser afin de détruire

1 M. Foucault, *op. cit.,* p. 215.
2 W. Shakespeare, *Timon d'Athènes,* I, 2, 23-24, *in Tragédies,* II, *op. cit.*, p. 262-263 : « *You shall not make me welcome. I come to have thee thrust me outdoors* » / « Je n'entends pas être bienvenu parmi vous. / Je viens ici pour que tu me flanques dehors ».
3 « *Do not assume my likeness* », *ibid*., IV, 3, 218.
4 Voir M.-O. Goulet-Cazé, *op. cit*., p. 9-10.
5 W. Shakespeare, *Timon d'Athènes*, I, 2, didascalie externe *in Tragédies,* II, *op. cit.*, p. 260-261.

la société athénienne – les cyniques faisaient circuler de la fausse monnaie afin de subvertir les normes sociales[1]. La ressemblance est forte, mais aussi fermement refusée par Apémantus, qui parvient en fait avec un certain succès à montrer la différence entre leurs positions, la sienne étant fondée sur le désir de révoquer ses passions là où Timon se laisse aller à sa haine[2]. Timon devient ainsi la caricature exemplifiant l'erreur d'Apémantus. Il se pose en figure de haine des autres, de refus de l'humanité.

Il ne s'agit cependant pas de souligner le risque qui consiste à tomber de pourfendeur des défauts de la nature humaine à misanthrope : Apémantus reproche autre chose à Timon, sans se rendre compte que c'est une erreur dont il est lui-même victime. Il ne lui reproche pas de s'opposer à l'humanité, ni même de haïr l'humain en lui, mais de le faire en poseur. Timon, déplore Apémantus, joue au hargneux par orgueil, se plaît à se créer de toutes pièces un personnage caricatural et qu'il ne peut pas bien remplir parce qu'aucune expérience connue ne peut véritablement lui en faire sentir la justesse : « La condition moyenne t'est inconnue : tu n'as jamais été qu'aux deux extrêmes[3] », lui fait-il remarquer. Timon, qui n'a jamais appartenu au commun des mortels, a beau jeu de les haïr du point de vue où il se trouve : il ne les connaît pas, pour n'avoir jamais vécu parmi eux, même lorsqu'il fréquentait la société des hommes. La position qu'Apémantus fait ressortir en creux, et qui semble être celle de l'homme d'expérience et de sagesse, celui qui pourrait se dire philosophe, est extrêmement précaire : il s'agit de vivre parmi les hommes et de connaître leur condition, sans véritablement faire partie d'eux, sans s'oublier dans cette condition à laquelle on participe pourtant. Notre cynique s'efforce effectivement, tout au long de la pièce, de respecter une telle position : peut-être cette explication permet-elle d'expliquer le statut d'intermédiaire qu'il ne cesse d'adopter. Pour faire partie des hommes sans participer à leurs excès, Apémantus n'a pas trouvé d'autre solution que de manger à côté d'eux, à sa propre table. Serait-ce là la position du philosophe, pour Shakespeare ? Cette place permettrait-elle de concilier les descriptions

---

1 M. Clément, *op. cit.*, p. 57.

2 W. Shakespeare, *Timon d'Athènes*, IV, 3, 210-218 et 239-248, *in Tragédies,* II, *op. cit.*, p. 334-335 et p. 334-335.

3 « *The middle of humanity thou never knewest, but the extremity of both ends* », *ibid*., IV, 3, 299-300, p. 338-339.

qu'en font Pythagore d'une part, sur le modèle de l'observateur, et Platon d'autre part, sur celui de l'acteur ?

C'est peut-être le cas, mais on ne peut pas dire que le philosophe reste le personnage qui remplisse le mieux ce rôle dans les pièces de Shakespeare : dans *Timon d'Athènes*, ce rôle est plus efficacement rempli par Flavius, qui montre à quel point la posture d'Apémantus, ainsi que son retour à une nature prétendument première, sont fallacieuses. Ce dernier est l'intendant de Timon : pas de philosophie chez lui, ici comme ailleurs c'est le bon sens des gens qui vivent dans le monde réel qui vient contester la supériorité prétendue des philosophes-rois. Contrairement à Apémantus, Flavius existe vraiment dans le drame. Apémantus est présenté dans l'instant. Le philosophe est comme figé dans le présent éternel de la mouche du coche. Flavius en revanche fait sentir au spectateur tout l'effort qu'il a fait jour après jour, pour se faire entendre de Timon tandis que sa dette croissait. Il serait certes assez contestable de dire qu'il réussit dans sa tâche : c'est la ruine et l'empressement des créanciers qui finissent par ouvrir les yeux de Timon. Le personnage est construit de telle façon que l'on a l'impression que rien n'aurait pu y parvenir. Mais l'échec est sans doute moins cuisant dans le cas de Flavius, dans la mesure où il arrive à atteindre Timon, à se constituer comme réel interlocuteur. Flavius a bel et bien tenu son maître au courant de ses dépenses, et celui-ci ne l'a pas écouté[1]. Comme Apémantus, l'intendant semble un temps croire que seule la violence peut atteindre son maître : « […] Il ne m'écoutera que s'il souffre[2] », conclut-il à l'acte II, scène 2. Mais l'on a dit que Timon n'était pas sensible aux injures : Apémantus aurait réussi à se faire entendre si c'était le cas. Les deux hommes ne parlent en fait pas de la même chose, car Flavius, contrairement à Apémantus, a compris la nécessité pour Timon d'intérioriser une vérité qui lui reste étrangère tant qu'elle n'est que dite et non vécue. L'expression anglaise peut être traduite par « jusqu'à ce qu'il le sente » : autrement dit, ce ne sont pas des paroles des autres qu'il doit souffrir, mais bien de ses propres actions. Flavius le prédit avec justesse : Timon n'écoutera que quand son moment sera venu, c'est-à-dire après avoir passé le bord du précipice. Cette reconnaissance d'impuissance (on ne peut atteindre

[1] *Ibid*., II, 2, 121-134, p. 284-285.
[2] « […] *He will not hear till feel* », *ibid*., II, 2, 7, p. 276-277.

Timon que trop tard) rend du coup la philosophie elle-même bien vaine : l'acceptation de la vérité n'est pas due à la sagesse particulière du philosophe (puisque Flavius lui-même n'est pas particulièrement intellectuel) mais simplement à une opportunité, à la capacité de saisir le bon moment, préparé non par le cheminement rationnel du sujet mais par son évolution passionnelle. Peu importe la vérité du propos : le philosophe semble être totalement dépouillé de l'initiative de la vérité. Si le sujet qui doit l'entendre ne le désire pas, rien ne peut l'y contraindre. En cela, Flavius n'est pas seulement « figure de vérité » : il remplit ce rôle de manière naturelle, comme ce qui lui échoit, et sans exagérer le trait. Il participe à la vie de Timon, comme observateur doué de recul, certes, mais également comme ami concerné. Il lui dit souffrir avec lui de ses malheurs, et en même temps se limite lui-même aux fonctions qui lui sont attribuées par sa position. L'action du parrhèsiaste semble ainsi dépasser la sagesse du philosophe : ce n'est pas en raison de sa connaissance d'une doctrine philosophique, ni de l'exercice réfléchi et construit de sa raison, que Flavius parvient à devenir une figure de vérité, ce n'est pas non plus grâce au succès de ce qu'il fait, mais en raison de sa façon d'épouser son rôle. Cette conception se rapproche nettement de la définition stoïcienne du rôle. On ne choisit pas son rôle, et le succès ou l'échec de notre entreprise ne dépend pas de nous, mais seulement le fait de bien l'entreprendre : c'est là la signification de la métaphore stoïcienne du tir à l'arc. Le tireur doit tout faire pour atteindre son but, la perfection de cette action doit être recherchée pour elle-même. Quant à savoir s'il atteint effectivement la cible, cela ne dépend pas de lui. Le but véritable réside dans la perfection interne de son action[1].

La figure du philosophe fait ainsi chez Shakespeare l'objet d'un héritage polémique. Tout d'abord, parce que sa présence dans les pièces du barde témoigne d'une réception critique de la philosophie de son époque. Ensuite, parce que la comparaison de l'homme sage avec l'acteur renvoie chez lui à un usage problématique du concept de rôle. Dans les deux cas, on ne saurait ne souligner que des ruptures : la référence aux philosophies antiques et humanistes, la réception du modèle du jeu d'acteur, témoignent d'une certaine réceptivité aux concepts philosophiques. Toutefois, cette influence est aussi

[1] Voir la métaphore notamment chez Cicéron, *Du terme extrême des biens et des maux,* III, 22 *op. cit.*, tome 2, p. 29.

l'occasion d'une discussion critique, et d'une remise en cause de discours philosophique. En particulier, Shakespeare s'inscrit dans la lignée d'un refus humaniste du dogmatisme. La philosophie doit être condamnée dès qu'elle se présente en maîtresse de sagesse, qu'elle prétend détenir de manière exclusive une sagacité radicalement opposée au bon sens populaire. La spécificité du texte shakespearien réside dans le fait qu'il aborde les questions doctrinales non seulement comme des débats d'idées, mais également sous l'épreuve du vécu. Ils permettent de repérer le dogmatisme comme résultant d'une interprétation erronée, empruntée, du rôle. Le mauvais philosophe est celui qui joue mal son rôle, parce qu'il le surjoue, qu'il joue au philosophe. Cette critique atteint la philosophie en son cœur, dans la mesure où il se pourrait que cette erreur ne soit pas contingente : peut-être est-ce le philosophe lui-même qui est un mauvais rôle, ou du moins un rôle qui ne permet pas de trouver ni d'énoncer correctement la vérité, plutôt qu'un rôle souvent mal joué. Dans ce cas-là, l'épreuve du rôle, comme épreuve de la pensée juste, disqualifierait la philosophie comme discipline fondamentalement fallacieuse, dogmatique et ayant mal compris l'activité de la pensée. Ainsi, les vraies figures de la vérité seraient à trouver dans les personnages qui ne prétendent pas avoir une relation privilégiée avec la pensée ou le réel, mais qui au contraire s'en démarquent. C'est vers ces figures-là qu'il faut se tourner à présent, pour évaluer l'étendue de la critique de la philosophie comme sagesse chez Shakespeare et les fondements de cette opposition.

CHAPITRE II

LES PERSONNAGES FIGURES DE SAGESSE, OU LE PHILOSOPHE CONTESTÉ

Dans les pièces que nous venons d'étudier, le philosophe se voit adresser un défi : comprendre les hommes, être vraiment la voix de la sagesse, ce serait ne plus être tout à fait homme, ou ne plus tout à fait faire partie de leur communauté, tout en restant soi, injonction on l'a vu impossible pour le philosophe en tant que tel. Deux figures semblent se disputer le relais de ce professionnel, signifiant ainsi que la sagesse serait à chercher ailleurs que chez cette figure institutionnelle. Cet « ailleurs » peut faire référence d'abord à un autre de la sagesse, à son inverse, qui viendrait remettre en cause la définition même de la sagesse. On retrouve chez Shakespeare cette figure rivale dans celle du bouffon, repris de la tradition humaniste, en particulier d'Érasme. On peut ensuite entendre par là que la sagesse n'appartient pas à ceux qui sont dans la mêlée, qui ne disposent pas du recul nécessaire ou des informations utiles pour saisir tout le drame : le théâtre offre, pour remplir ce rôle à la place du philosophe, le modèle de tous les personnages, ou quasi-personnages, qui encadrent l'action théâtrale pour la raconter, l'annoncer ou la conclure, sans en faire partie. Au final, nous le verrons, ces deux figures échouent là aussi à passer le test de l'action théâtrale : dans la mise en rôle de ces modèles, c'est la figure même de l'observateur impartial qui en vient à être mise à l'épreuve de l'expérience théâtrale, interrogeant la possibilité d'un jugement capable d'atteindre la vérité.

1) Le bouffon, figure rivale de la sagesse philosophique ?

Il est significatif que, dans la plupart des pièces dans lesquelles figurent explicitement un philosophe, ou dans lesquelles le terme est employé et discuté, on trouve également un fou ou un bouffon. Il n'en est, il est vrai, aucun dans *Jules César.* On retrouve cependant un fou dans *Timon* d'Athènes, le plus souvent associé à Apémantus, un bouffon dans le *Roi Lear,* et *Comme il vous plaira,* qui met en scène un bouffon et un mélancolique souhaitant le devenir, révèle la parenté entre les figures du bouffon et du philosophe. L'ombre de Yorick, feu le bouffon du roi, plane également sur *Hamlet*, en particulier dans les scènes où le prince joue à l'apprenti philosophe[1]. On trouve également dans le texte shakespearien plusieurs fous, qui ne sont cependant pas tous des « bouffons ». Les termes de *clown, jester* ou *fool* sont utilisés de façon assez libre dans les textes de l'époque, mais une distinction apparaît assez nettement dans les personnages shakespeariens. Il est des figures de fous qui ne font aucunement preuve de sagesse : il en va ainsi dans les intermèdes comiques qui sont proposés notamment par Lancelot, *clown* du *Marchand de Venise,* par Clown de *Tout est bien qui finit bien*, ou encore par le *clownish servant* des *Deux Gentilshommes de Vérone*[2]. Falstaff lui-même, dans un certaine mesure, peut rejoindre ce groupe des fous qui ne sont là que pour amuser la galerie[3]. On retient en revanche parmi les vrais bouffons, c'est-à-dire les personnages accompagnant les puissants pour leur dire la vérité tout en les faisant rire, les *fools* de *Timon d'Athènes* et du *Roi Lear*, Pierre de Touche de *Comme il vous plaira* (désigné dans la liste des personnages comme un *jester*[4]), Yorick d'*Hamlet* (également désigné comme *jester*[5]), et Feste de *La Nuit des Rois* (sous l'appellation de *clown*[6]).

---

1 W. Shakespeare, *Hamlet,* V, 1, 47-181, *op. cit.*, p. 1024-1031.

2 Le terme de « clown » étant fréquemment traduit par « rustre », par exemple dans la scène d'Hamlet citée ci-dessus.

Le bouffon shakespearien se présente tout d'abord comme rival du philosophe, parce qu'il semble que, derrière sa folie, ou sa drôlerie, apparente, se cache une sagesse réelle. Dans *Comme il vous plaira,* le rôle de bouffon annoncé est occupé par Pierre de Touche, soit « Touchstone ». Il est désigné comme un *jester*, c'est-à-dire comme un amuseur des grands plutôt que comme un sage-fol érasmien pourvu de marotte, mais si l'ambiguïté de son appartenance à la seconde catégorie est maintenue à cause de la réflexion de Rosalinde au premier acte[1], il se révèle toutefois plus sage qu'idiot dans la pièce. Son nom lui-même révèle sa fonction dans la pièce : il renvoie à la pierre de jaspe utilisée par les orfèvres pour déterminer le titre d'un bijou en or ou en argent. Habile discoureur, il permet donc au spectateur de juger de quel bois sont faits les autres personnages. À l'acte I, scène 2, Célia et lui rappellent la fonction traditionnelle et paradoxale des fous, à savoir de « parler sensément de ce que les gens sensés commettent dans leur folie[2] ». À l'acte III, scène 2, il singe ainsi le poème un peu niais laissé par Orlando sur un arbre, en hommage à Rosalinde[3], puis à l'acte V, il dénonce le ridicule des

---

[3] Falstaff est présent dans trois pièces de Shakespeare : les deux parties de *Henri IV* et les *Joyeuses Commères de Windsor.* Dans les *Joyeuses Commères*, les déboires et tours dont il est victime le désignent comme un personnage burlesque. Dans *Henri IV*, il est le compagnon de débauche de Hal, futur Henri V, compagnon dont le prince se débarrasse à la fin de la seconde partie, alors qu'il accède au trône. Il remplit alors la fonction d'amusement du bouffon, bien qu'il n'en ait pas le titre. En revanche, s'il se présente lui-même comme le mentor de Hal, il n'est pas la voix de la vérité à ses côtés, mais bien au contraire lui présente la réalité de façon déformée, conforme à ce qu'il aimerait qu'elle soit. Voir en particulier la scène où il prétend parler comme le ferait Henri IV, dans *1 Henri IV,* II, 5, 306-394, traduction de Gilles Monsarrat, *in Histoires,* I, *op. cit.,* p. 472-477, et l'analyse qu'en fait Guillaume Navaud, *in Persona, le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare,* Genève, Droz, 2011*,* p. 292-296.

[4] W. Shakespeare, *Comme il vous plaira, in Comédies,* II, *op. cit.*, p. 528-529.

[5] W. Shakespeare*, Hamlet*, *in Tragédies,* I, *op. cit.,* V, 1, 150, p. 1028-1029.

[6] W. Shakespeare, *La Nuit des Rois,* traduction de Victor Bourgy, *in Comédies, II*, *op. cit.,* p. 684-685.

[1] W. Shakespeare, *Comme il vous plaira, op. cit.,* I, 2, 35, p. 538-539. Rosalinde y désigne Pierre de Touche comme « *natural* », c'est-à-dire un simple d'esprit. Il est possible qu'elle parle de lui ainsi par antiphrase, ou par moquerie affectueuse, ou pour répondre à Célia qui vient d'annoncer l'entrée de Pierre de Touche en le désignant comme « *fool* ». Dans l'échange qui suit, les deux jeunes femmes le qualifient tantôt de « *fool* » (43), tantôt de « *natural* » (37), ou de « *wit* » (39) (de façon ironique) et plaisantent sur sa « *dullness* », ou lenteur d'esprit (38), et se moquent de sa sagesse (48-65), le ton restant aimable.

[2] *Ibid*., I, 2, 61-62, p. 540-541 : « *The more pity that fools may not speak wisely what wise men do foolishly* », ce à quoi Célia répond : « *By my troth, thou sayst true ; for since the little wit that fools have silenced, the little foolery that wise men have makes a great show* » / « Tu dis vrai, ma parole ! Car depuis qu'on a réduit au silence le grain de bon sens qu'ont les fous, le grain de folie qu'ont les sages se donne beaucoup en spectacle ».

[3] *Ibid*., III, 2, 71-103, p. 588-591.

usages de la cour devant le duc[1]. De manière générale, sa volonté pragmatique de se marier avec Audrey fait contre-point aux histoires d'amour de Célia et de Rosalinde, qu'il ne cache pas trouver un peu mièvres. En outre, tout au long de la pièce, il se fait le porte-parole de diverses sentences à valeur générale[2], ou de paradoxes, comme sa défense du manque de vertu et du cocufiage[3]. Surtout, il se livre avec Corin à une contre-façon de débat philosophique, lui demandant dès l'abord s'il est philosophe, avant de lui dérouler un discours de pseudo-déductions, et de l'inviter lui-même à développer un discours probant[4]. Pierre de Touche sert donc de répondant, en étant toujours là où on ne l'attend pas, en cherchant sans cesse le jugement opposé pour forcer l'autre à se remettre en question ou tout au moins à justifier sa position. Il cherche ainsi à se démarquer des autres hommes, comme le ferait le philosophe, mais pas au nom de l'universalité de sa pensée. C'est au contraire son individualité absolue que Pierre de Touche met en avant, son caractère inimitable, et son refus des normes. En cela, il se distingue également du philosophe, et le détournement des débats philosophiques ne dit pas seulement leur ridicule et leur dogmatisme, comme on peut déjà le trouver chez Érasme[5] : on fait dans ces scènes en plus de cela l'épreuve d'un refus des normes, d'un éclatement des conventions.

Un autre personnage, Jaques, prend exemple sur Pierre de Touche car ce gentilhomme de la suite du roi n'est pas bouffon mais souhaiterait le devenir. Jaques est décrit comme cynique : comprendre, il s'oppose au mode de vie de la cour et de manière générale aux habitudes sociales, fait preuve d'une mélancolie qu'il veut être le produit de sa longue expérience de la débauche et de la sagesse qu'il en a retirée[6], critique ses

1 *Ibid*., V, 4, 35-88, p. 648-651.

2 Voir par exemple *ibid.*, II, 1, 46-47 : « […] *as all is mortal in nature, so is all nature in love mortal in folly* » / « […] comme tout est fatal dans la nature, toute nature, quand elle est amoureuse, est fatalement folle », ou encore III, 3, 40, p. 604-605 : « *It is said many a man knows no end of his goods* » / « Il est dit : “Plus d'un homme ne connaît pas le bout de ses richesses”. ».

3 *Ibid*., III, 3, 11-47, p. 602-605. Voir aussi son discours fait de contradictions, III, 2, 12-18, p. 584-585, où l'on voit l'adresse de Pierre de Touche, capable de tout présenter selon le jour qui lui agrée.

4 *Ibid*., III, 2, 11-70, p. 584-589.

5 Voir Érasme, *Éloge de la Folie, op. cit.*, p. 110-11, où il décrit ainsi le raisonnement des philosophes : « […] leurs triangles, quadrilatères, cercles, et autres figures mathématiques qui se chevauchent, s'enchevêtrent en une sorte de labyrinthe, avec aussi des lettres rangées en ordre de bataille puis qu'on retrouve combinées entre elles de mille façons ».

6 *Ibid*., IV, 1, 8-18, p. 616-619.

prochains[1] et prend plaisir aux éclats de Pierre de Touche. Il est fou non dans le sens humoristique du terme, mais parce qu'il choisit de vivre en prenant le contre-pied de son époque. Ce positionnement est censé lui donner accès à la sagesse.

On retrouve dans ces deux personnages le rôle du bouffon tel qu'il est décrit par Érasme dans l'*Éloge de la Folie* : le bouffon est sage, parce qu'il est lucide sur le monde qui l'entoure, et qu'il préfère être fou plutôt qu'épouser les mœurs de son temps. Selon le personnage éponyme, on est plus sage quand on est fou. Il y a une forme de sagesse dans la folie, de sorte que les deux finissent par s'entremêler, lorsque la Folie fait remarquer à ses lecteurs que « Pas un d'entre vous [n'est] assez sage... ou plutôt fou... et puis non... assez sage,— pour être de cet avis[2] ». Les bouffons sont chez Érasme comme chez Shakespeare une figure de la sagesse, en suivant la parenté qu'elle peut avoir avec une certaine forme de folie. Érasme oppose en effet au raffinement outrancier des ratiocinations savantes le « gros bon sens[3] » dont semblent être porteurs, entre autres, les bouffons. Si le sens commun est tenu pour folie à l'époque d'Érasme, c'est précisément parce que cette époque est folle et ne sait plus distinguer la vraie sagesse de l'érudition dénuée de sens[4]. Si on suit le texte d'Érasme, le rôle du bouffon renvoie avant tout à l'esprit critique dont ces amuseurs sont en mesure de faire preuve. Le bouffon érasmien n'est *que* bouffon, il n'est défini que par sa place à la cour et par sa position de réfractaire. Or dans *Comme il vous plaira,* Shakespeare cherche à construire non des archétypes de bouffons, mais des personnages, puisque, comme nous l'avons dit, chacun de ces deux personnages revendique sa propre individualité et a son histoire. On en vient donc à se demander si une telle lucidité est véritablement possible, et en particulier si un homme, aussi sage soit-il, peut réussir à s'oublier totalement derrière cette fonction de sage.

La sagesse de Pierre de Touche tout d'abord n'est pas sans ambiguïté. Le personnage est trop impliqué dans l'histoire pour faire montre du recul nécessaire au

---

1 *Ibid*., II, 6, 42-53, p. 572-573.
2 Érasme, *Éloge de la folie, op. cit*., p.32.
3 *Ibid*., p. 46.
4 De fait, chez Érasme, si le fou est sage derrière une apparence de folie, le philosophe est inversement au rang de ceux qui sont fous sous une apparence de sagesse. Non seulement ils inventent des formes extraordinaires en fait et lieu de savoir réel, mais la raison, mal utilisée chez eux, se retourne en fait contre elle-même et se perd dans ses propres détours. Voir *ibid*., p. 110-112.

bouffon révélateur des vérités non dites. Il courtise Audrey, et on suit leurs péripéties jusqu'à leur engagement final, narration au cours de laquelle il nous apparaît comme un homme véritable, qui se plaint de la fatigue[1], fait preuve de mesquinerie[2], se conduit finalement comme le commun des mortels. Surtout, on se rend compte que sa maîtrise de la logique et de la rhétorique, dont on a certes dit qu'elle pouvait signaler une sagesse presque philosophique, se révèle être pour lui un instrument de pouvoir par la raillerie, plutôt que de vérité : il en fait usage à l'encontre de Guillaume, et lorsque son discours finit en menaces, on constate qu'il utilise son talent pour déformer la vérité et ainsi asseoir un rapport de force. Guillaume, auquel Audrey est originellement promise, se retrouve relégué au rang de rustre, et leurs rôles sont inversés[3]. Pierre de Touche possède l'habileté verbale, il est sans doute malin et met au jour la naïveté romanesque et ridicule des amoureux, mais on ne peut pas vraiment dire de lui qu'il fait preuve de sagesse. La victoire, dans la joute verbale qui l'oppose à Corin, en revient plutôt à ce dernier qui refuse le combat : on voit alors le mordant rhétorique de Pierre de Touche s'émousser contre le solide et simple bon sens du berger[4].

Jaques non plus ne remplit pas vraiment les chausses du fol-sage philosophe. Ce personnage, pourtant encensé par la période romantique, ne fait pas tant preuve de sagesse que d'auto-complaisance. Il souhaite qu'on le considère comme fou – c'est-à-dire comme sage, et pouvoir bénéficier de la licence du bouffon[5]. Il se réclame ainsi explicitement du lieu commun érasmien. Toutefois, en aucune occasion il ne brille véritablement par sa sagesse. Sa déclaration initiale semble plus être une volonté de s'octroyer un rôle qui flatte son ego que d'endosser le difficile rôle de l'homme honnête[6] ; sa déclaration sur les âges de la vie est immédiatement suivie d'un personnage qui lui

---

1 W. Shakespeare, *Comme il vous plaira, II, 4, 1-13, in Comédies,* II, *op. cit.*, p. 564-566.

2 Dans son opposition à Guillaume notamment, rustre auquel est promise Audrey et qu'il domine par sa maîtrise de la langue et surtout par sa position sociale (*ibid.,* V, 1, p. 636-637).

3 *Ibid*., V, 1. Voir notamment l'utilisation que fait Pierre de Touche de la désignation, en frôlant le renversement d'apparences : « *For all your writers do consent that* ipse *is he. Now you are not* ipse, *for I am he* », 36-37, p. 636-637.

4 *Ibid*., III, 2, 60-63, p. 588-589.

5 *Ibid*., II, 7, 12-87, p. 574-579.

6 *Ibid*., II, 7, 44-61, p. 576-577.

donne tort[1] ; face à Orlando, qu'il essaie vaguement de guider, il se révèle être plus misanthrope que conseiller, et surtout il ne parvient pas à prendre la main comme sait si bien le faire Pierre de Touche[2] ; il se fait franchement renvoyer dans les cordes par Rosalinde[3] ; et se contredit au moins à deux reprises, dans son éloge du mariage conventionnel auprès de Pierre de Touche[4], et dans son offrande en grande pompe du cerf abattu au duc[5].

Si Jaques essaie de devenir un fol-sage en prenant exemple sur Pierre de Touche, soit ce dernier n'est pas un bon modèle (Jaques serait alors une figure dégénérative du bouffon, visant à montrer ce qui lui manque de sagesse), soit il échoue grandement et montre par l'écart entre les deux hommes la différence entre un vrai bouffon et un homme de mauvaise humeur. Dans un cas comme dans l'autre, on voit que la sagesse du bouffon ne saurait être réduite à une simple aisance dans la joute oratoire, et une propension à prendre le contre-pied de ce que semblent penser les autres. Dire que le fou peut faire preuve de folie suppose que celui-ci soit capable de voir la vérité sur les gens, mais surtout qu'il soit en mesure d'adopter le rôle adéquat pour la dire. De fait, Érasme insiste sur l'importance du rapport à soi dans la franchise qui est le propre du bouffon. Ces derniers sont en effet recherchés par les princes pour leur sincérité. « Créditez aussi les fous d'une qualité supplémentaire : seuls, ils sont francs et véridiques. Or, quoi de plus louable que la vérité ?[6] ». Au contraire, dit-il plus bas, les sages « ont deux langues » : la question de la vérité se trouve ainsi déplacée du problème de sa découverte à celui de l'honnêteté, les bouffons étant seuls francs car seuls ils ne peuvent pas faire preuve de duplicité. Ils disent ainsi tout ce qui leur passe par la tête, et parmi ces choses se trouve le vrai. La vraie sagesse, donc, équivaut à l'honnêteté, de même qu'il faut être fou (aux deux sens du terme) pour être franc avec les rois par lesquels, la Folie en convient, « la vérité n'est pas bien vue[7] ». À l'inverse du fou, le sage est duplice car il dit tantôt ce qui est

1 *Ibid*., II, 7, 166, p. 582-583. Orlando entre alors en scène, portant Adam, le vénérable honorable dont la leçon de Jaques nie la possibilité.
2 *Ibid*., III, 2, 215-249, p. 596-597.
3 *Ibid*., IV, 1, 1-27, p. 616-619.
4 *Ibid*., III, 3, 62-66, p. 606-607.
5 *Ibid*., IV, 2, p. 626-627.
6 *Ibid*., p. 74.
7 *Ibid*., p. 75.

véridique, tantôt ce qui est « adapté aux circonstances[1] ». L'imprudence du bouffon est au contraire aussi le signe d'un accès direct à son intériorité[2], alors que le sage semble être partagé en deux, lui qui s'efforce de « séparer soigneusement la pensée enfouie dans leur cœur et la pensée travestie qui s'exprime dans leur propos[3] ». La distinction apparaît en certaines occasions de la même façon chez Shakespeare : alors que le bouffon de Lear ne sait pas mentir et s'en désole, Apémantus et Brutus s'efforcent, nous l'avons vu, de jouer la comédie, même s'ils voudraient l'oublier.

Le cas de Pierre de Touche et de Jaques indique cependant que Shakespeare nuance l'opposition d'Érasme, en prenant en compte deux formes de duplicité aux conséquences fort différentes. Érasme n'envisage cette attitude que comme un mensonge conscient, autrement dit comme hypocrisie ou fraude. À l'inverse, la simplicité et l'absence de retour de soi est censée selon l'humaniste être le gage de l'honnêteté. Pour être honnête, il faudrait donc être sans cesse identique à soi-même, ne pas chercher à se contrefaire, être transparent aux yeux du monde. Mais les philosophes et les bouffons shakespeariens dénoncent cette illusion de la simplicité : au contraire, les personnages qui refusent de jouer un rôle, qui voient le recul sur ses propres actions comme une forme de mensonge, sont précisément ceux qui se retrouvent tôt ou tard pris au piège d'une artificialité cachée. Brutus, Apémantus, Pierre de Touche, Jaques : tous quatre refusent de voir qu'ils jouent nécessairement un rôle, et s'en retrouvent ainsi prisonniers jusqu'à la caricature.

Dans *La Nuit des Rois*, écrite un an après *Comme il vous plaira,* le *clown* ou *jester* qu'est Feste possède un rôle plus ambivalent. Son rôle dans l'histoire le rapproche nettement du bouffon érasmien, en particulier en ce que, comme les fous dont parle l'humaniste, sa franchise est rendue possible par une licence politique. C'est un trait sur lequel insiste la Folie dans son *Éloge* : si le fou peut dire la vérité au prince, c'est

---

1 *Ibid*., p. 75.

2 Cette absence de précaution est pensée par Érasme sur le mode d'un rapport à soi : ce que dit le bouffon est « tout ce qu'il a sur le cœur », et cela se reflète immédiatement sur « son visage » et dans son discours, *op. cit*., p. 75.

3 *Ibid.,* p. 75.

principalement parce qu'on le laisse faire. Le bouffon amuse le roi, c'est pourquoi il peut lui dire la vérité. Humour et franchise sont très clairement liés par la Folie :

> Et pourtant, avec mes fous, il se produit un phénomène étonnant : ils se font écouter avec plaisir quand ils disent la vérité, mieux encore, ils lancent ouvertement de sévères critiques, à telle enseigne que la même phrase, sortie de la bouche d'un sage, lui vaudrait la peine capitale, mais lancée par un bouffon, elle génère un plaisir incroyable[1]

C'est précisément parce que le bouffon amuse le roi, qu'il parvient à lui faire entendre ce qu'il a à lui dire. L'humour du propos désamorce la critique, et en outre permet de maintenir une hiérarchie entre le roi et son bouffon. Le bouffon semble ne pas s'occuper de choses sérieuses, parce qu'il le fait sur le ton de la plaisanterie, et cela évite de mettre le roi trop ouvertement en difficulté. Celui-ci a, devant sa cour, toujours la possibilité de rire comme s'il ne s'agissait que de billevesées, et donc de l'accepter, précisément parce que son pouvoir n'est apparemment pas remis en cause. On peut expliquer ainsi que Lear accepte du bouffon les mêmes critiques qu'il n'avait pas pu supporter dans la bouche de Kent, comte politiquement important et dont la critique pouvait mettre en danger l'autorité du roi.

Feste excelle dans la maîtrise de ce pouvoir, sachant par des traits d'esprit dire à Olivia ce que personne d'autre n'aurait osé proférer. Il se révèle ainsi plus sage que la plupart des autres personnages (son penchant pour la fête mis à part), en particulier quand il s'adresse à sa maîtresse[2]. Viola lui reconnaît les qualités qu'il faut pour tenir le rôle d'un fol-sage, dans la définition qu'elle fait de ce personnage à l'acte III, scène 1 :

> Ce drôle est assez sage pour jouer au bouffon,
>
> Et il faut quelque esprit pour bien tenir ce rôle.
>
> Il doit veiller à l'humeur de ceux qu'il plaisante,
>
> À la qualité des personnes, aux circonstances,
>
> Et réagir, ainsi qu'un faucon au dressage,

1 *Ibid*., p. 75-76.

2 Voir W. Shakespeare, *La Nuit des Rois,* I, 5, 26-77, *in Comédies,* II, p. 702-705. Feste joue alors le rôle de l'impertinent qui exprime la vérité à laquelle Olivia ne veut pas faire face.

À chaque plume qui passe devant lui. Ce savoir-faire

Demande autant d'étude que l'art du circonspect,

Car si folie est judicieuse, bien exploitée,

Sages que folie saisit sont tous discrédités[1].

La sagesse du fol-sage érasmien est celle qui lui permet de voir le vrai sur les gens, mais surtout de savoir l'exprimer de sorte qu'il puisse être accepté. Il ne faut pas choquer son auditoire, et savoir trouver le juste milieu entre la plaisanterie, l'insulte et la leçon de morale : l'opposition avec Malvolio, sage auto-proclamé, est criante. On est avec Feste bien en présence d'une sagesse de fou érasmien, arrachée au prétendu sage qui se retrouve quant à lui relégué au rang de vrai fou. Feste est en outre à l'écart des autres personnages comme peut l'être un fou du roi : il participe, certes, à l'histoire, puisqu'il est ami avec Sire Tobie et participe au stratagème de Maria à l'encontre de Malvolio. Mais il a aussi un certain recul vis-à-vis de l'histoire, entrant et sortant de scène quand bon lui semble, et participant à toutes les histoires sans jamais être au centre d'aucune. Shakespeare insiste en outre sur l'ambiguïté de la sagesse du fou, dans la mesure où souvent la certitude de sa propre sagesse peut être mensongère : « Les beaux esprits qui croient t'avoir en partage se montrent bien souvent sots ; et moi qui suis sûr de ne pas te posséder, je passe à l'occasion pour spirituel[2] ». Le bouffon revendique à plusieurs reprises la folie de son état, et pourtant il se distingue des vrais idiots, que ce soit par l'appellation qu'on lui prête[3] ou par le rôle qu'il joue dans la pièce[4]. C'est dans cet aspect paradoxal que réside sa sagesse, ou sa folie : son appartenance à l'histoire, comme ses caractéristiques typiques, sont pour ainsi dire en pointillés, sans cesse réaffirmés pour être niés ensuite. Cette position lui

---

1 « *This fellow is wise enough to play the fool, / And to do that well craves a kind of wit. / He must observe their mood on whom he jests, / The quality of persons, and the time, / And, like the haggard, check at every feather / That comes before his eye. This is a practice / As full of labour as a wise man's art, / For folly that he wisely shows is fit, / But wise men, folly-fall'n, quite taint their wit.* », *ibid*., III, 1, 47-55, p. 744-745.

2 « *Those wits that think they have thee do very oft prove fools, and I that am sure I lack thee may pass for a wise man.* », *ibid*., I, 5, 26-28, p. 702-703. La traduction citée atténue le paradoxe en supposant une seconde forme de fausse sagesse, la spiritualité. Le terme de « *wise* » peut cependant aussi être compris de la façon littérale, comme « sage ».

3 Voir *ibid*., I, 5, 96, p. 706-707, où Sire Tobie le qualifie ironiquement et affectueusement de « *sot* » / « sot ».

permet peut-être de jouir d'une place de laquelle il peut faire preuve de sagesse, mais semble également nuire à sa capacité à dire la vérité, dans la mesure où, comme nous allons le voir, la parole du bouffon est aussi autorisée dans la mesure où elle peut être tenue pour quantité négligeable, puisqu'il n'est jamais pris au sérieux par les autres personnages.

La licence même du bouffon semble de fait être également problématique pour sa capacité à dire la vérité. Puisque la fonction d'amusement est première, comme le suggère le texte d'Érasme, alors le roi peut toujours décider de ne pas écouter son bouffon, et de prendre tout ce qu'il raconte à la légère. En outre, le propos qui se dégage de tels discours peut perdre de sa force, voire de sa clarté, par une formulation trop légère. Inversement, si la fonction de révélation est première, les plaisanteries n'en deviennent que plus acerbes, et ne font plus du tout rire. Dans un cas comme dans l'autre, le discours du bouffon peut bien être relégué au rang de sarcasme et ne plus être écouté : c'est en fait ce qui arrive chez Shakespeare au bouffon de Lear[1], mais aussi au philosophe qu'est Apémantus[2]. En un sens, l'humour du bouffon serait alors un vrai *pharmakon* pour dire la vérité : il autorise le bouffon à dire ce qu'il le souhaite, en faisant en sorte que l'on puisse ne pas l'entendre. La possession du savoir, et en particulier du savoir sur l'autre, devient alors extrêmement ambiguë, puisqu'il semble ne pouvoir être possédé qu'à la condition qu'il ne puisse pas être dit. Par conséquent, il semble aussi qu'il ne puisse pas exister à proprement parler de rôle dédié à la révélation de la vérité : ce type de discours semble être nécessairement transgressif. Le bouffon, qui en vertu de sa fonction dit la vérité, ne parvient jamais vraiment à ce qu'elle *soit* dite, parce qu'il est enfermé dans un rôle qui limite la portée de ses dires tout en les autorisant. Dire la vérité impliquerait alors nécessairement pour lui de sortir de ce rôle, tout en continuant à s'y référer. On voit alors

---

4 Voir *ibid*., IV, 2, 17-109, p. 778-783, où Feste se prête à la comédie dont est victime Malvolio. Celui-ci s'est fait enfermer à l'asile suite aux machinations farcesques de Maria, qui veut le faire apparaître comme le puritain, c'est-à-dire comme le fou qu'il est. Sous les habits de Messire Topaze, curé excentrique, Feste cherche à lui faire croire qu'il est fou, et le raille lorsqu'il se prétend aussi sain d'esprit que lui, le fou.

1 W. Shakespeare, *Le Roi Lear, in Tragédies*, II, *op. cit.,* voir notamment I, 4, 78-145, p. 426-431.

2 W. Shakespeare, *Timon d'Athènes, in Tragédies,* II, *op. cit.*, voir notamment I, 1, 179-180, où Timon apercevant Apémantus s'amuse : « *[…] Look who comes here. / Will you be chid ?* » / « […] Regardez qui vient là. / Vous êtes prêts pour les sarcasmes ? ».

que la véridicité implique un rapport à soi qui ne soit pas entièrement fondé sur l'authenticité et la simplicité, mais au contraire sur la distance et le travestissement.

On retrouve cette distance dans le cas des personnages qui ne sont ni des bouffons, ni des fous, mais qui jouent à l'être ou en adoptent la posture. C'est le cas notamment de certains personnages qualifiés de « philosophes ». Cela ne se vérifie pas avec le personnage de Brutus, mais Apémantus et Edgar peuvent tous les deux être apparentés à ces figures, bien qu'à leur corps défendant : cette particularité est donc apparue chez Shakespeare entre 1599, date d'écriture de *Jules César,* et 1605, celle de *Timon d'Athènes*. Dans le cas d'Apémantus, cela est attesté tout d'abord par son comportement lui-même, qui présente des caractéristiques propres au port de la marotte. Tout d'abord, s'il n'est pas de la maison de Timon, il se considère clairement attaché à celui-ci, au moins par loyauté : il a ses entrées dans sa demeure, et le cherche dans la forêt alors que tous ont abandonné l'ancien mécène. Il est donc bien dans une position d'accompagnement d'un grand propre au bouffon. La différence qui subsiste entre lui et ce type de personnage est qu'il n'est pas immédiatement soumis à une hiérarchie sociale ou professionnelle, étant présent de son plein gré et plus ou moins admis à titre de bénéficiaire des largesses de Timon, à l'instar de l'ensemble de la société athénienne[1]. Surtout, sa façon d'invectiver Timon est celle des bouffons : au banquet, on lui dresse une table à part, marquant ainsi son caractère extraordinaire[2], et il fait rire Timon par ses sarcasmes au lieu de le rendre plus sage. On peut aller jusqu'à dire que Timon l'accepte parce qu'il a avec lui la relation qu'il aurait avec un bouffon : il l'accepte tant que ses diatribes le font rire[3], mais le renvoie à la seconde où il s'en lasse[4]. La philosophie cynique d'Apémantus explique certes ce comportement, mais la présence du Fou aux côtés d'Apémantus constitue un rapprochement entre les deux personnages, comme si Shakespeare tenait à souligner la parenté entre ces deux figures, qui l'une comme comme l'autre ont réapparu à la faveur de la Renaissance[5]. On ne voit jamais le Fou en dehors de

1 *Ibid*., I, 2, 34-35, p. 262-263.
2 *Ibid*., I, 2, 28-31, p. 262-263.
3 *Ibid*., I, 1, 179-180, p. 256-257.
4 *Ibid*., I, 2, 234-236, p. 274-275.
5 La figure du *fool* est toutefois quasiment oubliée à l'âge élisabéthain derrière celle du *clown,* amuseur farcesque. Voir l'introduction de Victor Bourgy *in* W. Shakespeare, *Comédies,* I, *op. cit*., p. 27-31.

la scène où il est en compagnie du philosophe cynique : il pourrait donc représenter symboliquement sa nature réelle[1]. Le Fou n'est jamais un véritable personnage dans la pièce : il n'a ni nom propre ni histoire, et s'exprime essentiellement à l'invite d'Apémantus et pour abonder dans son sens. La question est de savoir quel sens donner à ce rapprochement : Shakespeare veut-il dire que le sage, pour être véritablement sage, doit se faire un peu fou ? Dans ce cas-là, on se trouverait dans les strictes limites du paradoxe érasmien, selon lequel la folie est sagesse, et qui se prétend sage est en fait souvent fou. Ou faut-il y voir une critique du philosophe, qui, recherchant la sagesse, ne trouve finalement que la folie ?

La présence d'Edgar dans le *Roi Lear,* second personnage présentant ce type d'ambiguïté, permet d'avancer une réponse à cette interrogation. Son identité philosophique reste contestable et pour le moins fragile : lui-même ne revendique pas ce terme, il n'en fait pas profession, et ne se réfère à aucune école ni d'aucune spécificité philosophique. À trois reprises, on l'appelle cependant « philosophe[2] », mais systématiquement lorsqu'il joue le fou. On ne peut pas y voir là qu'un caprice de Lear, dans la mesure où sa nouvelle existence lui apporte du recul sur son ancienne, et qu'il passe dans la pièce du statut de sot naïf à celui de chevalier victorieux et parfaitement capable d'entrer dans la danse des machinations courtisanes, même si c'est pour la briser. Si sa recherche n'est pas exclusivement philosophique, Edgar témoigne auprès de Lear de son engagement dans une voie de vie nouvelle après son accusation et sa fuite, engagement qui l'a poussé à la remise en question, au flétrissement de ses passions et de son comportement débonnaire. Si Edgar n'est pas en recherche de philosophie, il fait l'épreuve, de manière brutale, de la recherche de sagesse. Toujours est-il que deux figures de philosophe et de bouffon sont explicitement mentionnées dans la pièce, et que le personnage d'Edgar se trouve à leur convergence : il nous faut donc étudier dans quelle mesure il pourrait assumer ces deux rôles, et pourquoi leur coïncidence n'est finalement que bancale, comme nous venons de le souligner.

---

1 Voir W. Shakespeare, *Timon d'Athènes*, *in Tragédies*, II, *op. cit.*, II, 2, 45-111, p. 278-283. Apémantus et le Fou entrent et sortent ensemble, et c'est à cette occasion-là que le Fou précise qu'il lui arrive d'emboîter le pas au philosophe.

2 *Ibid*., III, 6, 147, 150, et 154, p. 490-493.

Dès le début de la pièce, Edgar joue le fou : c'est là sa caractéristique principale. Il fait ainsi part de sa décision à l'acte II, scène 2, de se faire passer pour un fou afin d'échapper aux recherches que lui valent les fausses accusations de son frère[1]. Cette folie-là n'est pas celle du bouffon : c'est la véritable maladie mentale, celle des « *madmen* », instanciée par la figure de Tom Bedlam qu'Edgar adopte sans s'embarrasser de compléter cette identité déjà quasiment typique[2]. Il se tient à ce personnage de fou jusqu'à l'acte l'acte IV, scène 5, où, après la mascarade de suicide de son père, il se présente comme un paysan de passage, et décrit son propre personnage précédent sous les traits d'un démon[3]. Il est vrai que dès l'acte IV, scène 1, à savoir au moment où il rencontre Gloucester et commence à l'escorter, le personnage du fou s'estompe derrière celui d'un mendiant un peu idiot, puis de plus en plus policé. C'est dans les deux scènes qu'il partage avec le bouffon et Lear[4] que son art culmine. Il y parle alors de lui-même à la troisième personne, se plaint sans cesse d'un « esprit immonde[5] » qui le poursuivrait, chante et s'exprime par des exclamations qui n'ont ni queue ni tête. Son discours n'est pas toujours exempt de sagesse ni de vérité : ainsi, à l'acte III, scène 4, il sort un instant de son personnage pour faire l'autocritique de sa vie d'avant[6], tout en maintenant quelques effets de discours insensés. Cependant, de manière générale, sa folie est bien distincte de celle du bouffon en ce qu'elle paraît réelle : il n'essaie pas de s'adresser aux autres personnages, ni pour leur dire la vérité ni pour les railler, et ses prises de parole manquent d'à-propos. Il semble avoir perdu la raison, et vivre dans un monde à part. « Semble » seulement, car, malgré tout son talent d'acteur et le fait que la frontière entre prétention et réalité paraît parfois mince, tout cela n'est qu'un faux-semblant. Shakespeare sait faire sentir, par les apartés mais aussi par la fluctuation du niveau de langage d'Edgar, qu'il reste lui-même, et continue de jouer la comédie. Il est vrai, et son discours sur sa vie passée le démontre,

1 W. Shakespeare, *Le Roi Lear, in Tragédies*, II, *op. cit.*, II, 2, 151-171, p. 456-459.
2 L'hôpital de Ste Mary of Bethlehem, dit « Bedlam », était un hôpital londonien pour les aliénés. « Tom of Bedlam » signifiait « fou » et était passé dans le langage courant. Voir *ibid*., I, 2, 109, p. 420-421, où Edmond utilise déjà ce terme de façon prémonitoire, pour se référer à son propre acte de comédie.
3 *Ibid*., IV, 5, 46-80, p. 516-519.
4 *Ibid*., III, 4 et III, 6.
5 « *Foul fiend* », *ibid*., III, 4, 47, p. 485, pour la première occurrence.
6 *Ibid*., III, 3, 74-85, p. 486-487.

que ce petit jeu n'est pas sans conséquence sur son identité, mais il ne se perd jamais vraiment dans son personnage.

Ainsi, la folie qu'il manifeste prend un tout autre visage, et doit être articulée avec une certaine posture du bouffon. Un parallèle est fait avec ce personnage pendant les scènes que nous venons de citer. Tout d'abord, leur coexistence même dans ces scènes est révélatrice. Le bouffon est le premier à apercevoir Edgar, et en prend immédiatement peur[1]. Ils quittent en un sens la scène ensemble : à la fin de l'acte III, scène 6, le bouffon quitte définitivement la scène[2], et le personnage d'Edgar commence à évoluer, comme le remarquera son père à l'acte IV, scène 5[3]. Ils représentent tous les deux un visage de la folie, à un moment de la pièce où Lear semble s'y abandonner contre les efforts de Kent et Gloucester. Compères de fortune, ils accompagnent donc Lear à l'acmé de son délire, et c'est peut-être cela que comprend le bouffon en voyant Edgar, et qui l'effraie tant. Lear lui-même les identifie, dans un passage additionnel de l'*in-quarto* de 1608, en les qualifiant de « collègues en équité[4] ». Ils partagent alors et le rôle du bouffon, et celui du sage, puisqu'ils figurent des juges devant faire le procès des filles de Lear. Ce rapprochement est également préparé par le fait qu'Edgar présente des traits de comédie, notamment lors de son introduction par Edmond[5]. Si Edgar fait rire, c'est en grinçant des dents, et il n'est pas un vrai bouffon, certes, mais il occupe vis-à-vis de la folie de Lear un rôle équivalent à celui de son bouffon. Contrairement à ce dernier, il reste cependant en scène quand sa figure devient caduque, et change au lieu de disparaître : une mutation s'établit donc chez lui, et ce sans qu'on ait l'impression pour autant qu'il perde l'esprit ou manque de loyauté envers lui-même, comme c'était le cas de Brutus par exemple. Edgar est un des personnages les plus polytropes de Shakespeare, et dans le même temps un de ceux que l'on voit acquérir le plus de sagesse : le fait qu'un statut de philosophe lui soit accordé au moment même où il feint le plus intensément la folie n'est pas anodin. La folie

1 *Ibid*., III, 4, 38, p. 484-486.
2 *Ibid*., III, 6, 38, p. 494-495.
3 *Ibid*., IV, 5, 8-9, p. 514-515.
4 « *Yokefellow of equity* », *ibid*., au milieu de III, 6, 14, 33, p. 566-567.
5 *Ibid*., I, 2, 108, p. 420-421, où Edmond le compare à la « *catastrophe of the old comedy* » / « la catastrophe dans la comédie à l'ancienne ». Cette expression, qui joue sur les deux sens possibles de « comédie », annonce par ailleurs le talent d'acteur d'Edgar et le rôle qu'il aura dans le dénouement du drame.

semble alors être non pas le compagnon nécessaire de la sagesse, mais un risque inhérent à la recherche de celle-ci.

Que doit-on en conclure quant à la nature de la sagesse, et plus spécifiquement de la sagesse philosophique ? Le philosophe semble être mis en face d'un choix impossible. La voie purement philosophique est un leurre : elle conduit Apémantus et Brutus, nous l'avons vu, à une posture caricaturale, à un jeu de poseur dans lequel le maintien d'une identité rigide devient première, plutôt qu'à la véritable sagesse. Surtout, ces personnages ne parviennent en fait pas à trouver la place qui leur permettrait de remplir leurs rôles : leurs efforts sont vains, voire contre-productifs. L'autre voie qui s'ouvre à l'homme qui rechercherait la sagesse est dangereuse : Viola ne dit-elle pas que « [...] si folie est judicieuse, bien exploitée, / Sages que folie saisit sont tous discrédités[1] » ? Elle résume là le pas supplémentaire que Shakespeare semble vouloir faire faire à ses personnages, et le danger qu'il y a à le parcourir. Non seulement les bouffons peuvent être sages (la leçon n'est pas nouvelle), mais il se peut que les sages eux-mêmes doivent se laisser aller à la folie s'ils veulent atteindre la vraie sagesse : décision que l'on ne prend ni aisément ni sans risque (de fait, c'est contraint qu'Edgar se laisse aller à ce choix). Le cas du philosophe peut alors devenir cas d'école, car chez lui l'opposition est plus nette encore que dans le cas d'un simple sage. Le professionnel de la raison se situe à l'extrême opposé de la folie, même prétendue, et le voir feindre la folie peut être la marque d'une contradiction de l'esprit, révélant la nature ambiguë voire dangereuse du savoir.

Shakespeare se distingue sur ce point d'Érasme en ce que la duplicité des savants n'est pas due chez lui à un défaut, moral ou cognitif, des individus, mais pourrait bien venir de la nature du savoir en lui-même. L'ambiguïté propre à l'expression de la vérité se manifeste, certes, différemment chez les bouffons et chez les philosophes, mais dans les deux cas la même impuissance est mise en avant : le savoir, et plus particulièrement son énonciation, sont le résultat d'une transgression. Tout d'abord d'un point de vue social et politique : il n'y a d'enjeu réel à dire la vérité que quand la personne qui doit l'entendre ne le veut pas. Les énonciateurs de platitude sont nombreux chez Shakespeare, et ce sont

[1] « [...] *Folly that he [the fool] wisely shows is fit, / But wise men, folly-fall'n, quite taint their wit.* », W. Shakespeare, *La Nuit des Rois*., III, 1, 47-55, *in Comédies* II, p. 744-745.

systématiquement des figures comiques voire ridicules[1]. Mais c'est aussi dans le rapport à soi que l'énonciation de la vérité est transgressive. Pour faire preuve de sagesse, il semble qu'il faille être capable d'une distance consciente avec soi-même, et avec le rôle que l'on joue. La vérité n'est pas seulement impliquée par ce que l'on dit, mais également par la posture que prend celui qui le dit. Or cette posture n'est pas celle des personnages qui prétendent à la transparence et à la pure rationalité, mais celle de ceux qui jouent consciemment un rôle, qui reconnaissent en eux-mêmes une duplicité d'acteur. Dès lors, la critique que Shakespeare adresse dans ses textes aux philosophes concerne en réalité l'ambiguïté de leur posture, dans la difficulté qu'ils peuvent avoir à accepter cette dualité.

Finalement, le savoir n'apparaît pas chez le dramaturge seulement comme l'affaire du pur esprit, comme voudrait peut-être le croire le philosophe, mais d'une posture qui peut être problématique. Le fait que le vrai savoir ne soit accessible qu'à travers un jeu d'acteur montre toute l'ambiguïté relative à la valeur du savoir, en particulier parce qu'il semblerait qu'il n'existe pas de position omnisciente, hors jeu, à l'abri de la théâtralité, que puisse occuper le philosophe. Et pourtant, c'est là la place qui, nous l'avons vu, était assignée au philosophe par Pythagore. Pour viser le vrai, il ne faut pas prendre part aux jeux, mais se réserver à une position d'observation. Vouloir faire acte de vérité semble donc amener à une posture extrêmement difficile à tenir, dans laquelle on doit être un personnage sans se laisser aller à ses caractéristiques idiosyncrasiques, mais sans pour autant perdre de sa substance en tant qu'individu. Il faut participer à l'action, sans y prendre part, la connaître sans avoir à en faire l'expérience : être un personnage sans en être un. Le bouffon nous a ainsi semblé, dans un premier temps, constituer un bon modèle pour cet entre-deux. Sa capacité, à la fois morale et politique, à dire le vrai, en fait de ce point de vue un rival du philosophe, et le parallèle souvent établi dans les pièces de Shakespeare entre les deux figures tend à souligner à la fois leur proximité et leur opposition. Toutefois, les bouffons shakespeariens ne parviennent finalement que rarement à rompre avec l'individualité du personnage. Le rapport à la vérité lui-même implique une absence de duplicité, sinon devant les autres, du moins face à soi : il est

[1] C'est le cas par exemple de Polonius dans *Hamlet* et de Messire Hugues Evans, pasteur gallois des *Joyeuses Commères de Windsor.*

impossible au bouffon d'être autre chose que ce qu'il est, même dans les scènes où ses farces le poussent à jouer la comédie. La particularité même de son rôle (le bouffon n'est pas un personnage comme les autres) lui interdit une distance réelle. Un autre modèle se dessine dans les textes du dramaturge, qui par définition ne remplit que certaines conditions du personnage : il s'agit de tous les êtres assumant un discours extradiégétique, c'est-à-dire qui n'appartiennent pas vraiment à l'action mais l'encadrent, et qui s'expriment dans les Prologues, Épilogues, Chœurs ou narrateurs. Si la vérité doit venir d'ailleurs pour pouvoir être dite, il semblerait que ces quasi-personnages remplissent tous les critères que nous avons fait apparaître en creux, et que la vérité ne soit alors destinée qu'au spectateur.

2) Les personnages extra-diégétiques, figures extérieures du savoir philosophique ?

Le discours extra-diégétique, c'est-à-dire le discours assumé par un narrateur qui ne participe pas comme acteur ou personnage à la fiction, et qui est chargé d'annoncer ou de commenter l'action se déroulant sur scène, correspond au premier abord au type de regard qui est porté par le philosophe de Pythagore. Celui-ci, avons-nous dit, est extérieur à l'action dramatique tout en étant inclus dans la structure métaphorique. Ainsi, il incarne la limite entre les deux mondes, celui du réel et celui de la représentation, et possède la possibilité de comprendre la vérité qui lui est présentée. Toutefois, ce type de discours est, chez Shakespeare, la plupart du temps assumé par un narrateur. Celui-ci se retrouve ainsi dans une position d'observation, certes, mais également d'action : il figure dans le registre des personnages et fait partie de la troupe des acteurs. Son identité est cependant ambiguë, parce qu'il n'est qu'un quasi-personnage, le plus souvent anonyme et pas vraiment individualisé. Ainsi, dans *Roméo et Juliette, Henri V, Troïlus et Cresside* et *Henri VIII*, ce discours est énoncé dans des prologues (et un épilogue pour *Henri VIII*), appelés « Chœur » pour *Roméo et Juliette* et *Henri V*[1], et « Prologue » pour *Troïlus et Cresside* et *Henri VIII*[2]. Dans *Le Conte d'Hiver* le chœur est représenté par un personnage allégorique, le Temps[3], qui intervient au milieu de la pièce pour indiquer le passage de seize années. Dans *Périclès* en revanche, c'est un personnage, Gower[4], qui a en charge ce

[1] W. Shakespeare, *Roméo et Juliette*, « Personnages », traduction de Victor Bourgy, *in Tragédies,* I, *op. cit*., p. 526-527 et *Henri V,* « Personnages », traduction de Jean-Claude Sallé, *in Histoires,* I, *op. cit*, p. 770-771.

[2] W. Shakespeare, *Troïlus et Cresside*, « Personnages », traduction de Pierre Spriet et Gilles Monsarat, *in Tragicomédies*, I, Paris, Laffont, 2002, p. 79, et *Henri VIII*, « Personnages », trad. Pierre Spriet, *in Histoires* II, *op. cit.*, p. 832-833.

[3] W. Shakespeare, *Le Conte d'Hiver*, « Personnages » et IV, 1, traduction de Louis Lecocq, *in Tragicomédies,* II, Paris, Laffont, 2002, p. 216-217 et p. 290-293.

discours tout au long de la pièce, et ses paroles redoublent souvent une autre forme de discours extra-diégétique, les pantomimes annonçant l'action à venir[1].

Dans le théâtre élisabéthain, les différents discours extra-diégétiques commentent l'action avant qu'elle ne se déroule, ou pendant son déroulement, et renferment la connaissance de ce qui va se passer dans la pièce. En ce sens, ils participent à sa compréhension : sous forme de chœur mais pas seulement[2], ils sont souvent présents au début afin d'annoncer la leçon à tirer de la pièce, à la fin pour la résumer, ou pendant la pièce pour assurer les transitions entre les différentes scènes, en particulier lorsqu'un changement temporel ou spatial important doit être pris en compte. On voit cependant que ce type de discours n'a pas seulement pour fonction de rendre intelligible l'action observée par les narrateurs, comme pourrait le faire un philosophe : la fonction de ces différents discours est également dramatique, ce qui laisse à penser qu'ils occupent un statut particulier dans l'économie des pièces shakespeariennes[3].

On retrouve dans les passages extra-diégétiques des textes de Shakespeare les deux fonctions que nous venons d'énoncer : les chœurs ou autres formes de prologue et

---

[4] W. Shakespeare, *Périclès*, « Personnages », traduction de Léone Teyssandier, *in Tragicomédies,* II, *op. cit.,* p. 57. Périclès est désigné comme étant « *the Presenter* », « le Présentateur », et intervient à huit reprises dans la pièce : lors du prologue, p. 58-61, puis aux actes II, 0 (scène 5), p. 82-85, III, 0 (scène 10), p.114-119, IV, 0 (scène 15), p. 132-135, IV, 4 (scène 18), p. 150-153, V, 0 (scène 20) p. 164-165, V, 2 (scène 22), p. 180-183 et dans l'épilogue, p. 186-187. Il faut toutefois noter que l'attribution de cette pièce à Shakespeare est sujette à caution : il est probable qu'elle ait été écrite en collaboration avec un autre auteur, George Wilkins, qui aurait eu à sa charge les neuf premières scènes. Voir à ce sujet l'introduction de Léone Teyssandier *in* W. Shakespeare *Tragicomédies,* II, *op. cit*., p. 43.

[1] Dans *Shakespeare. Les puissances du théâtre*, L. Van Eynde décrit les sorcières de *Macbeth* comme profitant du même point de vue extérieur à la pièce, personnages sans vraiment en être. Nous ne les retenons pas ici en dépit de leurs similarités avec le discours extra-diégétique dont nous parlons, d'une part parce qu'elles restent des personnages d'un genre différent, mais surtout parce que, d'autre part, comme il le fait remarquer, leur position leur permet d'orchestrer la pièce : en d'autres termes, elles restent actrices de cette pièce, même si leur action est dénuée de prise de risque et même d'ailleurs sans conséquences pour elles. Il faut noter par ailleurs que, même si elles sont d'un « autre monde » ou « hors champ », elles ne sont pas amondaines pour autant : l'une d'elle se plaint d'avoir été lésée par la femme d'un marin. Ce déboire montre qu'elles sont de vrais personnages, participant elles aussi à une certaine forme de drame, même si ce n'est pas celui de Macbeth. Voir Laurent Van Eynde, *Shakespeare. Les puissances du théâtre*, Paris, Kimé, 2005, p. 207-214 et W. Shakespeare *Macbeth,* I, 3, traduction de Jean-Claude Sallé, *in Tragédies,* II, *op. cit.*, p. 610-611.

[2] C'est le cas par exemple dans *Gorboduc* de Th. Norton et Th. Sackville, dans le texte duquel figure à chaque fois la signification de la pantomime, et la façon dont il s'applique à la pièce.

[3] Voir par exemple l'aspect spectaculaire de la quatrième pantomime de *Gorboduc*, *ibid.*, p. 34, ainsi que la notice par Paul Bacquet, p. 1533-1541.

de commentaire tirent des leçons des pièces (en particulier dans *Périclès* et *Henri VIII*) et participent à la narration, en l'anticipant (dans *Roméo et Juliette* par exemple) ou en la complétant (dans *Troïlus et Cresside, Périclès* et *Le Conte d'Hiver*). Une troisième fonction se dégage en outre : tout est fait lors de ces passages pour distancier le narrateur de ces discours de l'action à venir ou en cours, et insister sur le statut de représentation de celle-ci. Ainsi, l'anticipation de *Roméo et Juliette* a pour résultat de situer cette pièce dans le registre de la fatalité, en insistant sur le fait que les deux héros étaient des amoureux condamnés : « Or deux enfants, issus des deux maisons tragiques / S'entr'aimaient d'un amour contrarié par le sort[1] », et en faisant référence à l'acte de représentation qui va se jouer : « [Ceci va] pendant deux heures, occuper nos acteurs[2] ». Dans *Henri V* en particulier, le chœur insiste sur le fait que l'action sur scène, pour être conforme à ce qui s'est vraiment passé, n'est qu'une représentation, nécessairement limitée par les moyens du théâtre[3]. Cette dimension apologétique est également présente dans *Périclès*[4] et dans *Le Conte d'Hiver*[5]. Le Prologue de *Troïlus et Cresside* insiste également sur le défi qu'engendre la représentation, puisqu'il il n'accorde pas sa confiance à « l'auteur et à sa plume » pour faire vivre le drame, mais vient lui-même armé[6]. Dans *Henri VIII*, on retrouve le rapport à la réalité historique qui se trouvait déjà dans *Henri V.* Le prologue insiste sur la vérité de ce que qui est présenté dans la pièce comme le sous-titre « Tout est

---

1 « *From forth the fatal loins of these two foes / A pair of star-crossed lovers take their life* », *in* W. Shakespeare, *Roméo et Juliette, op. cit.*, Prologue, v. 5-6, p. 528-529.

2 « *[This] is now the two-hours' traffic of our stage* », *ibid*., v. 12, p. 528-529

3 W. Shakespeare, *Henri V*, Prologue, 8-11, : « […] *But pardon, gentles all, / The flat unraisèd spirit that hath dared / On this unworthy scaffold to bring forth / So great an object* » / « Mais pardonnez, nobles amis, aux esprits plats et rampants / Qui osent vous montrer sur ces tréteaux indignes / Un aussi grand objet », *in Histoires,* I, *op. cit*. p. 772-773.

4 Voir par exemple IV, 0 (scène 15), 45-50 : « […] *Th'unobron event / I do commend to your content / Only I carry wingèd Time / Post on the lame feet of my rhyme / Which never should I so convey / Unless your thoughts went on my way* » / « […] L'action à venir / Je la soumets à votre bon plaisir. / Moi, je ne puis que faire aller le Temps / Ailé, sur mes vers boiteux, rondement ; / Et je n'y saurais jamais parvenir, / Si vos pensées refusaient de venir. », W. Shakespeare, *Périclès, in Tragicomédies,* II, *op. cit.,* p. 134-135.

5 Voir IV, 1, 4-9 : « […] *Impute it not a crime / To me or my swift passage that I slide / O'er sixteen years and leave the growth untried / Of that wide gap, since it is in my power / To overthrow law, and in one self-born hour / To plant and o'erwhelm custom* » / « […] N'incriminez ni moi / Ni la rapidité de mon vol si je passe / Par-dessus seize années sans explorer l'espace / De ce vaste intervalle, car je peux renverser / Les lois, et dans une même heure, implanter / Et ruiner les coutumes », W. Shakespeare, *Le Conte d'Hiver, in Tragicomédies,* II, *op. cit.,* p. 290-291.

vrai » l'indique[1]. Dans ces deux pièces historiques, la question de la vérité à observer est complexifiée par le fait que les spectateurs connaissaient, au moins dans les grandes lignes, l'action jouée. Il ne s'agissait donc pas pour eux d'apprendre ce qui s'était passé, mais peut-être comment cela s'était passé, du point de vue du dramaturge, c'est-à-dire en tenant compte aussi des péripéties et des affects individuels. Les prologues d'*Henri V* et *Henri VIII* insistent en fait surtout sur l'aspect grandiose des actions, qui ne peuvent pas être représentées telles quelles dans *Henri V,* et qui font l'intérêt de la pièce dans *Henri VIII*.

Les narrateurs extra-diégétiques sont chez Shakespeare dans une position de savoir, mais pas seulement : leur intervention permet également de définir la position qu'ils occupent, de montrer leur investissement dans la représentation. Alors que le narrateur extra-diégétique pourrait être extérieur à l'action représentée sur scène, il prend soin chez Shakespeare de signaler la représentation pour s'y inclure, et de mesurer son savoir à l'aune de l'action dramatique. Ni le spectateur ni le prologue ne se trouvent dans la position du philosophe qui observe pour juger, parce que tout d'abord ce qu'il a sous les yeux n'est pas la réalité, mais sa retranscription selon les moyens et les exigences du théâtre, et ensuite parce que l'observateur que concrétise le prologue participe lui-même au spectacle : dans plusieurs des passages cités, le chœur se désigne comme faisant partie de la troupe, et donc comme prenant part à la représentation[2]. Il se pourrait donc que, paradoxalement, l'on ait à perdre, plus qu'à gagner en intelligibilité, à chercher à prendre

---

6 W. Shakespeare, *Troïlus et Cresside*, Prologue, 22-25, *in Tragicomédies,* I, *op. cit.,* p. 80-81.« […] *And hither am I come, / A Prologue armed – but not in confidence / Of author's pen or actor's voice, but suited / In like conditions as our argument...* » / « […] Et me voici venu, / Prologue tout armé – mais sans faire confiance / À l'auteur et sa plume, à l'acteur et sa voix, - Mais vêtu de manière qui convient au sujet... ». Il nous semble qu'il faut ici suivre la proposition que Graham Bradshaw fait dans *Shakespeare's scepticism,* Brighton, The Harvester Press, 1987, p. 127, et lire ce passage de manière ironique. Le Prologue tout armé sur scène prête de fait plutôt à rire dans le contexte de la pièce, et c'est donc de façon paradoxale qu'il permet d'insister sur la puissance du texte théâtral, qui n'avait nul besoin de son aide. On trouve déjà le même procédé, ainsi qu'on le verra plus tard, chez les artisans du *Songe d'une nuit d'été.*

1 « *All is true* » , W. Shakespeare, *Henri VIII,* page de titre, *in Histoires,* II, *op. cit*., p. 834-835.

2 Le chœur de *Roméo et Juliette* et le prologue de *Henri V* s'incluent dans la troupe des acteurs par l'emploi du « nous », Rosalinde en personne se charge de l'épilogue de *Comme il vous plaira*, Périclès désigne la pièce comme « [s]on poème » / « *my rhymes* » (scène 1, 12, *op. cit*. p. 59), Prospéro à la fin de la *Tempête* se confond avec un acteur qui demande les applaudissements du public, et les prologue et épilogue d'*Henri VIII* parlent à la première personne en présentant la pièce comme de leur fait.

du recul par rapport à ce qui est en train de se passer. Si la position du philosophe peut être comprise par une métaphore théâtrale, ce ne peut donc pas être comme celle d'un observateur extérieur : le spectateur d'ailleurs lui-même est toujours en position de jouer, de participer à l'action. Commenter, juger, c'est déjà au théâtre être dans la représentation et donc se rendre capable d'une mise en rôle. L'idée même que les personnages extra-diégétiques soient porteurs de sagesse porte déjà un coup à la représentation du philosophe comme spectateur du monde, au-dessus de la mêlée. Ce point de vue extérieur n'est qu'une fiction impossible à atteindre, une posture erronée proprement philosophique. Le désir d'extra-mondanité est ainsi immédiatement réfuté par le fait que les commentateurs extra-diégétiques sont des *personnages*, même s'ils sont moins engagés dans l'action que les autres. La pensée est ainsi toujours déjà engagée dans le monde et structurée par lui.

Mais cette participation à l'action de qui prétendait seulement la regarder n'aboutit-elle pas du coup aussi à une dénégation du savoir ? La comparaison entre le prologue de *Roméo et Juliette* et sa fin, faite par L. Van Eynde, permet d'émettre ce doute. Ce dernier note en effet que le prologue promet non seulement la mort de Roméo et Juliette, mais aussi la réconciliation de leurs deux familles :

> C'est l'effroyable cours de leur amour fatal
>
> Qui va, pendant deux heures, occuper nos acteurs,
>
> Et l'assaut prolongé des haines parentales
>
> Dont leur double mort, seule, apaisa la fureur[1].

L. Van Eynde note cependant que la paix promise est présentée comme extrêmement douteuse par le prince, dont les paroles closent la pièce, et qu'elle est de manière générale sujette à caution : « Comment croire que l'amour mort pourra vaincre la discorde qui l'a emporté ? Le Prince, en tout cas, n'y croit pas. Nous non plus. Le chœur s'est trompé[2] ». Il convient de s'étonner de cette conclusion : comment le chœur, qui connaît l'histoire,

[1] « *The fearful passage of their death-marked love / And the continuance of their parent's rage, / Which but their children's end, naught could remove - / Is now the two-hours' traffic of our stage* », W. Shakespeare, *Roméo et Juliette*, Prologue, *in Tragédies,* I, *op. cit*., p. 528-529.

pourrait-il se tromper ? Pourquoi ne pas lui faire confiance, en dépit des apparences ? Pourquoi la conclusion du prince semble t-elle avoir plus de poids sur notre croyance ? Précisément, parce que le prince est un personnage, qu'il parle d'expérience, après les événements. Mais la distinction entre après et avant ne devrait pas avoir de signification pour le Chœur extérieur à la pièce. Deux solutions sont possibles : soit le Chœur est un personnage comme un autre, qui n'échappe ni au cadre temporel de la pièce ni au risque de l'erreur (mais comment dans ce cas-là pourrait-il prévoir certaines choses, comme la mort de Roméo et Juliette, mais pas d'autres ?), soit la perspective est en réalité renversée : le savoir n'appartient pas en propre au Chœur extérieur à la pièce, mais au personnage. C'est celui qui investit la pièce, qui vit dans son monde, qui est le plus à même de savoir ce dont il retourne. Évidemment, cette posture du savoir se trouve de ce fait limitée : dire que c'est le personnage, et non le narrateur, qui possède le savoir, cela revient à dire que le savoir absolu n'existe pas, qu'il n'y a aucune position qui soit à la fois omnisciente et exempte d'erreur. Le chœur n'est pas un personnage comme les autres, et son savoir demeure donc d'une nature spécifique. Cependant, il reste un certain type de personnage, et son savoir demeure donc incomplet.

Cette idée est confirmée par l'étrange dualité générique du Prologue de *Troïlus et Cresside.* Dans *Shakespeare's scepticism,* G. Bradshaw souligne en effet comment ce discours, qui adopte au départ tous les codes du récit épique et grandiloquent, quitte soudain ce mode de discours pour basculer dans le ridicule, puis laisser les spectateurs face à l'arbitraire des valeurs d'honneur et de loyauté exposées dans la pièce[1]. Pour le critique, ce contraste a pour but de montrer au lecteur combien est instable le terrain des valeurs sur lequel les héros prétendent s'appuyer. La pièce permettrait de souligner l'impossibilité d'assigner de telles valeurs, et de susciter au contraire la suspension du jugement devant les contradictions internes à la pièce. Le Prologue souligne lui-même le

[2] L. Van Eynde, *op. cit.*, p. 110. Le prince conclut ainsi la pièce : « *A glooming peace this morning with it brings*. » / « Sombre est la paix qu'apporte cette matinée », W. Shakespeare, *Roméo et Juliette,* V, 3, 304, *in Tragédies,* I, *op. cit.,* p. 678-679. On peut comprendre là que le bonheur de la paix retrouvée est obscurci par la douleur de la perte des amoureux, mais on doit bien convenir qu'une paix ainsi décrite ne paraît ni très naturelle, ni très viable.

[1] G. Bradshaw, *Shakespeare's scepticism, op. cit.*, p. 127. Le Prologue laisse le spectateur libre de décider de la valeur de la pièce qu'il voit, mais plus généralement aussi de la « fortune des armes » / « *chance of war* » qui ne paraît, selon G. Bradshaw, référée à aucune évaluation morale clairement identifiable.

fait que les spectateurs sont libres de penser ce qu'ils veulent des actions représentées, mais cette autorisation sonne très étrangement après le lyrisme du début du Prologue : elle conduit à faire porter le ridicule non sur les actions représentées (parce que leur absence de valeur serait soulignée), mais sur le Prologue lui-même, parce qu'il s'autoproclame juge des motifs des personnages, avant de renoncer à cette tâche dans une pirouette fort peu élégante. Ce n'est donc pas le sujet de la pièce (la guerre, et ses prétendues justifications morales) qui fait ici l'objet de la raillerie de Shakespeare, mais bien le positionnement du Prologue par rapport à celui-ci. Il est notable que le point tournant de la réduction de l'héroïque au ridicule que signale le critique est précisément l'autoportrait du Prologue. C'est lui qui force le trait de la représentation, et ce faisant dénonce (sans le vouloir) par avance la façon dont les héros prétendus vont eux-mêmes se caricaturer à chaque fois que l'occasion leur sera donnée de se mettre en scène. Il est vrai qu'aucun personnage de la pièce ne dispose d'un savoir plus certain, ou d'une dignité plus élevée, que le Prologue. Ce dernier excelle cependant en matière de ridicule, et c'est lui le premier à signaler par son caractère outrancier combien il serait faux de croire qu'il suffit d'être extérieur à une histoire pour en comprendre la vérité, et que cette difficulté ne peut pas être contournée non plus par ce tour de passe-passe qui consiste à se déguiser comme les acteurs de la pièce. Le discours vrai requiert une *vraie* place dans le jeu, qui ne soit ni celle d'un narrateur extérieur, ni celle d'un acteur feint.

Un dernier type de narration en marge du drame nous permet de confirmer ce point : il s'agit des occurrences lors desquelles des personnages de la pièce sont mis en position de spectateurs, notamment dans le cas des pièces imbriquées dans la pièce principale, et qui assument donc pour les personnages, à l'intérieur même de la pièce de théâtre, l'équivalent du discours extra-diégétique à notre égard. Deux notamment sont à retenir : le dernier acte du *Songe d'une nuit d'été* et la représentation de *La Souricière* dans *Hamlet.* Le dernier acte du *Songe d'une Nuit d'été* présente, tout comme *Henri V* et *Henri VIII,* une réflexion sur le caractère fictionnel et symbolique de l'action représentée

sur scène[1]. La première scène du dernier acte de la pièce est consacrée à une représentation théâtrale donnée à la demande de Thésée, ayant pour thème l'amour malheureux de Pyrame et Thisbé[2]. Les spectateurs de la saynète peuvent en un sens être figurés en position de savoir parce qu'ils ont conscience de la différence entre ce qui se passe sur scène et la réalité, et que cette position leur permet de juger l'œuvre qu'ils ont en face d'eux, et même de s'en moquer. Ils se situent ainsi dans un entre-deux narratif, puisqu'ils sont eux-mêmes personnages de leur propre pièce, et donnent en même temps les clés pour la lire. Cependant, ce statut d'extériorité remet également en partie en cause la pertinence de ce qu'ils disent. S'ils ont souvent raison, sur le fond, leur posture est de mauvaise foi. Ils rappellent ainsi celle des nobles de *Peines d'Amour Perdues* : toujours prompts à se moquer, ils oublient derrière la virtuosité de leurs jeux de mots la pertinence et la légitimité de leur discours. Ils ne cessent de perturber le spectacle par leurs sarcasmes, et c'est ainsi eux-mêmes, autant que la médiocrité des artisans, qui empêchent la représentation de véritablement prendre forme. Thésée, légèrement plus bienveillant que les autres, en a d'ailleurs l'intuition, lorsqu'il signale à ses compagnons qu'ils doivent aussi y mettre du leur[3]. L'imagination du spectateur est cruciale pour faire advenir la réalité dramatique. Ce dernier n'est pas ainsi en mesure de juger s'il demeure dans un état d'extériorité.

La structure de mise en abyme se retrouve à l'acte III, scène 2 d'*Hamlet*. Le personnage éponyme y fait jouer une saynète, *La Souricière*, qui, reprenant une pièce qui par hasard décrit point pour point la façon dont Claudius aurait assassiné le roi, est censée confondre le meurtrier présumé en lui faisant réaliser l'horreur de son crime. Comme dans *Le Songe*, la position privilégiée est celle du spectateur : c'est en voyant la scène que

[1] La référence interne au théâtre est extrêmement fréquente dans les pièces de Shakespeare. On la trouve notamment dans les épilogues de la *Tempête* et de *Comme il vous plaira* : nous n'avons cependant pas choisi de retenir ces passages, d'une part parce que les discours y sont prononcés par Prospéro et Rosalinde, et ne peuvent donc pas être considérés à proprement parler comme extra-diégétiques, d'autre part parce que la réflexion sur la réalité de l'action théâtrale, sans être absente, est moins développée que dans les passages choisis du *Songe* et d'*Hamlet.*

[2] La pièce est intitulée « Fastidieuse et brève scène de Pyrame / Et son amour Thisbé, farce des plus tragiques » / « *A tedious brief scene of young Pyramus / And his love Thisbe : very tragical mirth* », *in* W. Shakespeare, *Songe d'une nuit d'été*, V, 1, 56-57, traduction de Jean Malaplate, *in Comédies I, op. cit.*, p. 746-747.

[3] *Ibid.,* V, 1, 89-105, et 206-207, p. 748-749 et 754-755.

l'on doit comprendre la valeur morale de l'acte. L'observation de l'action dramatique doit permettre de la comprendre, et en cela la pièce semble être dirigée d'abord vers Claudius. Une autre personne cependant est mise par Hamlet en position de spectateur, et devant tirer de cette posture la capacité à analyser et décoder les actes : il s'agit d'Horatio. Le prince attribue à son compagnon d'université des connaissances philosophiques, et surtout un naturel que l'on peut qualifier de stoïcien. Au début de cette scène, il le décrit ainsi comme « le plus équilibré des hommes avec qui j'ai jamais eu commerce[1] », « Comme un qui souffrant tout ne souffre rien, / Un homme qui accueille d'un égal merci / Coups et faveurs de la Fortune / […] cet homme / que n'asservit pas la passion[2] ». Horatio possède l'impartialité d'esprit nécessaire pour garder la tête froide et penser justement. Mais surtout, Horatio est dans une position de spectateur proche de celle des personnages extra-diégétiques : c'est un personnage de la pièce, et en même temps il est spectateur des décisions d'Hamlet, des événements du royaume pendant toute la pièce, mais aussi de la saynète, et surtout de Claudius qu'Hamlet lui demande d'observer attentivement, et décrit par Hamlet comme spectateur de sa vie. Il est dit égal d'esprit parce que capable de regarder sa vie comme on regarderait un spectacle, et demeure ainsi maître de lui-même. Horatio, philosophe de la pièce, occuperait alors l'espace approprié au philosophe en général : appartenant à la pièce, il en est également le spectateur attentif, qui peut l'observer parce qu'il la souffre sans en souffrir pour reprendre les mots d'Hamlet.

Cependant, la position de spectateur, qu'Horatio adopte pendant toute la pièce et qui lui permet d'avoir un regard lucide sur ce qui se passe sur scène, est également ce qui limite Horatio dans son rôle, y compris son rôle de conseiller. Il semble alors y avoir une incompatibilité entre deux formes de sagesse ou de connaissance, comme s'il fallait choisir entre savoir la vérité sur le drame, et y faire preuve de sagesse : les deux attributs de la philosophie sont ainsi mis en tension. Horatio ne prend pas vraiment acte au drame qui se déroule, et plus encore, il ne parvient jamais à dire à Hamlet ce qu'il aurait pu

---

1 « *E'en as just a man / As e'er my conversation coped withal* », W. Shakespeare*, Hamlet*, III, 2, 40-41, *in Tragédies,* I, *op. cit.,* p. 958-959.

2 « *As one in suffering all that suffers nothing / A man that Fortune's buffets and rewards / Hath ta'en with equal thanks / […] that man / that is not passion's slave* », *ibid.*, III, 2, 52-58, p. 958-961.

apercevoir sur scène. Il a pourtant vu la réaction de Claudius, comme Hamlet le lui fait dire à deux reprises :

> Hamlet – Ô mon bon Horatio, je mettrais mille livres sur la parole du spectre. Tu as vu ?
>
> Horatio – Très bien *vu*, monseigneur.
>
> Hamlet – Quand il a été question d'empoisonnement ?
>
> Horatio – J'ai bien *remarqué* sa réaction[1] ».

Les deux personnages sont alors interrompus par l'entrée en scène de Rosencrantz et Guildenstern, et Horatio sort peu après avec tout le monde, laissant Hamlet seul. L'échange est ambigu, et le prince danois peut bien croire avoir entendu Horatio lui dire que son oncle avait eu la réaction d'un coupable. Les termes employés par Shakespeare laissent toutefois entrevoir plus de prudence de la part d'Horatio : il a « vu », « remarqué ». Autant de termes qui montrent qu'Horatio confirme avoir bien été témoin de la scène, avoir été en position d'observateur, mais qui ne permettent pas nécessairement de conclure quant à ce qu'il a perçu. Pour Hamlet, l'accusation va sans dire, mais Horatio, lui, n'accuse pas Claudius explicitement. On peut dire qu'il fait acte de prudence, qu'il prend garde à ne pas exciter son compagnon déjà fort énervé. On peut toutefois aussi remarquer qu'Horatio refuse, ou ne parvient pas à sortir de sa position de spectateur. Il semble avoir abdiqué sa capacité à être un acteur, au nom, dans cette scène, de sa capacité à observer. Qui veut bien voir ne peut agir en même temps. Mais témoigner, ce serait ici aussi agir : Horatio se retrouve alors dans la position paradoxale de qui sait mais ne peut dire, sous peine de ne plus savoir. Dans les scènes qui suivent, il est vrai qu'Horatio aide activement Hamlet, mais il n'est plus alors mobilisé en raison de sa capacité à juger le réel, mais seulement en tant qu'ami. C'est donc bien l'impossibilité d'intégrer à un même personnage le savoir et la capacité à agir (plus particulièrement moralement) qu'incarne Horatio. Il révèle ainsi l'ambiguïté morale qui affecte le savoir du philosophe et du spectateur, mais aussi le savoir en général.

---

[1] « *Hamlet – O good Horatio, I'll take the Ghost's word for a thousand pound. Didst thou* perceive / *Horatio – Very well, my lord. / Hamlet – Upon the talk of the pois'ning ? / Horatio – I did very well* note *him.* », *ibid*., III, 2, 251-255, p. 970-971, nous soulignons.

La critique de la philosophie, dont nous avons pu voir les marques dans l'œuvre de Shakespeare, ne se trouve ainsi pas résolue par l'existence d'une pensée rivale de la philosophie. Contrairement à ce qui se passe par exemple chez Érasme, l'autre du philosophe, ou plus fondamentalement du savant, n'est pas nécessairement le garant d'une pensée juste. Toutes les figures que nous avons pu étudier semblent à la recherche d'une pensée qui s'accomplirait dans un ailleurs, ou dans un entre-deux : entre l'action et le spectacle, entre le jeu d'acteur et l'intériorisation. La réflexion se trouve aux prises avec une alternative également fautive : soit se retirer du drame, soit s'y investir pleinement. Dans le deux cas, le jugement se perd, que ce soit dans l'abstraction ou dans la versatilité, et la position intermédiaire n'est pas si facile à tenir. Jouer son rôle sans être un personnage n'est pas toujours possible, précisément parce que cela requiert un jugement qui est mis à mal par l'action et la présence théâtrale, et n'être qu'un personnage peut signifier d'une part s'absorber dans le drame, d'autre part n'être pas le maître de sa propre pensée, justement parce qu'on est le personnage de quelqu'un (auteur, acteur ou metteur en scène). C'est la réalité elle-même de la pensée vraie qui se trouve alors suspectée, au moyen de la mise en abyme théâtrale, figure qui permet à la pensée d'examiner ses conditions de possibilité – activité qui constitue presque une définition de la philosophie. La tragédie shakespearienne serait alors la mise en drame d'une parole vraie, que l'on cherche sans cesse à atteindre sans y parvenir jamais. Cette théâtralisation doit-elle nous conduire à mettre le savoir en doute ? L'opposition relevée par Shakespeare entre la nécessité de la mise en scène et l'aspiration à une pensée dégagée des contraintes contingentes est-elle le signe que la vérité est hors de portée des hommes ? La réponse à cette question modifie fondamentalement le type de rationalité que l'on peut prêter au théâtre lui-même. Si aucune vérité n'est accessible, alors il n'a qu'une fonction critique. L'art dramatique dit l'impossibilité à formuler une vérité qui reste dissimulée derrière le rideau de l'apparence. En revanche, si le savoir reste possible, il faudra se demander s'il l'est en dépit de la mise en scène, ou grâce à elle. Au théâtre, elle occupe tout l'espace de la pensée, parce que c'est par elle que l'être du personnage et de l'action dramatique peuvent être appréhendés. Si la vérité est possible, il faudra donc se demander si la théâtralisation remplit le même rôle dans le monde que sur les planches et dans quelle

mesure cela modifierait la conception et l'expression de la vérité. Pour savoir, il faut, semble-t-il, être capable d'adopter un rôle, c'est-à-dire être capable d'altérité. Mais ces deux positions sont-elles vraiment compatibles ? Le savoir peut-il être le ferment de l'honnêteté, comme c'est le cas chez le bouffon, ou n'est-il pas le pendant d'une duplicité fondamentale ? Finalement, la critique des figures du savoir doit-elle conduire à lire chez Shakespeare une critique du savoir en lui-même ?

DEUXIÈME PARTIE

LE SAVOIR EN DOUTE

L'hypothèse d'un scepticisme shakespearien a déjà été largement discutée[1]. Notre propos n'est pas ici tant de revenir sur ce débat, que d'évaluer comment la forme théâtrale que Shakespeare développe a pu s'articuler à cette position, pour la nourrir ou répondre au défi qu'elle propose. Il s'agit donc ici d'examiner la possibilité d'un lien entre la théâtralisation et une certaine conception de la vérité, et la façon dont elle est dite. L'influence du scepticisme sur le théâtre shakespearien est tout d'abord une donnée historique, mais la convergence des textes antiques et des débats théologiques va permettre le développement d'un scepticisme spécifique à la modernité. Si le débat porte à l'origine sur la fiabilité de la connaissance, notamment sensorielle, l'accent sera ensuite mis sur les conditions de l'adhésion du sujet à une réalité, perçue comme apparence illusoire, adhésion qui est fondamentale dans le cadre dramatique. Par ailleurs, comme le signale R. Popkin, cette nouvelle position du scepticisme engage une interrogation sur la nature de la certitude, dans la mesure où elle a pu donner lieu à deux interprétations très différentes, à savoir le refuge dans la foi en matière religieuse, ou la recherche d'une place pour la raison dans la connaissance[2]. On assiste alors bien à une redéfinition des conditions du jugement, mais aussi de la certitude que peuvent apporter les apparences issues de la perception[3]. On l'a vu, le discours philosophique, comme modèle de discours prétendument universel et limpide, est remis en cause par le texte shakespearien. La vérité ne se dit pas de la manière dont les maîtres de sagesse voudrait qu'elle le fasse,

---

1 Voir notamment Lars Engle, *Shakespearean Pragmatism*, Chicago, The Universty of Chicago Press, 1993, et John Lee, *Shakespeare's* Hamlet *and the controversies of self,* Oxford, Oxford University Press, 2000. On peut également citer l'œuvre de G. Bradshaw, *in op. cit.,* sur lequel nous reviendrons plus tard dans la mesure où, en dépit de la présentation de son ouvrage, sa position me semble relever autant d'un criticisme que d'un scepticisme shakespearien.

2 R. Popkin insiste sur le fait que le scepticisme renaissant a rarement eu pour conséquence la promotion de l'athéisme. Cette position à la Renaissance est selon lui : « une position philosophique qui soulève des doutes au sujet de l'adéquation ou de la fiabilité de l'évidence offerte pour justifier une proposition » / « *A philosophical view that raises doubts about the adequacy or reliability of the evidence that could be offered to justify any proposition* », R. Pokin, *op. cit*., p. xxi, nous traduisons. La redéfinition d'un rôle propre à la raison est fondamentale dans la naissance de la science moderne.

3 Cette réélaboration est particulièrement présente dans l'Angleterre jacobienne. Voir à ce sujet Barbara J. Shapiro, *Probability and Certainty in Seventeenth Century England. A study of the relationships between science, religion, history, law, and literature,* Princeton University Press, Princeton, 1983, qui insiste sur la spécificité anglaise de la réception du scepticisme du second humanisme, en particulier relativement au concept de certitude.

mais semble requérir une position plus ambiguë, plus artificielle. C'est le sens de cet artifice que nous cherchons ici à évaluer : dans quelle mesure implique-t-il d'envisager l'expérience de la parole vraie sous un jour nouveau ? Pour répondre à cette question, il nous faut prendre en compte les marques d'un scepticisme shakespearien, c'est-à-dire les aspects sous lesquels la vérité semble résister à l'énonciation ou à la pensée dans ses textes. Il s'agira ainsi non seulement d'évaluer l'influence effective du courant sceptique sur les thèses de Shakespeare, mais aussi de voir en quoi la forme théâtrale influe sur sa façon de concevoir ces résistances, et la réponse qu'elle peut lui fournir. L'artifice théâtral se révèle ici être révélateur, parce qu'il permet d'envisager le doute face au réel de deux points de vue qui, nous le verrons, sont dépendants. Tout d'abord, l'incertitude d'un individu face à un savoir présenté comme vérité, ou à une réalité qu'il doit juger, peut être affectée par le problème de la confiance : l'illusion théâtrale permet alors d'instancier le problème d'une réalité volontairement présentée autrement qu'elle ne l'est. En même temps, sans artifice, sans illusion, aucune présentation n'est possible. Sur les planches comme dans l'expérience du jugement donc, la mise en scène se révèle être à la fois nécessaire à la rationalisation, et ambiguë d'un point de vue moral. Si elle est le vecteur de la rationalisation, elle dit aussi le risque de mensonge, de prétention, que toute représentation nous fait courir. Le savoir est donc mis en cause en premier lieu d'un point de vue moral, mais on le voit, cette ambiguïté renvoie, plus fondamentalement, à un doute sur la nature de la réalité et notre possibilité à la connaître. L’ambiguïté morale du savoir renvoie alors au sentiment d'un désordre du monde : si la connaissance peut être transformée, comme nous le verrons, en un instrument de domination, qui déforme le monde selon les désirs de celui qui le maîtrise, c'est que précisément le jugement des individus est déjà sujet au doute, habité par la possibilité que nous ne soyons pas capables de saisir la cohérence et la rationalité du monde. Il nous faut voir ainsi comment l'étude de l'artifice théâtral et de son déploiement nous permet de passer du reproche moral à l'encontre du savoir au sentiment de notre incapacité à l'atteindre.

CHAPITRE III

L'AMBIGUÏTÉ MORALE DU SAVOIR

L'étude des philosophes shakespeariens nous a permis d'établir qu'il n'est pas possible d'énoncer une vérité à moins de comprendre que le savoir, c'est-à-dire la possession consciente et réfléchie de cette vérité, se présente toujours comme un enjeu dans les relations humaines, comme outil de pouvoir, et que la réelle maîtrise du savoir ne s'exprime pas de manière directe, en faisant montre d'une connaissance livresque. Au contraire, les personnages (non philosophes) qui sont véritablement des figures de savoir sont ceux qui ont réellement compris que la vérité doit être jouée et mise en scène, et ne peut donc pas être évaluée selon les critères de correspondance avec le réel ou de cohérence interne. On atteint là un paradoxe propre à la nature de la vérité. Le discours de vérité doit être un discours vrai, mais surtout *signifiant* pour ses interlocuteurs. Il requiert donc une mise en scène de soi, comme on vient de le voir, mais aussi de la situation dans laquelle il est dit. C'est cependant là une caractéristique dangereuse, voire contradictoire. Avec la mise en scène intervient également la possibilité de l'hypocrisie (mise en scène de soi) et de la manipulation (mise en scène des autres à leur insu). Il semblerait donc que, parce que la vérité doit être jouée pour être dite, le savoir qui la porte soit aussi essentiellement instrument de mensonge. De ce fait, le savoir pourrait être mis en doute, moralement, pour deux raisons. Tout d'abord, parce qu'il est un outil de soumission. Comme tel, il peut être utilisé afin d'asseoir son pouvoir, mais aussi déformé par l'idéologie régnante. Il se peut donc que ce que nous appelons « vérité » ou « savoir » ne soit jamais vu que sous la perspective de la pensée régnante. L'ambiguïté propre au théâtre, capable de présenter une réalité à la place d'une autre, est un signe que nous ne

pourrions peut-être jamais sortir d'une telle illusion, et que nous lui serions d'ailleurs toujours aveugle. Ensuite, le savoir comme tel a une efficacité, et il modifie de ce fait les rapports humains et l'appréhension du monde qui nous entoure. Il pourrait de ce fait non pas être déformé par la mise en scène qu'implique la soif de pouvoir, mais essentiellement théâtralisé, et donc potentiellement trompeur. Dans ce cas-là, ce serait l'enjeu qu'il peut y avoir derrière l'exposition et la compréhension de la vérité qui rend la mise en scène mensongère, et qui de ce fait affecte notre rapport au monde lui-même, puisqu'on ne peut plus le voir autrement que sous le spectre de l'utilité que la connaissance de son mécanisme renferme. Scepticisme moral et cognitif se trouvent dès lors liés par l'horizon de la mise en scène que notre étude de la critique du savoir institutionnalisé a pu révéler. On peut étudier ce lien à travers l'étude des deux problèmes shakespeariens que sont l'inversion des valeurs et la tentation d'une utilité politique de la connaissance, pour montrer finalement comment la mise en scène permet d'interroger la valeur du savoir.

1) « *Fair is foul, and foul is fair*[1] » : De l'inversion des valeurs à la perte du sens

La mise en scène permet de modifier l'appréhension des actions imitées sur scène, de présenter une réalité en la faisant passer pour une autre. Dès lors, elle renferme un potentiel mensonger, qui peut porter à la fois sur la façon dont les choses nous apparaissent, mais également sur celle dont on les juge : en cela, la confusion ou la manipulation épistémologique peut être productrice d'une inversion des valeurs. La possibilité de faire monde que l'on retrouve au théâtre est ainsi fondée sur une équivocité de la vérité, particulièrement instanciée chez Shakespeare par les sorcières de Macbeth, qui présentent un premier cas d'ambiguïté morale due à une position de savoir. Elles sont les premiers personnages à apparaître en scène, et possèdent une prescience qui leur permet de prédire à l'avance, avec des détails très spécifiques, ce qui se passera lors du drame à venir. Leurs prophéties sont pourtant trompeuses : elles mettent Macbeth sur la voie de sa perte, alors que lui-même se voit promu à un grand destin[2]. Leur possession du savoir est alors problématique parce qu'elle engage une ambiguïté épistémique (elles semblent brouiller la frontière même entre le vrai et le faux), mais aussi parce que cette confusion semble provoquer une inversion des valeurs dans l'Écosse de Macbeth.

Leur prophétie pose deux questions relatives au savoir : tout d'abord, que peut signifier « dire la vérité » ? Lors de leur discours, les sorcières ne disent rien qui ne soit vrai : en effet, Macbeth sera baron de Cawdor, il sera roi, et en effet, Banquo ne sera pas roi mais son fils le sera. Le procédé se répète à l'acte IV, scène 6, lorsque Macbeth somme les sorcières de répondre à ses questions : la première apparition qui lui répond lui dit de se méfier de Macduff (qui le tuera effectivement), la seconde que nul homme né d'une

[1] « Affreux est le beau, et le beau est affreux », W. Shakespeare, *Macbeth*, *in Tragédies,* II, *op. cit.*, I, 1, 10, p. 606-607.

[2] *Ibid*., I, 3, 36-76, p. 612-615. Elles saluent Macbeth comme baron de Glamis (qu'il est déjà), de Cawdor, et futur roi, et prédisent à Banquo qu'il sera à la fois moins heureux et beaucoup plus heureux que Macbeth, et qu'il enfantera des rois sans être lui-même roi.

femme ne pourra le tuer, la troisième qu'il ne pourra être vaincu « jusqu'au jour / Où le bois de Birnam marchera vers les tours / Du mont de Dunsinane[1] ». Le premier conseil est, certes, parfaitement véridique. Les deux autres en revanche sont équivoques. Macbeth comprend à chaque fois que la prophétie signifie qu'il n'a rien à craindre, et on pourrait voir là une erreur d'interprétation de sa part. Ce serait négliger les exhortations qui accompagnent ces prédictions : à chaque fois, l'esprit invite Macbeth à être courageux, à être sans merci, et à ne rien craindre, de la même façon qu'un metteur en scène pourrait diriger le jeu de ses acteurs dans le cadre d'une pièce dont tout le monde a lu la fin. La prophétie invite donc Macbeth à l'interpréter d'une manière plutôt qu'une autre (tu ne seras jamais vaincu), sans strictement interdire en apparence les autres significations. De fait, les deux prophéties peuvent se lire comme des visions de succès, mais aussi comme la promesse d'un échec une fois les justes conditions remplies. Macbeth demeure invaincu tant qu'il ne voit pas d'homme qui ne soit pas né d'une femme, ni ne voit s'avancer vers lui le bois, mais une fois que ces deux événements arrivent, rien ne peut le sauver. C'est seulement à l'acte V, scène 6, que Macbeth réalise cette brèche dans le discours des sorcières : « je commence / À soupçonner une équivoque du démon, / Qui ment, tout en semblant dire vrai[2] ». Le texte anglais dit plus précisément que le démon « *lies like truth* » : il profère un mensonge aux accents de vérité, qui y ressemble, mais, pourrait-on dire aussi, il ment comme il dit vrai, ou il ment comme la vérité. De fait, le démon ne se contente pas de mentir de façon crédible, comme semble le supposer la traduction française. Ce qu'il dit *est* vrai. Il ment *en disant* la vérité, parce qu'il la communique selon un régime d'énonciation qui, lui, est mensonger : il s'agit ici, nous le verrons, d'un aspect de la théâtralité du langage. Dire la vérité, cela pourrait vouloir dire mettre en scène des faits, des discours, et par conséquent leur imprimer une certaine interprétation plutôt qu'une autre, ou simplement les préférer à l'autre. Cette plurivocité, qui est nécessaire pour que le langage soit signifiant, le rendrait toujours potentiellement mensonger : la théâtralité du discours révèle ce risque.

---

1 « *Be lion-metteled, proud, ad take no care / Who chafes, who frets, or where conspirers are. / Macbeth shall never vanquished be untill / Great Birnam Wood to high Dunsinane Hill / Shall come against him* », *ibid*., IV, 6, 107-110, p. 684-685.

2 « *[I] begin / To doubt th'equivocation of the fiend / That lies like truth* », *ibid*., V, 6, 41-42, p. 718-719.

Le second problème que posent les prédictions des sorcières est celui du rapport de l'interlocuteur à son discours : un menteur peut-il dire la vérité ? La question est posée explicitement par Banquo : « Eh quoi ! Le démon dirait vrai ? ». Là encore, il faut se reporter à l'anglais pour souligner la généralité de la question : « What, *can* the devil speak true[1] ? ». L'interrogation ne porte pas seulement sur la vérité que le démon énoncerait en cet instant présent, mais sur sa capacité, essentiellement, de dire le vrai ou pas. Et clairement, l'exclamation de Banquo est pertinente : même quand les sorcières disent la vérité, elles mentent. Le discours vrai, en ce sens, n'exige pas seulement l'adéquation de ce qui est dit avec le réel, mais aussi une intention véridique de la part de l'interlocuteur. Les sorcières sont, dès le départ, résolues à la perte de Macbeth. Leur intention n'est donc ni véridique, ni bienveillante. C'est le rôle qu'elles entendent mener qui inverse la véridicité de leur discours, et transforme le vrai en faux. La vérité du discours ne se situe pas alors dans son contenu, dans ce qui est dit, mais bien dans son jeu : là encore, c'est la dimension jouée, agie, du discours, qui détermine sa véridicité.

Dès lors, le jeu théâtral devient dans *Macbeth* un véritable opérateur de renversement des valeurs, et pas seulement une modalité discursive. « Affreux est le beau, le beau est l'affreux » s'exclament ensemble les sorcières dès le début de la pièce[2]. La phrase peut aussi bien être comprise comme une description sceptique du monde que comme l'incantation qui va déterminer tout le déroulement de la pièce. Macbeth, de héros valeureux, devient horrible tyran, et Malcolm lui-même joue la comédie de l'immoralité pour s'assurer de l'intégrité de Macduff[3]. Est-ce le savoir sur l'avenir que possèdent les sorcières qui bouleverse ainsi tous les repères ? En réalité, ce savoir est d'emblée équivoque, puisque les prophéties que délivrent les sorcières sont auto-réalisatrices. Si Macbeth décide d'assassiner le roi, c'est en grande partie parce que les sorcières lui indiquent le chemin. La caractéristique principale des sorcières n'est ainsi pas tant le savoir que la qualité de metteur en scène que ce savoir leur donne. Elles agissent et font advenir les événements plus qu'elles ne les connaissent à proprement parler. En cela, leur

---

1 *Ibid*., I, 3, 106, p. 616-617, je souligne.

2 « *Fair is foul, and foul is fair* », *ibid.,* I, 1, 10, p. 606-607.

3 *Ibid*., IV, 3, 67-140, p. 696-701. La réaction de Macduff montre toutefois que la stratégie consistant à affirmer le faux pour trouver le vrai est dangereuse : il est difficile dès lors de croire le menteur.

parole est mensongère parce qu'elle est théâtrale, parce qu'elle agit en plus de dire. Dans *Shakespeare, les puissances du théâtre*, L. Van Eynde insiste ainsi sur la spécificité théâtrale de la parole des sorcières. Celles-ci ne sont pas à proprement parler des actrices du drame qui se joue, précisément parce que le drame n'a aucune influence sur leur existence propre. Elles agissent depuis un « hors-champ», d'où elles ne prennent pas vraiment part au monde qu'elles bouleversent[1]. Pourtant, ce sont également pour lui les « seules vraies subjectivités agissantes de cette tragédie[2] », c'est-à-dire les seules à être vraiment capables d'une action qui soit à la fois spontanée et modificatrice du monde dans lequel elles agissent. Elles sont ainsi des dramaturges ou metteurs en scène : leurs prophéties changent les événements à venir et transforment même la structure du temps. La prophétie en effet finit par clore le temps qui était jusque là ouvert, en supprimant pour Macbeth les possibilités infinies d'actions qui s'ouvraient à lui[3]. La prophétie réduit les futurs possibles à un unique avenir, et détermine ainsi rétrospectivement le présent, en faisant de Macbeth une marionnette et non un acteur[4]. La comparaison entre Macbeth et les sorcières est alors révélatrice : de la même manière que les sorcières sont en possession du savoir, alors que Macbeth ignore tout, les sorcières déterminent toute l'action qui a lieu sur scène alors que Macbeth est seulement agi. C'est donc bien la trame narrative sur laquelle elles agissent qui détermine finalement la valeur de leur parole. Leur discours ne peut jamais être réduit à ce qu'il *dit*, ouvrant ainsi la parole à une ambiguïté épistémique mais aussi morale. Plus encore, « *fair* » ne veut pas dire seulement « beau », mais aussi « juste »: ce sont tous ces termes qui se retrouvent impliqués dans l'inversion qu'opèrent les sorcières, et de ce fait la réception de la pièce elle-même se trouve bouleversée, dans la mesure où elle va engager le spectateur lui-même dans une remise en question. Il peut aussi signifier « lumineux » : l'inversion qu'opèrent les sorcières porte alors sur les conditions mêmes de visibilité de la pièce. Si le lumineux lui même peut-être transformé en obscur, alors rien ne nous dit que l'expérience que nous

1 L. Van Eynde, *op. cit.,* p. 211.
2 *Ibid*., p. 220.
3 *Ibid*., p. 215.
4 *Ibid*., p. 208.

sommes en train de vivre n'est pas une illusion. C'est dans notre propre statut en tant que spectateur que nous sommes frappés.

Le caractère maléfique du savoir des sorcières ne peut alors pas être séparé de leur rôle théâtral. Le danger du savoir détenu par le metteur en scène, c'est précisément celui d'une « performativité inversée », porteuse de destruction et de limitation des possibles[1]. Leur action, si elle bouleverse le drame, n'est pas pour autant créatrice. À partir du moment où les *weird sisters* entrent en scène, l'Écosse est plongée dans un double négatif d'elle-même, où toutes les structures d'ordre disparaissent[2]. De fait, c'est depuis son exil en Angleterre que Malcolm va orchestrer son retour. Les sorcières sont des metteuses en scène, certes, mais de celles qui annihilent l'action et mettent ainsi en avant le danger propre au discours théâtral. Pour L. Van Eynde, le discours des sorcières ne peut être compris que dans le cadre d'un « jeu théâtral lui-même, c'est-à-dire ce langage tout entier dans la feinte et dans l'équivoque[3] ». Doit-on comprendre par là que le discours dramatique renvoie à un agir nécessairement mensonger ? Sans doute pas, car la feinte ni l'équivoque ne sont le mensonge : elles renvoient simplement à la potentialité propre au discours en général, et théâtral en particulier, d'être vecteur de plusieurs significations, surtout lors d'un jeu qui repose lui-même sur la prétention à être une chose et une autre en même temps. L'action théâtrale repose ainsi sur la présence de l'acteur, qui feint être un autre que lui-même tout en se montrant, par sa réalité corporelle, comme lui-même. Cette feinte, alors vécue comme altérité prétendue, n'est pas mensongère, puisqu'elle suppose la présence simultanée et avouée sur scène du personnage et de l'acteur alors même que la mise en scène est inséparable de l'équivoque.

La nécessaire ambiguïté du drame joué fait en outre entrevoir de façon frappante le fait qu'inversement, le savoir ne peut pas non plus se passer de mise en scène : les

---

1 *Ibid*., p. 207.

2 *Ibid.,* p. 214. Voir aussi la critique par L. Van Eynde de l'interprétation de J. Kott, qui voit dans l'action de Macbeth au contraire la marque d'un mécanisme, certes dénué de sens, mais toutefois organisé puisque nécessaire, *ibid*., p. 218-220 et J. Kott, *op. cit.*, p. 77-81. Dans *Le Proche et le Lointain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p.119-120 et 123, R. Marienstras insiste quant à lui sur le rôle révélateur des sorcières, dont l'action relèverait davantage de la consécution que de la conséquence, amenant à faire de Macbeth un catalyseur expiatoire.

3 *Ibid*., p. 220.

sorcières *orchestrent* leurs révélations, mais Malcolm aussi. Aucune parole ne peut vraiment être séparée de son interprétation, puisqu'elle engage au moins deux personnes, ne serait-ce que fictivement, et que chacune peut mentir à l'autre ou à soi-même, être imprécis ou indécis, mal manier le langage ou être inconsciemment dépassé par la portée de ses mots. À travers la feinte purement dramatique, c'est le savoir en lui-même qui se trouve touché, puisque la pratique théâtrale révèle le fait qu'aucun discours n'est neutre, n'est que pur énoncé. Il est toujours lié à une situation et à une intention d'énonciation : ainsi, l'exclamation de Banquo, « Le démon peut-il dire la vérité ? », prend tout son sens. Loin de se limiter à la simple expression du paradoxe du menteur, on comprend qu'il s'agit là d'une vraie réflexion sur l'origine du discours et sur les potentialités d'un langage qu'on ne conçoit pas autrement que situé. Banquo ne prétend pas à un discours de démonologie lorsqu'il s'interroge ainsi : il questionne la réalité d'un discours donné en fonction d'une situation, et situe en outre la position des personnages en désignant les sorcières comme des démons – ce que ne fait pas Macbeth[1]. On pourrait alors soutenir que, si le théâtre se présente comme feinte, c'est parce qu'il révèle une équivocité propre au savoir et au discours eux-mêmes (au lieu d'être la modalité par laquelle cette équivocité survient brusquement). On peut se demander si, dans ce cas-là, c'est le savoir lui-même qui est désigné par les pièces de Shakespeare comme porteur de valeurs équivoques. Le savoir ne serait pas seulement l'objet d'une mise en scène, mais son point de départ, et serait ainsi nécessairement frappé d'un soupçon moral. Cette question est notamment évoquée dans le corpus shakespearien par le personnage de Prospéro, figure du savant tenté par le pouvoir que lui donne son savoir.

[1] Il demande d'abord aux sorcières ce qu'elles sont (« *What are you ?* / Qu'êtes-vous », W. Shakespeare, *Macbeth*, I, 3, 46, *in Tragédies,* II, *op. cit.*, p. 612-613), puis les qualifie de « prophétesses imprécises » (« *imperfect speakers* », I, 3, 68, *ibid*., p. 614-615), et fait preuve de moins de prudence à leur égard que Banquo, dont la description les situe immédiatement dans un registre diabolique (voir *ibid*., I, 3, 37-45, p. 612-614).

2) « *I'll drown my book*[1] » : Prospéro ou la tentation du savant

On a souvent voulu voir dans le Prospéro de *La Tempête* une image du dramaturge disant adieu à la scène[2]. C'est qu'en effet, Prospéro est présenté dans la pièce comme le metteur en scène du drame qui se déroule sur son île : c'est lui qui attire les naufragés en faisant échouer leur bateau, puis qui orchestre leurs différents faits et gestes. Il ne s'agit cependant pas de l'unique caractéristique qui définit le duc légitime de Milan. Avant même d'être condamné à l'exil suite aux manigances de son frère, il n'avait rien d'un régisseur des vies d'autrui, pas même de ses sujets. Le premier trait déterminant de Prospéro, qui va le mettre sur l'île dans la position de pouvoir que nous avons mentionnée, c'est son érudition. Lui-même confesse que son intérêt pour les arts libéraux l'a conduit à y consacrer tout son temps et à se décharger de sa fonction sur son frère[3]. *La Tempête* permet alors d'interroger le lien entre le savoir et l'aspect mensonger, voire dangereux de la mise en scène qu'il permet, à travers la figure du savant.

Quel lien peut être établi entre la dimension mensongère du savoir prophétique dans *Macbeth*, et le pouvoir que la connaissance donne à Prospéro dans *La Tempête* ? Le maître de l'île est, certes, amateur de la feinte : il contrôle chaque âme présente sur l'île afin d'accomplir son dessein, et pour ce faire n'hésite pas à recourir à la fiction, à mélanger le rêve et la réalité. Ainsi, il livre tous les passagers à une tempête (délivrée par Ariel) qui les plonge dans une folie générale[4], et plus tard dans la pièce fait jouer pour eux un banquet imaginaire[5]. Il ne cherche cependant pas, comme les sorcières, à délivrer des informations fausses : si son objectif passe par la mise en scène, elle n'est qu'un

---

1 « Je noierai mon livre », W. Shakespeare, *La Tempête*, V, 1, 57, traduction de Vincent Bourgy, *in Tragicomédies,* II, *op. cit.*, p. 502-503.
2 Voir l'introduction de Victor Bourgy *in* W. Shakespeare, *La Tempête, op. cit.,* p. 383.
3 W. Shakespeare, *La Tempête,* I, 2, 75-77, *in Tragicomédies,* II, *op. cit.* p. 412-413.
4 *Ibid.,* I, 2, 194-216, p. 418-421.
5 *Ibid.,* III, 3, 17-82, p. 478-483.

moyen et non une fin. En outre, la déformation de la réalité à laquelle Prospéro recourt n'a pas tant pour effet de perdre Antonio que de l'amender et de reprendre ce qui lui revient. Le savoir n'est donc pas considéré comme dangereux dans *La Tempête* seulement parce qu'il permet le travestissement de la vérité : ce n'est là qu'un aspect de son pouvoir.

Le pouvoir donné par le savoir est pourtant bien au centre de la pièce. Le metteur en scène et le savant y ont pour point commun la faculté de modeler la réalité à leur envie. Cela présente un danger sous la forme d'un double abus : le maître de la pièce peut profiter de son savoir pour exercer une domination absolue sur son entourage (même si c'est pour son bien prétendu), et il peut en arriver à se couper de l'humanité commune. Ainsi, c'est bien le savoir en lui-même, en tant qu'il occasionne une mise en scène (compris ici, grâce à la magie de Prospéro, comme réelle capacité à modifier le réel), qui est visé par Shakespeare, à travers la mise en relief des conséquences sur Prospéro de son érudition. Dans *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe : rêves de puissance et ruine de l'âme,* M. Popelard étudie le personnage de Prospéro, dans lequel il voit une figure de l'archétype du savant à la Renaissance[1]. Prospéro est présenté dans la pièce comme un savant humaniste : la pièce comporte des références explicites à cette culture, ce qui fait en un sens de Prospéro un « héros rationnel[2] ». Prospéro représente la victoire du savoir contre l'obscurantisme et la sauvagerie (représentés par Caliban). Il adopte d'ailleurs face à sa fille, Miranda, la position d'un maître d'école[3], et mentionne également avoir tenté d'éduquer Caliban lui-même[4]. Prospéro apparaît également comme le champion de la justice et du droit, appuyés sur la raison : il s'oppose alors à son frère qui dans toutes ses manigances ne fait pas tant preuve de raisonnement que de rouerie.

Cependant, on peut suivre M. Popelard en soulignant l'ambiguïté de cette rationalité : « Prospero n'incarne pas la raison froide et objective, mais il illustre la façon

---

1 M. Popelard, *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe : rêves de puissance et ruine de l'âme*, *op. cit.*.

2 *Ibid*., p. 149.

3 À l'acte I, scène 2, il raconte ainsi leur passé à Miranda, en s'interrompant régulièrement pour s'assurer qu'elle suit, avant de conclure en soulignant la façon dont il a assumé auprès d'elle la fonction de « *schoolmaster* ». Voir W. Shakespeare, *La Tempête*, I, 2, 32-32, 78, 87, 106, et 173-175, *in Tragicomédies,* II, *op. cit.,* p. 410-411, p. 412-413, p. 412-413, p. 414-415, et p. 418-419.

4 *Ibid.*, I, 2, 346-367, p. 429-429.

dont le savant ou le philosophe utilisent la raison pour connaître et donc maîtriser la nature, mais aussi leurs semblables et leurs frères[1] ». Cette distinction entre une raison « froide et objective » et une autre, pratique et manipulatrice, montre que la critique du savoir n'est pas exactement la même que dans *Jules César* ou *Timon d'Athènes*, où la figure du philosophe était attaquée. Ce n'est pas la prétention à l'universel ou à une forme idéale d'impartialité qui caractérise Prospéro. Au contraire, ce dernier est bien souvent soumis à la passion, tout raisonnable qu'il est[2]. Le savant de la Renaissance, qui prête ses traits au personnage shakespearien, ne fait pas exclusivement référence à la philosophie des valeurs humanistes : il est autant mage et artisan qu'érudit[3]. Avec ces deux caractéristiques (la magie, la maîtrise technique) apparaît aussi la puissance et l'ivresse de contrôler le monde environnant. Le savoir que possède Prospéro, en lui donnant du pouvoir, lui fait courir le risque de l'*hubris* et de la perte d'humanité en soi. Prospéro n'est donc pas le personnage à la fois sage et bienveillant qu'ont voulu y voir les lectures néoclassiques du XVIII e siècle. À l'inverse, les interprétations post-coloniales des années 1960, insistent au contraire sur le caractère tyrannique, négatif de Prospéro, afin de préciser le rapport qui existe dans la pièce entre savoir et pouvoir[4]. Ces approches insistent, ainsi que le souligne M. Popelard, sur le caractère intransigeant du mage, sur sa volonté de contrôler jusqu'aux esprits de ceux qui l'entourent, sur son tempérament tyrannique à peine préférable à la sorcière Sycorax[5]. La connaissance serait une lame à double tranchant : « Dans *The Tempest* tout se passe comme si la science décuplait le pouvoir du savant, mais durcissait en même temps son cœur », note M. Popelard[6]. La

1 *Ibid.*, p. 159.

2 *Ibid*., p. 165. M. Popelard suit Eustace M. W. Tillyard (*Shakespeare's Last* Plays, Londres, Chatto & Windus Ltd., 1938, p. 54) dans la comparaison entre Prospéro et Lear : tous deux sont colériques et en recherche permanente de l'attention exclusive de leur fille, qu'ils veulent jalousement garder. Il faut ajouter à cela l'orgueil ainsi qu'un certain mépris qui lui vient de son érudition même : c'est la plupart du temps contre l'être jugé intellectuellement et rationnellement inférieur qu'il s'emporte, ou qu'il estime avoir le droit de faire preuve de manque d'humanité.

3 *Ibid*., p. 113.

4 Voir notamment Trevor R. Griffiths, « “This island's mine” : Caliban and Colonialism », *in Yearbook of English Studies,* 13, 1983, p. 159-180 ainsi que la réécriture de la pièce par Aimé Césaire (*Une tempête,* Paris, Éditions Du Seuil, 1969).

5 M. Popelard, *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe : rêves de puissance et ruine de l'âme*, *op. cit.*, p. 174-183.

6 *Ibid*., p. 190.

science de Prospéro constitue alors un instrument de domination sur la personne jugée inférieure.

Toutefois, la pièce ne présente pas la science seulement comme un *outil* au service du pouvoir. Une telle interprétation conduirait en particulier à assimiler les personnages de Sycorax et de Prospéro, enlevant ainsi toute pertinence à la figure de la sorcière. Pourquoi avoir fait intervenir une première magicienne sur l'île, personnage que l'on ne voit jamais mais qui est indirectement fort présente dans la pièce ? Elle n'est nécessaire ni pour expliquer le pouvoir de Prospéro, ni la présence de Caliban, qui aurait très bien pu se retrouver là suite à un naufrage, ou être né d'une mère tout à fait normale, et devoir sa monstruosité à l'isolement prolongé ou à une quelconque détermination physique, sans implicite moral ou surnaturel. Prospéro et Sycorax partagent un livre, que le nouvel arrivant de l'île a dérobé à l'ancienne, et qui semble être à la source de leur pouvoir. Cette possession successive permet de relever chez Sycorax une instrumentalisation de la science qui ne s'effectue pas à l'identique chez Prospéro, et donc de souligner par contraste la différence entre deux rapports au savoir. La sorcière a utilisé son livre afin d'obtenir le pouvoir. C'est ce dernier qui est premier dans son esprit, et c'est pour cela qu'elle n'est pas désignée comme savante. Prospéro en revanche est conduit à la tentation du pouvoir *par le savoir*. Celui-ci n'est pas alors qu'un instrument de domination : il est à la racine d'une ambiguïté morale fondamentale.

On peut objecter que Prospéro a eu l'occasion d'être tout puissant, et qu'il a choisi ses livres plutôt que son duché. C'est que l'équation n'est pas tout à fait complète tant qu'il ne se rend pas sur l'île, où il va trouver deux éléments fondateurs de son pouvoir. Tout d'abord, il se retrouve pris au piège d'un microcosme, d'un lieu-clos fort ressemblant à une scène de théâtre : cette clôture rend imaginable la mise en scène et le contrôle des actions, elle est aussi le réquisit de la représentation théâtrale[1]. Ensuite, il trouve le livre de Sycorax, qui le fait passer au statut de mage érudit. Il est vrai que la magie n'est jamais

[1] Si Shakespeare ne s'est jamais plié à des règles d'unité de temps ou d'espace, il n'en insiste pas moins sur la nécessité de concevoir le théâtre dans un espace qui soit contrôlable et à échelle humaine, de rendre l'action saisissable sur la scène. Voir le Prologue d'*Henri V*, 8-31, *in* W. Shakespeare, *Histoires,* I, *op. cit.*, p. 772-775.

prise comme simple métaphore dans la pièce[1]. On peut toutefois noter que la découverte de la magie va de paire chez Prospéro avec celle que l'on peut manipuler les apparences et les faux-semblants, créer l'illusion et travestir la réalité en lui substituant un simulacre. En arrivant sur l'île, Prospéro semble découvrir un caractère du savoir qu'il ignorait auparavant : il n'est pas contenu simplement dans les livres, pur instrument de curiosité, mais il permet de modeler le monde autour de lui parce qu'il est intrinsèquement lié à une forme de mise en scène. Pour Prospéro, le savoir est sur l'île un pouvoir organisateur. L'île, avant son arrivée, est à l'image de Sycorax, vouée au désordre voire à la contradiction[2]. Certes, Prospéro laisse cet aspect de l'île inchangé, mais il s'y livre tout de même à un travail de domestication, notamment en contestant l'autorité de Caliban sur les lieux. Le remplacement de ce dernier marque ainsi le passage du monde sauvage au monde civilisé. La mise en scène théâtrale est alors définie dans la pièce par deux attributs : elle est puissance d'organisation (Prospéro soigne l'aventure des naufragés comme le ferait un dramaturge), et elle est productrice d'illusions (la manipulation des esprits qu'implique le plan du mage suppose un tel artifice). Elle est à chaque fois le produit du savoir de Prospéro, dans le premier cas en tant que sage humaniste, dans le second en tant que mage artisan. On voit ainsi réconciliés deux traits du savoir qui pouvaient sembler opposés : il apparaît que le prix à payer pour la rationalisation de la réalité soit, nécessairement, son travestissement.

La double nature du savoir, que permet de mettre au jour l'opposition entre Sycorax et Prospéro, n'est ainsi pas sans risques. Prospéro semble pendant toute la pièce hésiter entre la figure positive de Miranda (aussi innocente qu'ignorante) et celles de Sycorax, qui a renversé la relation entre savoir et pouvoir, mais aussi d'Antonio et de Sébastien, qui se livrent eux aussi à une mise en scène bien particulière : l'intrigue politique. La ligne de démarcation passe alors entre les personnages dont la simplicité de caractère n'autorise aucune ambiguïté morale (Miranda, Gonzalo, dans une certaine mesure Ferdinand, mais également Caliban), et ceux au contraire qui présentent un visage toujours différent de ce qu'ils sont aux yeux du monde : les apartés des deux frères traîtres

1 Voir M. Popelard, *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe : rêves de puissance et ruine de l'âme*, *op. cit.,* p. 116.

2 En témoigne par exemple l'étude de sa faune et de sa flore, voir *ibid*. p. 118.

mettent en avant cette dualité. Ni les uns ni les autres ne sont des savants : Prospéro se trouve ainsi seul au milieu de ces différentes attitudes, qui présentent à chaque fois des évolutions possibles de son caractère. Il peut (comme il le fera) renoncer à ses pouvoirs, et passer ainsi du côté de la candeur, ou s'y livrer complètement, et devenir à son tour une brute manipulatrice. Il est à noter que cette seconde possibilité implique également un renoncement au savoir : Antonio et Sébastien ne brillent pas vraiment par leur érudition. Les deux cas de figures se présentent alors comme des potentialités annihilantes du savoir, qui pour se maintenir doit parvenir à trouver un équilibre entre elles.

La question qui se pose alors est de savoir jusqu'à quel point on peut porter cet équilibre entre le savoir et la mise en scène ? Celle-ci peut-elle prendre le pas sur le savoir, le transformer en simple instrument de puissance comme Sycorax semble le traiter ? L'abandon final de son livre par Prospéro semble montrer que le risque est trop grand pour être pris. Surtout, les figures d'Antonio et de Sébastien font signe vers d'autres personnages shakespeariens qui ne sont pas, eux, que des demis-habiles, mais ont une vraie emprise sur la vérité, maîtrise qui révèle un dernier aspect de l’ambiguïté morale du savoir dans les pièces shakespeariennes. L'exemple de Prospéro nous a ainsi permis de mettre en avant l'affinité existant entre le savoir et la mise en scène. La possession du savoir soumet Prospéro à la tentation de la puissance à laquelle celui-ci donne accès, alors même qu'à l'origine, il n'y voyait qu'un objet dépourvu de toute utilité pratique. L'artifice de l'île permet de concevoir cette tendance à l'instrumentalisation sur le mode de la mise en scène : céder au pouvoir que donne la connaissance, c'est cesser de voir la réalité pour elle-même, mais l'appréhender comme un objet que l'on peut manipuler, comme une illusion que l'on peut former selon ses désirs. La question se pose dès lors de savoir si cet usage est propre au savoir, ou si c'est le rapport au réel comme objet d'une maîtrise qui représente un danger pour le savoir. En d'autres termes, il s'agit d'évaluer le risque que représente pour le savoir la mise en scène du réel qu'il autorise.

3) Le savoir, instrument neutre de la raison ?

L'exemple de *La Tempête* met en avant l'ambiguïté morale du savoir et le danger qu'il représente pour le savant, dès lors qu'il le regarde seulement de façon utilitaire. Croire que le savoir peut simplement servir à une fin, c'est s'exposer aussi à l'idée qu'il peut servir la fin recherchée de *n'importe quelle manière*, toutes les manipulations étant alors permises, dans la mesure où il ne s'agit que d'un moyen au service d'une fin. Ainsi, la mise en scène, intrinsèquement liée à la possession et à l'expression du savoir, représente à la fois une nécessité et un risque pour ce dernier. Croire que le savoir est neutre et peut donc être présenté tel quel, entièrement livré à son possesseur et à ses interlocuteurs sans déformation ou interprétation, revient à être victime d'une illusion : celle de croire que l'absence de mise en scène *visible* correspond à une absence *réelle*. De même qu'un silence peut être signifiant, le refus d'une mise en scène visible est déjà, en un sens, un choix de mise en scène, et c'est l'ignorance de ce refus qui peut précisément la faire basculer dans la duperie (des autres, mais aussi de soi). Toutefois, soutenir une pareille thèse peut conduire à croire en une pure instrumentalisation du savoir, celui-ci n'étant que ce qui apparaît, que ce qui est rendu visible à la perception – et qui demeure de ce fait éminemment manipulable. Le soupçon de mensonge semble alors entacher tout savoir qui exigerait une mise en scène, puisque tout ce qui est construit, ou feint, pourrait aussi être faux (la question étant alors de savoir comment reconnaître le moment où ce basculement se produit, nous y reviendrons). Le savoir ne vient alors pas d'une compréhension conforme à la réalité, mais d'une construction des faits, et le savant risque de disparaître derrière la figure de l'habile manipulateur, du Machiavel. La définition de la vérité comme correspondance au réel se trouve ainsi remise en cause par la posture de la personne censée détenir le savoir.

La crainte d'un savoir qui ne serait qu'instrumental et, de ce fait, artificiel voire mensonger est fondamentale dans le climat d'apparition de la modernité, parce que l'on

sent bien que cette position implique de revoir, sinon la valeur, du moins la nature du savoir, ainsi que le type d'identité de celui qui le possède. Cette crainte est d'autant plus forte que le rapport utilitaire au savoir semble être porté par un personnage que l'on retrouve dans toute la modernité anglaise, à savoir le Machiavel, personnage manipulateur et méchant formé par la vulgate à partir du philosophe italien, dont le pouvoir est proportionnel à sa capacité à acquérir un savoir sur les autres, et à le manipuler : à utiliser un savoir qui n'a en lui-même aucune valeur prédéterminée afin de tirer les ficelles d'une pièce qu'il aurait lui-même écrite. Ainsi, dans *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne : Power and Subjectivity from* Richard II *to* Hamlet, H. Grady insiste sur la présence fondamentale du machiavélisme à l'époque élisabéthaine, et en particulier dans le théâtre de cette époque, par la présence sur scène de personnages dits « machiavéliques[1] ». Le Machiavel des pièces de Shakespeare est à la fois dans une position de savoir (parce qu'il connaît notamment la situation des personnages, mais aussi la nature humaine), et dans une position de metteur en scène, puisqu'il utilise son savoir pour manipuler ceux qui l'entourent. Lui-même fait l'objet de sa propre mise en scène : H. Grady note la dissociation qui a lieu entre l'intériorité de ces personnages et leur apparence, et voit dans les pièces de Shakespeare un lieu d'apparition de la théorie du *self* moderne, héritée de Machiavel et de Montaigne, qui voudrait que l'on ne soit jamais ce que l'on paraît être, même quand cette apparence est nécessaire[2]. Ainsi, la distance que nous avons signalée à plusieurs reprises comme étant la condition d'une pensée propre se révèle être elle-aussi sujette à la prudence. L'accepter, ce serait, certes, accéder au savoir, mais perdre également sa capacité de maîtriser le savoir, celui-ci nous imposant un rapport instrumental au monde.

---

1 Hugh Grady, *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne : Power and Subjectivity from* Richard II *to* Hamlet, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 29. C'est surtout, pour lui, le machiavélisme qui est alors présent, comme référence culturelle structurante dans la conception moderne du sujet et de la politique. La présence du machiavélisme à la cour apparaît notamment dans le contexte de la révolte d'Essex, qui est alors qualifié de machiavélique. Si la connaissance directe des thèses de Machiavel par Shakespeare n'est pas assurée, sa vulgate est nettement présente sur les scènes et dans les pièces, notamment parce que la figure du Machiavel vient enrichir celle du *villain*, type des Moralités.

2 *Ibid*., p. 70. Il fait alors référence à Bolingbroke dans *Richard II*, dont on ne parvient jamais à savoir s'il est vraiment chevaleresque, ou s'il utilise simplement cette apparence. La référence à Machiavel renvoie aux chapitres XV à XIX du *Prince,* où Machiavel se demande quelles vertus et quels vices le prince doit afficher. Voir Machiavel, *Le Prince,* traduction de Yves Lévy, Paris, Flammarion, 1980, p. 149-172.

H. Grady interprète l'appréhension machiavélique de la vérité comme le signe du développement d'une rationalité moderne, amorale et pragmatique, conduisant selon lui à une nouvelle conception de la raison et du sujet[1]. Il s'appuie en particulier sur le changement qui s'opérerait entre l'Henriade (c'est-à-dire les deux parties d'*Henri IV* et *Henri V*) et les trois tragédies que sont *Le Roi Lear, Othello* et *Macbeth* pour montrer que cette raison est étudiée et critiquée par Shakespeare. Dans les premières pièces, le dramaturge présenterait la raison comme étant un instrument neutre, humain, tandis que dans les pièces suivantes elle serait un instrument de corruption, donnant à l'œuvre shakespearienne une tonalité anti-machiavélienne[2]. Il est vrai que le rapport au savoir subit une inversion entre les Histoires du début de la carrière de Shakespeare et les tragédies que notre critique mentionne. Un tournant semble bien s'opérer avec les trois dernières pièces citées par H. Grady. L'usage instrumental de la raison y est manifesté par des scélérats, sans aucun doute possible : Iago dans *Othello*, Edmond dans *Le Roi Lear* et Macbeth lui-même sont des personnages qui disposent d'un savoir, ou du moins de facultés de calcul et de réflexion supérieures aux autres personnages, et qui ne cachent pas leurs intentions malveillantes ou du moins égoïstes. De ce point de vue là donc, l'analyse de H. Grady est exacte : il existe bien une rupture entre les pièces du début de la carrière de Shakespeare, où la raison est au pire pointée du doigt pour son potentiel déshumanisant, et celles de la fin où elle est un véritable instrument de corruption. Selon cette interprétation, Shakespeare critiquerait dans ces textes l'utilisation du savoir, réduit à un simple outil, à cause de son instrumentalisation opérée par la mise en scène politique. On comprend que l'on retrouve au théâtre en particulier l'expression de cette raison machiavélienne ou instrumentale, puisque l'instrumentalisation du savoir passe en fait par la théâtralisation de la vérité, c'est-à-dire par sa transformation en une action (par opposition à un discours) et par sa mise en scène (par opposition à une transmission supposée transparente).

Cette interprétation représente toutefois le risque de séparer la mise en scène et le savoir ou la raison qui l'utilise, comme si c'était la réunion de ces deux éléments étrangers

[1] Voir H. Grady, *op. cit.,* p. 45.
[2] *Ibid*., p. 47.

par nature qui produisait la transgression morale et en particulier le mensonge. La raison, elle-même neutre, deviendrait calculatrice, fourbe parce qu'elle est instrumentalisée et dramatisée. La mise en scène serait en soi intrinsèquement productrice de manipulation, la raison elle-même n'en étant que la victime. Dans les pièces citées ci-dessus, une telle étrangeté première de la raison et de la mise en scène des apparences n'apparaît cependant pas. Au contraire, Shakespeare met en avant le rapport intime, premier, qui existe entre le déploiement de la raison d'une part, et sa mise en scène d'autre part. Ce n'est pas seulement parce que le Machiavel a des connaissances qu'il peut manipuler les autres : son pouvoir de metteur de scène *produit* en lui un savoir inédit, puisqu'il fait advenir tel ou tel état chez les personnages dont il tire les ficelles. Ainsi de la jalousie d'Othello, que Iago peut aisément connaître puisqu'il en est à l'origine[1]. Le soupçon ne pèse alors plus seulement sur la mise en scène mensongère : le savoir lui-même pourrait être atteint, non seulement d'un point de vue moral mais aussi d'un point de vue épistémique parce que, même en étant vrai, il n'en est pas moins le résultat d'une manipulation, produite par l'action plutôt que par l'observation. Il se pourrait alors que tout savoir ne soit pas une information donnée sur le monde, mais plutôt le résultat des agissements de la personne qui le détient. Il est vrai qu'Othello est jaloux, et il est vrai que sa jalousie le conduit à tuer Desdémone. Mais l'aurait-il été sans l'intervention de Iago ? Une telle réalisation des simples potentiels renvoie toute vérité à sa simple expression particulière, interdisant toute généralisation, puisqu'elle ne tiendrait pas compte de l'influence de celui qui mène l'expérience. Dire « Othello est un modèle de personnage jaloux » serait alors faire preuve d'une typification fautive, puisqu'elle ne rend pas compte de la manière dont il l'est devenu et des circonstances particulières qui l'expliquent. Ce rapport entre raison et mise en scène ne rend pour autant pas l'accès à la vérité impossible : il signale simplement un risque dans la mise au point du discours vrai. La mise en scène y apparaît aussi productrice de savoir et de rationalité que la raison elle-même repose immédiatement sur un ordonnancement des apparences et des perceptions. La vérité ne se donnant ainsi pas directement, le discours vrai est toujours soumis au risque de sa mise en forme, et ne peut donc pas être séparé de la manière dont il est joué.

[1] Voir W. Shakespeare, *Othello,* III, 3, 96-212, *op. cit.*, p. 134-141.

De fait, l'analyse de H. Grady néglige la dimension actée du discours de vérité dans la mesure où il minore la propension inhérente de la raison à se déployer par le biais de la mise en scène, que l'on peut notamment constater dans *Richard III,* pièce écrite en 1592, donc avant l'*Henriade, et* que le critique néglige de mentionner dans l'évolution des pièces shakespeariennes. Le personnage éponyme s'y présente d'emblée comme étant doué d'une sagesse politique et d'une ambition l'une comme l'autre hors normes, y compris morales[1]. Richard III se trouve ainsi doté d'une lucidité propre à ceux que n'arrêtent aucune pudeur morale. Prêt à voir le monde tel qu'il est, il utilise ce savoir bien particulier en devenant un champion de la mise en scène, que ce soit face à Anne, qu'il séduit en une scène devant le corps de son beau-père[2], ou face au Lord-Maire pour lequel il joue la comédie du bigot[3]. Mais dans ces deux scènes, l'habileté politique que manifeste Richard III n'est pas la source de son talent d'acteur ou de metteur en scène : elle paraît au contraire en être l'effet. Dans le monologue qui ouvre la pièce et qui précède sa rencontre avec Anne, Richard érige un principe d'action théâtrale en véritable *credo* : lui qui n'a pas choisi son rôle ni le personnage qu'il doit épouser est néanmoins déterminé à le jouer. C'est cette capacité à jouer qui rend Richard si fin politique, et si dangereux. La volonté de jouer son rôle, qui reprend ironiquement la métaphore stoïcienne, est à la source de ses compétences et de son savoir, parce que Richard profite d'un recul sur lui-même et sur les autres que seul l'acteur peut véritablement avoir. La connaissance et la lucidité qu'il manifeste n'ont pas de valeur heuristique en dehors de son jeu d'acteur. On ne retrouve cependant pas chez lui la séparation entre ce qu'il est et ce qu'il paraît, que H. Grady pose en élément essentiel de l'instrumentalité de la raison : ainsi que le note L. Van Eynde, Richard III déploie certes une « dualité d'acteur », mais celle-ci le rend « totalement adéquat à lui-même dans chacun des gestes qu'il pose – alors même qu'il feint[4] ». C'est par nature que Richard est acteur : « son artifice est tout entier nature[5] ». De la même façon, on ne peut pas dire qu'il use de raison pour pervertir la mise en scène, ou à

[1] Déjà dans les deux dernières parties d'*Henri VI,* il ne dissimule pas à un désir de gloire face auquel aucun lien familial ne pourra tenir. Voir son monologue dans *3 Henri VI,* V, 6, 61-94, traduction de Vincent Bourgy, *in* W. Shakespeare, *Histoires,* II, *op. cit*., p. 570-573.
[2] *Ibid*. I, 2, p. 614-627.
[3] *Ibid*., III, 7, p. 706-713.
[4] L. Van Eynde, *op. cit.* p. 96.
[5] *Ibid*., p. 103.

l'inverse que l'habitude de la manipulation a corrompu sa raison. *Par nature et de façon immédiate*, Richard III pense en acteur ou, devrait-on dire, en metteur en scène.

Cet argument est également soutenu par l'ambiguïté générique de la pièce. Elle est en effet qualifiée de « Tragédie » tout en étant classée parmi les Histoires avec lesquelles elle présente plusieurs renvois[1]. Tout au long de la pièce, Shakespeare utilise la collusion de la tragédie et de l'histoire providentielle, selon laquelle Richard III aurait été un fléau envoyé par Dieu pour punir l'Angleterre de la déposition de Richard II par Henri IV. Alors que l'on pourrait croire que l'interprétation providentialiste est soutenue par la pièce de Shakespeare, en particulier parce que la forme tragique semble valider l'idée d'une destinée à l'œuvre dans l'histoire de l'Angleterre, de nombreux éléments discordants montrent que Shakespeare critique au contraire l'illusion rétrospective que peut créer la dramatisation des événements historiques[2]. La pièce révèle comment la rationalisation des événements que requiert l'histoire, prétendument neutre, adopte en fait naturellement la forme d'une dramatisation, et donc d'une mise en scène des faits. Dès lors, c'est la nature de cette rationalité qu'il faut interroger, non pas en raison d'un soupçon d'une prétendue instrumentalité corruptrice de la mise en scène, mais parce qu'il importe de voir que la rationalité s'exprime par une mise en scène, ce qui implique de se demander à quel type de rationalité on peut alors avoir affaire.

Le problème demeure bien en effet que Richard III est un individu menteur, et qu'en dévoilant le mécanisme de la dramatisation au sein de l'histoire providentielle, Shakespeare a à cœur d'en montrer la déformation idéologique. S'il y a là œuvre de

---

[1] De fait, l'opposition proposée par H. Grady se fait essentiellement entre des Histoires (avant *Richard III*) et des tragédies. Le changement de genre est un facteur important dans la valeur qui peut être accordée au savoir, et à la tentation qu'il représente, puisque dans le premier cas il va constituer une donnée historique, alors que dans le second cas il est un des éléments conduisant à la chute d'un personnage.

[2] Voir notamment Arthur P. Rossiter, *Angel with horns : Fifteen lectures on Shakespeare,* New York, Longman, 1961; Henry Ansgar Kelly, *Divine Providence in the England of Shakespeare's Histories,* Harvard University Press, Cambridge, Massachustts, 1970 ; David L. Frey, *The First Tetralogy : Shakespeare's Scrutiny of the Tudor Myth. A Dramatic Exploration of Divine Providence*, La Hague, 1976 ; Paul Bacquet, *Les pièces historiques de Shakespeare,* Paris, PUF, 1978 ; J. P. Brockbank, « The Frame of Disorder – Henry VI », *in* John R. Brown et Bernard Harris (éd.) *Early Shakespeare,* New York, Schocken Books, 1966, p. 82 et p. 100 ; et Henri *Suhamy,* « Shakespeare historien : propagateur de mythes ou recenseur sceptique ? » *in* Actes des congrès de la Société française Shakespeare, *Mythes et Histoire,* 5, 1984, p. 10.

rationalisation, le discours produit n'est pas véridique. Il faut donc ici insister sur le fait, d'une part, que Shakespeare dénonce un risque inhérent à la rationalité elle-même, et d'autre part, que l'entreprise de Richard, tout comme d'ailleurs celle des historiens avec lesquels dialogue Shakespeare, renvoient à une action qui ne parvient pas vraiment à aboutir. Succombant au risque de la manipulation, ni l'une ni l'autre ne parvienne à véritablement produire un discours fécond. L. Van Eynde insiste sur cet aspect du discours de Richard III : « Dans *Richard III,* Shakespeare a expérimenté une situation-limite de l'acte créateur – une situation où il se nie à mesure qu'il s'accomplit[1] ». Richard III ne parvient pas à être libre parce qu'il n'est que nature. De la même façon, son discours ne peut être qualifié de « vrai » parce qu'il est une « fiction totalement arbitraire[2] », faisant surgir un monde où tout est « défini par le sans-distance », où « la parole colle au réel[3] ». Le problème de ce discours n'est donc pas qu'il est trop déformé par la mise en scène, mais qu'il est auto-réalisateur parce qu'il manque de distanciation. De la même façon, ce n'est pas la dramatisation de l'histoire en elle-même que critique Shakespeare, lui qui a écrit tant de pièces historiques, mais la prétention à ne pas adopter une telle forme, qui conduit à oublier que la vie n'est pas une tragédie où tout est prédéterminé.

Le type de rationalité que propose Shakespeare dans ces pièces, plus qu'instrumental, est donc théâtral, dans la mesure où la vérité qui y est exposée se joue, et présente donc nécessairement un risque (porté par la mise en scène). Ce risque, note L. Van Eynde, est précisément absent du monde de Richard III : « ce monde ne peut se soutenir car lui fait précisément défaut ce que le théâtre *risqué*, lui, apporte bel et bien, à savoir une *dynamique* de création, des possibles, fussent-ils incertains et même menaçants[4] ». L'incertitude, principe qui s'oppose immédiatement au calcul d'une raison instrumentale, est le risque même qui doit être pris par l'action. Au point que Shakespeare la fait surgir artificiellement dans d'autres pièces. G. Bradshaw relève en effet dans d'autres pièces de Shakespeare plusieurs occurrences de hasard ou accidents apparents : c'est par hasard qu'Hamlet obtient sa revanche, par hasard que le messager arrive trop tard

1 *Ibid*., p. 105.
2 *Ibid*. p. 99.
3 *Ibid*., p. 102.
4 *Ibid*., p. 105.

pour sauver Cordélia. Ces accidents apparents, commente G. Bradshaw, n'en sont évidemment pas : au contraire, Shakespeare semble avoir calibré de façon presque cruelle l'enchaînement des événements, pour introduire le regret, mais aussi l'irrationnel au sein de ses pièces : « Shakespeare utilise souvent des accidents pour étudier la tension entre une réalité qui n'est pas mise en forme et son reflet qui semble apparaître dans une œuvre artistique, et pour mettre en opposition deux types d'attentes[1] ». La mise en forme des événements par leur théâtralisation n'exclut pas le surgissement du risque, même s'il s'agit d'un risque calculé. Au contraire, celui-ci semble être nécessaire pour former un discours qui parle vraiment de cette réalité. La différence entre les deux types d'attente que mentionne H. Grady, qui sont celles propres à une comédie et à une tragédie, renvoie ainsi à ce que l'on peut attendre dans le monde réel, où on ne sait pas dans quel registre on se situe (parce qu'on ne se situe dans aucun) et donc où aucun ordre ne semble spontanément se dégager. Macbeth, Prospéro, les politiques machiavéliens : tous ces personnages shakespeariens se trouvent aux prises avec un réel qui semble échapper à l'appréhension rationnelle, et donc à la tentation de créer artificiellement un ordre qui en paraît absent. Si le savoir et la raison se trouvent dans un premier temps critiqués d'un point de vue moral, on voit que cette perspective cache un fait un second reproche, plus fondamental. L’ambiguïté axiologique du savoir est en fait liée au problème de l’ordonnancement du monde par une raison éminemment théâtrale. Derrière le risque de la manipulation et du mensonge grâce à la connaissance, il faut ainsi voir le désordre fondamental du monde.

[1] « *Shakespeare frequently uses accidents to explore the tension between unshaped reality and its apparent reflection in a work of art, and to set two kinds of expectation against each other* », G. Bradshaw, *op. cit*., p. 84, nous traduisons.

CHAPITRE IV

LE DÉSORDRE DU MONDE

De la problématique morale, on se trouve dès lors renvoyé à une interrogation épistémologique, dont la métaphore théâtrale se fait aussi bien le vecteur. Si le jeu de l'acteur, les directives du metteur en scène, peuvent renvoyer au mensonge et à la manipulation, ils sont également l'image d'une inessentialité du monde. Allons plus loin : le reproche moral de fausseté, que l'on peut faire à l'acteur qui prétend être ce qu'il n'est pas, n'est qu'un aspect de la crainte métaphysique provoquée par l'absence d'un sous-bassement ontologique stable aux événements. C'est parce que l'on craint que le monde dans lequel on vit soit privé de signification, que l'on condamne moralement ceux qui jouent de cette perte de sens et la manifestent. C'est d'ailleurs dans le cadre de cette interrogation que les différents choix pratiques des personnages se comprennent : la prétention du personnage malhonnête s'entend, on l'a vu avec chacun des personnages étudiés ici, dans le contexte d'un monde dont le sens peine à se faire découvrir. L'existence d'un risque inhérent à l'action et au discours vrai ne veut-elle pas en outre dire qu'on ne peut jamais être vraiment sûr de ce que l'on fait, ou de ce que l'on avance ? C'est ainsi en premier lieu notre capacité à appréhender le monde qui se trouve remise en cause. Le langage comme l'expérience se trouvent en effet soumis à la mise en scène, instrumentalisés, et nous verrons que cette instrumentalisation a pour fondement l'absence de rapport à l'être qu'ils manifestent, alors même qu'ils sont censés être des lieux de rationalisation et de saisie du réel. Dans les deux cas, on remonte du soupçon de fausseté au constat de l'impossibilité à atteindre la vérité avec certitude. Du coup, ce n'est plus seulement le monde lui-même qui est l'objet d'un doute. Le sujet lui-même se trouve

contesté, d'abord dans sa capacité à former un jugement vrai, puis dans sa réalité même. Existe-t-il donc dans les pièces de Shakespeare un moyen par lequel le sujet peut concevoir le monde qui l'entoure ? Quel type de doute l'échec de cette tentative pourrait-elle nous conduire à formuler ?

1) Le paradoxe du langage

Le rapport de la raison au monde n'est pas présenté comme étant univoque dans les pièces de Shakespeare. Les passages des pièces que nous venons de voir opposent deux façons de se rapporter à la réalité. Dans le premier cas, un rapport direct, immédiat au monde devrait permettre de dire la vérité. Dans le second, l'utilisation de divers stratagèmes révèle un rapport mensonger et manipulateur de la raison au monde. Cependant, nous l'avons vu, ce partage semble-t-il simple est compliqué d'une part par la possibilité de faire mentir des propos pourtant vrai (c'est ce que font les sorcières de Macbeth et en général le discours prophétique), et d'autre part par la parenté existant entre la vérité et sa mise en scène. Cette difficulté explique un certain doute quant à la possibilité de trouver la vérité du monde, doute qui peut porter soit sur la réalité elle-même (nous y reviendrons), soit sur le *medium* qui nous permet d'y accéder. Peut-être la difficulté à appréhender la vérité du monde sans équivoque vient-elle de ce que nous ne disposons pas des mots pour le dire – notre langage étant lui-même mensonger, soit en raison de sa nature même, soit parce que son utilisation est fondamentalement viciée par la vie en société, alors que le langage est une réalité essentiellement sociale. Ces deux hypothèses sont envisagées dans la première scène du *Roi Lear*, qui lie explicitement le problème du langage à celui de l'effondrement du monde : parce qu'une vérité ne peut pas y être dite, le royaume plonge dans un chaos où tout ordre est renversé, et où aucune vérité ne peut subsister. Cette première scène lie ainsi interrogation linguistique sur les pouvoirs du langage à une une problématique langagière. Est-ce parce que le langage est fondamentalement insuffisant et menteur que l'on ne peut être sincère, ou est-ce une déformation sociale qui fait du langage l'instrument de l'hypocrisie ? Quel est précisément l'objet de la critique shakespearienne du langage ?

Le début du *Roi Lear* met en scène un souverain vieillissant qui, désirant abdiquer sa couronne, demande à ses trois filles de produire des déclarations d'amour à son égard, annonçant qu'il distribuera des parts de son royaume proportionnellement à l'amour qui aura été professé. Sachant que sa cadette, Cordélia, est publiquement connue pour être la

fille qui aime le plus son père, et qui en est le plus aimée, la manœuvre semble à première vue être conçue dans le but de lui octroyer une part plus grande de son royaume que ses sœurs, en prétendant fonder ce partage contraire à la coutume sur un mérite supposé plus grand de Cordélia. Lear respecterait par ce stratagème sinon la lettre, du moins l'esprit du droit de succession. Le stratagème rattrape cependant Lear quand Cordélia refuse de se plier à l'exercice. Elle s'en explique de différentes façons, les deux principales étant que l'amour ne peut faire l'objet d'une telle déclaration (« Aime et tais-toi[1] », dit-elle en aparté), et qu'elle ne peut se prévaloir sans mentir de l'amour infini que ses sœurs ont revendiqué avant que son tour de parler n'arrive (« J'aime Votre Majesté / Comme notre lien le veut, ni plus, ni moins[2] », finit-elle par dire avant d'avoir refusé de parler).

Deux critiques du langage semblent être ainsi séparément menées. L'impuissance du langage tout d'abord justifierait notre incapacité à appréhender le monde, puisqu'il s'agit là d'un instrument qui n'est pas à la hauteur de la complexité du réel et de nos sentiments : on retrouve là la critique montainienne. Par ailleurs, le langage nous forcerait même à appréhender injustement le monde, parce qu'il est suffisamment puissant pour influencer notre entendement conformément aux illusions qui déforment déjà notre esprit : c'est cette fois-ci à la critique baconnienne que l'on peut faire référence, en insistant toutefois particulièrement sur le caractère public du langage. Il apparaît toutefois que ces deux dénonciations sont ici renvoyées dos à dos comme les deux symptômes d'une même potentialité du langage.

Commençons par le premier aspect de la critique. Avant même que son tour n'arrive, Cordélia exprime, à l'intention du spectateur, son incapacité à se plier aux exigences de son père. Alors que sa première parole (« Que va dire Cordélia ? Aime et tais-toi[3] ») peut paraître ambiguë parce qu'elle peut exprimer aussi bien une impossibilité qu'un refus, la jeune fille témoigne tout de suite après de son incapacité à « soulever / [son] cœur jusqu'à [ses] lèvres[4] ». Cette déclaration peut être comprise en deux sens : soit Cordélia est persuadée que les preuves de son amour sont plus importantes que son

1 « *Love and be silent* », W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, I, 1, 56, *in Tragédies,* II, *op. cit*., p. 400-401.
2 « […] *I love Your Majesty / According to my bound, no more, no less* », *ibid*., I, 1, 86, p. 402-403.
3 « *What shall Cordelia speak ? Love and be silent* », *ibid*., I, 1, 56, p. 400-401.

discours, soit elle est incapable d'exprimer la force de son amour par de simples mots, impersonnels et ne possédant pas la force requise. Dans les deux cas, le discours se trouve accusé d'impuissance, dans la mesure où il ne suffit pas à exprimer la complexité des sentiments et leur puissance.

On retrouve là l'influence de Montaigne, qui oppose notamment le caractère figé du discours à l'absolue diversité des choses, qui ne peuvent être saisies que par l'apparence qu'elles offrent à la convention du langage. Il n'est pas possible de classer les choses du réel dans les mots, qui finalement créent des groupes alors qu'il n'y a que des individualités. La pratique d'adopter, par le biais des noms, des classes bien trop larges, est ici critiquée[1]. Mais pas seulement : c'est aussi la puissance trompeuse des mots qui est dénoncée par Montaigne. Il ne suffit pas en effet de dire que nous employons à tort des mots, puisque de fait le nom de salade enveloppe toutes les herbes. Le langage est donc à la fois trop et trop peu puissant, puisqu'il ne nous dirige pas vers la réalité des choses, mais est suffisamment efficace pour nous induire en erreur en nous faisant croire à une organisation fixe de la nature, arrêtée en des objets bien déterminés. À l'autre extrémité se trouve l'absolue diversité des choses, au point que l'on a pu qualifier Montaigne de nominaliste[2]. Le risque est que la réunion de différents individus faite par les mots ne soit pas un objet réel, mais un être de langage, qui n'existerait que dans et par lui. Cependant, si le problème vient alors en partie de la façon dont les mots sont formés, il vient aussi surtout de l'instabilité et de la diversité du réel : il faut bien en effet pouvoir nommer les choses pour vivre, et si l'adéquation est difficile, c'est parce qu'il y a trop de variété. Il n'est donc pas évident que la solution pourrait être trouvée grâce, par exemple, à un plus grand nombre de mots.

---

4 « *Unhappy that I am, I cannot heave / My heart into my mouth*. », *ibid*., I, 1, 85-86, p. 402-403. La métaphore du poids est déjà employée dans l'aparté qui précède cette réponse : « […] *I am sure my love's / More ponderous than my tongue* » / « […] mon amour, j'en suis sûre, / Pèse plus que ma langue », *ibid*., I, 1, 71-72, p. 402-403.

1 Voir Montaigne, *Essais,* I, XLVI, *op. cit.,* tome I, p. 306 : « quelque diversité des herbes qu'il y ait, tout s'enveloppe sous le nom de salade ».

2 Il raconte en effet comment un homme pouvait différencier les œufs de ses poules : « Il n'est aucune qualité si universelle […] que la diversité et variété. Et les grecs, et les latins, et nous, pour le plus exprès exemple de similitude, nous servons de celui des œufs. Toutefois il s'est trouvé des hommes, et notamment un à Delphes, qui reconnaissait des marques de différences entre les œufs, si bien qu'il n'en prenait jamais l'un pour l'autre », *ibid*., III, 13, tome 2, p. 516.

De fait, le problème de la convention, et du pouvoir qu'elle accorde aux mots, est exploitée par Shakespeare dès *Roméo et Juliette* : il est significatif que les deux jeunes gens veuillent mettre à bas simultanément la convention politique selon laquelle les Capulet et les Montaigu se haïssent, et leur noms eux-mêmes[1]. La remise en cause opérée par les amoureux passe ainsi de l'autorité de leurs familles au réel lui-même, puisque la pertinence de la dénomination est conçue comme une convention qui n'est fondée sur aucun sens. D'un côté, le nom n'a aucune réalité propre, et il suffirait, comme le propose Roméo, d'en changer, puisqu'il ne se confond pas réellement avec la personne. Mais de l'autre, toute la tragédie dit cette impossibilité : pour changer de nom, il faut en un sens changer le réel, même si le nom n'est pas le réel. Shakespeare partage ainsi avec Montaigne l'idée qu'il ne suffit pas de modifier les mots pour réformer le langage. Ce sont les relations sociales, qui ont pourtant le langage pour base, qui contribuent à modifier sa signification, et éventuellement à le pervertir. Ainsi, à la différence de Montaigne, Shakespeare insiste sur la dimension vécue et jouée du langage : il ne s'agit pas tant pour lui de parler de la complexité du réel, que de s'interroger sur la façon dont on peut vivre le langage, le mettre en scène et finalement s'y exprimer. Il existerait ainsi une incommensurabilité entre ce que Cordélia ressent, et ce qu'elle peut exprimer[2]. Le langage ne pourrait pas se porter à la hauteur de ses sentiments. Cela est visible d'ailleurs en étudiant les dialogues des sœurs de Cordélia (en laissant de côté pour l'instant le

[1] W. Shakespeare, *Roméo et Juliette,* II, 1, 75-100, *in Tragédies,* I, *op. cit.,* p. 568-571.

[2] L'incapacité à exprimer publiquement son amour relie ici la problématique de l'ineffable à ce qu'on peut voir comme une préfiguration de l'illusion du « langage privé » dénoncée par Wittgenstein, c'est-à-dire la croyance qu'il existerait des phénomènes qui m'appartienne en privé, par exclusion de toute expression ou forme de pensée publique comme peut l'être le langage. Faute d'un langage approprié, Cordélia essaierait de montrer ce qu'est son amour plutôt que de le dire, notamment par l'expression de son devoir, comme nous le verrons plus loin. Wittgenstein critique cette position, parce que l'idée de « sensation » m'est en fait apprise par le biais du langage commun, et ne peut donc pas s'en distancier. Le langage privé serait alors un non-sens. Voir Ludwig Wittgenstein *Recherches Philosophiques,* § 244, traduction de Françoise Dastur, Maurice Elie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud, Élisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2004, p. 136. Cette opposition prend tout son sens au théâtre, dans la mesure où tout ce qui n'est pas *joué* sur scène n'y existe pas. Le jeu théâtral par lequel l'actrice jouant Cordélia pourrait montrer tout son amour en évitant de le dire est certes alors contenu comme possible dans le texte de Shakespeare, mais dire qu'elle pense ou ressent ceci ou cela reste abstrait en l'absence de cette réalisation sur scène. La figure du personnage est alors particulièrement pertinente pour poser le problème de ce que l'on peut dire, et de ce que l'on peut ressentir alors qu'on n'est pas en mesure de le dire, la question étant de savoir jusqu'à quel point on peut suivre ce paradigme. Voir Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne,* Paris, Éditions de Minuit, 1979.

problème de leur sincérité) : alors même que l'amour qui y est professé est extrêmement fort, son expression reste plate et édulcorée, passant par des *topoi* littéraires comme autant de passages obligés et vides de toute expressivité[1].

Le langage se trouve alors également critiqué dans sa capacité à s'adapter au monde, parce qu'il le comprend mal, mais aussi parce qu'il va véhiculer les illusions qui sont déjà propres à notre esprit. Le langage représente mal le réel, soit. Mais cela vient peut-être aussi de ce qu'il exprime davantage notre esprit, avec ses faiblesses, que le réel lui-même. Le langage serait alors le produit d'une déformation, avant même qu'il ne soit mis en œuvre, ou plutôt par sa mise en œuvre elle-même. C'est ainsi que Bacon critique le langage comme étant lui-même source d'erreur : il se peut que l'incommensurabilité ressentie par Cordélia vienne d'une telle distorsion. En effet, parmi les causes d'erreur que Bacon recense dans le *Novum Organum*, il souligne l'existence d' « idoles du forum », c'est-à-dire les illusions que l'homme forme à cause des mots, qui « viennent à l'esprit de son alliance avec le langage[2] ». Les hommes ont tendance à interpréter le réel en fonction de ce qu'ils sont eux-mêmes ou en fonction de ce qu'ils veulent y voir. Ce trait n'est pas propre aux idoles du forum : il est également dû aux idoles de la race et de la caverne, relatives respectivement au genre humain, c'est-à-dire aux facultés de tous les hommes, entendement et sensibilité, et aux particularités de chaque homme, qu'elles soient dues à la tradition, l'éducation ou des dispositions propres à chacun[3]. Mais le langage renforce ce défaut propre à l'esprit humain, parce qu'il redouble en quelque sorte le mécanisme. D'une part, ce sont les hommes qui déterminent le langage, et il correspond d'autant moins à la réalité que « le sens des mots est déterminé selon la portée de l'intelligence vulgaire[4] ». Le langage ne sert donc pas à comprendre la réalité dans sa complexité, mais

---

1 Goneril s'attache à un relevé de toutes choses communément considérées comme les meilleures, pour les dévaloriser face à l'amour qu'elle prête à son père, et Regan le compare au bonheur même en disant qu'elle hait toute joie qui ne viendrait pas de lui. Voir W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, I, 1, 49-55 et 63-70 *in Tragédies*, II, *op. cit.*, p. 400-403.

2 F. Bacon, *Novum Organum, op. cit*., I, 59, p. 119.

3 Les idoles de la race notamment sont dues au fait que « toutes les perceptions, des sens comme de l'esprit, ont proportion à l'homme, non à l'Univers », *ibid.,* I, 41, p. 111. Si les idoles de la race comme celles de la caverne peuvent incriminer aussi bien l'entendement que les passions humaines, celles de la race conduisent à envisager les hommes dans ce qu'ils ont en partage, tandis que celles de la caverne se retrouvent aux différents niveaux d'individuation, culturels ou personnels.

4 *Ibid.,* I, 59, p. 119.

au contraire à créer des raccourcis, à la conformer à ce que l'entendement perçoit le plus facilement. D'autre part, le langage est également source d'idoles en ce qu'il forme respectivement l'entendement[1]. Le langage étant mal formé, la pensée le sera à son tour. Bacon dénonce ainsi un cercle vicieux entre la formation de l'esprit et du langage, qui ne peut être atténué que par la suppression de concepts illusoires ou confus[2]. De fait, ce problème devient chez Shakespeare ressort dramatique : aucune « observation attentive », y compris de soi-même, ne peut voir au-delà des mots, puisqu'au théâtre rien n'existe en dehors de ce qui peut être créé par le pouvoir des mots : c'est l'amer constat que fait Cordélia. Contrairement à Bacon, on ne peut pas trouver chez Shakespeare de proposition de réforme du langage : c'est en jouant avec les mots que l'on contourne leur pouvoir.

Le langage semble ne pas être capable de décrire la complexité et la profondeur du réel, puisque aussitôt qu'il la nomme ou tente de la décrire, il devient purement factuel (comme tente de l'être Cordélia), ou ridicule et impuissant à décrire le réel (comme le sont ses sœurs). Le langage échoue donc dans sa fonction première de désignation : il ne permet pas de décrire le monde tel qu'il est, et dès qu'il tente de le faire, il tombe soit dans le constat vide d'une évidence, soit dans le mensonge. La platitude des discours des filles de Lear n'est ainsi pas sans rappeler l'usage de la rhétorique qui est condamné dans le sonnet 21 de Shakespeare[3]. La rhétorique, art du langage, devrait permettre à celui qui en use de se saisir au mieux de ses capacités, que ce soit pour convaincre ou pour décrire :

[1] « Les mots exercent à leur tour une influence toute-puissante sur l'intelligence […] lorsqu'un esprit plus pénétrant ou une observation plus attentive veut transporter ces lignes [tracées dans la nature par le langage] pour les mettre mieux en harmonie avec la réalité, le langage y fait obstacle », *ibid.,* I, 59, p. 119.

[2] *Ibid.*, I, 59,p. 119. Une définition précise de chaque mot n'est cependant pas possible, puisque la définition requiert elle-même l'usage du langage. Si réforme il y a, elle ne peut se faire que selon une pratique commune, pour éviter les controverses et les polémiques sans fin. Les idoles du forum ont bien l'espace public comme horizon : dues à la communication entre les hommes, c'est aussi pour la préserver qu'il faut savoir s'en prémunir. Voir *ibid*., I, 43, p. 112 et *Du progrès et de la promotion des savoirs,* op. cit., p. 197.

[3] Si les Sonnets ne font pas partie à proprement parler du théâtre shakespearien, leur structure est éclairante dans le problème qui nous occupe pour deux raisons. Tout d'abord, l'exercice auquel les filles de Lear sont soumises est très proche de l'exercice du sonnet en lui-même, comme le montre la parenté entre les deux formes de langage, que nous mettons ici en évidence. Inversement, les sonnets shakespeariens possèdent eux-mêmes une théâtralité propre, qui permet d'interroger la fonction d'adresse du langage, qui est essentielle au théâtre, et ici tout particulièrement. Ils permettent ainsi de montrer qu'aucun description ou aucun éloge ne peut être pris indépendamment de son contexte d'énonciation et de l'effet produit. Nous suivons sur ce point David Schalkwyk, *in Speech and Performance in Shakespeare's Sonnets and Plays,* Cambridge, University Press, 2002.

en ce sens, admettre l'impuissance du rhéteur constitue un lourd désaveu du langage en général. Or dans ce sonnet, le poète tourne en dérision celui qui voudrait conquérir son aimé en le comparant « au soleil, à la lune, aux joyaux de la terre et de la mer, aux fleurs premières nées d'avril, à toutes les merveilles[1] ». L'enchaînement des clichés permet ici, nous y reviendrons, de condamner un usage hypocrite de la rhétorique, mais il signale également le ridicule qu'aurait une démarche consistant à vouloir dire la valeur d'une chose qui, si elle en avait tant, ne devrait pas avoir besoin qu'on le souligne. De fait, J. Fineman insiste sur le fait qu'il est impossible, pour le Shakespeare des *Sonnets*, de dire la réalité sur le mode d'une description ressemblante[2]. Il voit dans les *Sonnets* le lieu de la découverte par le dramaturge du gouffre existant entre la réalité et les mots dont nous disposons pour la dire. Ainsi, dans le sonnet 21 par exemple, Shakespeare ne critiquerait pas seulement l'insincérité du séducteur utilisant cet outil bien pratique qu'est la rhétorique, mais aussi la possibilité que les mots correspondent bien à la réalité qu'ils désignent. Il faudrait, dans le *Roi Lear*, conclure de cette étude que l'erreur du personnage éponyme aura été de croire en la capacité du langage, tandis que Cordélia en découvre à ses frais les limites.

Deux possibilités s'offrent alors à Cordélia, et elle les exploite toutes les deux : la première, ne rien dire et parier sur le fait que ses actes aient déjà pesé plus que ses mots. La seconde, essayer de décrire le plus simplement possible son amour. Il s'agit du deuxième type de réponse qu'elle propose à Lear : « […] j'aime Votre Majesté / Comme notre lien le veut, ni plus ni moins[3] ». On peut voir dans ces deux réponses une utilisation du langage également théorisée dans les *Sonnets,* à savoir un usage purement tautologique. Comme le remarque D. Schalkwyk, l'inadéquation entre les mots et le réel que J. Fineman note dans les *Sonnets* se solde au sonnet 84 par l'abandon de la description par le poète[4]. Dans la mesure où le langage ne parvient pas, de toute manière,

---

1 W. Shakespeare, *Sonnets*, Sonnet 21, traduction de Robert Ellrodt, *in Œuvres Complètes*, *Poésies*, Paris, Laffont, 2002, p. 780-781.

2 Joel Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye : The Invention of Poetic Subjectivity in the* Sonnets, Berkeley, University of California Press, 1986, p.15.

3 « *I love Your Majesty / According to my bound, no more, no less* », W. Shakespeare, *Le Roi Lear,* I, 1, 86*, in Tragédies,* II, *op. cit.,* p. 402-403.

4 D. Schalkwyk, *op. cit.*, p. 40.

à exprimer une réalité sans cesse changeante et qui le dépasse[1], l'amoureux décide de se réfugier dans la seule affirmation qu'il sait être vraie : « Vous seul êtes vous[2] ». Aucune plume ne saurait suffisamment louer cet homme, et il faut donc se contenter de « copier » ce qu'il est, sans essayer d'en rajouter[3]. On pourrait croire qu'il y a là un retour à la description. Ce n'est en réalité pas le cas, puisque rien n'est dit en réalité de l'homme loué dans ce sonnet, si ce n'est qu'il ne peut pas être compris par comparaison avec d'autres biens, étant lui-même le modèle de toute beauté. Il semble alors que le langage ne peut exprimer toute la richesse du réel qu'en renonçant à le dire, en le montrant ou en en faisant l'objet de circonlocutions. L'insuffisance du langage à dire le vrai se verrait donc d'une part du fait de son manque de richesse et de complexité, d'autre part du fait de la logique comparative que tout discours semble nécessairement instituer. Le choix de Lear d'évaluer ses filles les unes par rapport aux autres en comparant leurs discours, eux-mêmes fondés sur l'établissement d'une hiérarchie, est alors symptomatique de la tendance du discours à imposer à la réalité un ordre comparatif qui ne lui correspond pas et l'appauvrit. Cordélia est piégée par son père, mais aussi par la vision de la réalité que ce langage impose au roi vieillissant.

Cependant, si le poète botte en touche et refuse de décrire le jeune homme au sonnet 84, on ne peut pas pour autant dire que *rien n'est fait* dans ce sonnet. Au contraire, le poète y instaure son aimé comme étant le modèle de toute beauté. Si le langage ne parvient pas à dire la beauté, ou de manière générale la vérité, il n'est pas, pour autant, impuissant pour aider à une certaine forme de saisie de celles-ci. La désignation qui a lieu alors est lourde de sens, et l'établissement d'un ordre de beauté se passe dans le langage. D. Schalkwyk insiste ainsi sur la place qui est réservée à l'adresse dans les *Sonnets* shakespeariens. Il répond en effet à la lecture de N. Feinberg, qui voit dans le sonnet 138

[1] Au sonnet 93, le poète met notamment en cause la dissimulation de ses sentiments par sa maîtresse et son changement permanent : « *I cannot know thy change* » / « Je ne peux voir ton changement », dit-il en entendant par là que, face à une immutabilité seulement apparente, il ne peut jamais savoir si la femme a changé ou pas, et en quel sens. De la même manière, les changements qui affectent la réalité ne sont pas toujours visibles par la raison, ni dicibles par le langage : comme le poète, celui qui voudrait comprendre la réalité est alors condamné à se satisfaire d'une apparence. L'accent est alors à mettre sur le terme « *know* » : peut-être peut-on *voir* le changement, en faire l'expérience, mais il ne peut se constituer en objet de connaissance faute d'un langage permettant de le réfléchir.

[2] « *You alone are you* », W. Shakespeare, *in Poésies, op. cit.*, sonnet 84, p. 844-845.

[3] « *Let him but copy what in you is writ* », *ibid*., p. 844-845.

(adressé cette fois-ci à la dame brune) non pas l'échec du poète à dire sa maîtresse, mais la privation du dialogue à l'encontre de cette dernière[1]. Le poète, refusant de croire en la sincérité de sa maîtresse, y décide que tous deux mentent et, sachant l'autre aussi hypocrite que lui-même, simulent la confiance. Mais c'est en raison de son propre mensonge qu'il accepte cette situation, et ne parvient pas à croire son aimée. Il projette ainsi ses doutes sur la femme aimée, rendue silencieuse par l'instauration d'un mensonge permanent. Ce refus de dialogue serait, selon N. Feinberg, la marque d'une main mise sur un langage réservé aux hommes, et qui l'empêcherait d'être véridique. Ce même silence est toutefois interprété par D. Schalkwyk non pas comme une absence de réponse, mais comme une réponse silencieuse, jouée. De fait, il ne nie pas le fait que la femme aimée se trouve privée de parole dans les *Sonnets*. En revanche, pour lui, cela la place non pas en position de dominée mais bien de dominante, puisque c'est son silence qui force le poète à accepter le mensonge, et à s'adresser à un auditoire extérieur dans le sonnet 138. De fait, il se passe la même chose au sonnet 93, lorsque le poète souligne ne croire le jeune homme que « comme un mari trompé » qui saurait être la dupe volontaire d'un mensonge. Dans ce cas-là, l'aimé tire bien sa force de son silence, en opposant à l'amoureux son refus de confirmer ou infirmer ses doutes. Le langage aurait donc un sens à trouver en-deçà de ce qu'il dit.

Quelque soit le sens de la relation de pouvoir engagée dans les *Sonnets*, force est de constater que la déclaration d'amour, en particulier sous la forme du blason pétrarquisant à laquelle se prêtent aussi les filles de Lear, n'est que le prétexte pour établir un lien entre les différents individus impliqués dans le discours. D. Schalkwyk désigne ces passages comme des « quasi-performatifs », dont le but serait de « mettre en place ou de changer une situation simplement en le disant[2] ». Le choix de la tautologie, que semble un temps faire Cordélia, consisterait donc à refuser de dire afin de faire, le langage restant toutefois le vecteur de cette action. Une telle interprétation implique de considérer l'usage

---

1 Nona Feinberg, « Erasing the Dark Lady : Sonnet 138 in the Sequence », *Assays : Critical Approaches to Medieval and Renaissance Texts*, citée *in* D. Schalkwyk, *op. cit.* p. 55.

2 « *Directed as a monologue to the beloved, the poem engages less in a description that in what I have called a quasi-performative : the attempt to effect or to change a situation simply by saying so* », D. Schalkwyk, *op. cit.*, p. 57, nous traduisons.

du langage qui est fait dans les *Sonnets* comme étant non pas seulement poétique mais aussi dramatique, conçu selon le modèle qui peut être donné par le théâtre. Sur la scène, un personnage silencieux n'est pas dépourvu de moyens d'expression : au contraire, un silence peut manifester l'expression très vive d'un sentiment (et c'est d'ailleurs ce dont Cordélia essaie vainement de se prévaloir). Dans les *Sonnets*, le silence ne tire pas sa signification de l'attitude corporelle qui pourrait relayer l'absence de discours, mais du contexte général de l'adresse et des paroles dites par le poète. Cet usage poétique nous montre ainsi comment le langage n'est pas seulement complété au théâtre par les gestes des acteurs, mais que l'action de ces derniers est en réalité contenue comme telle, et pas à simple état de potentiel, dans le langage. Le discours est ainsi inséparable de sa dimension actée, et celui qui est engagé dans un échange dialogué, par sa présence même, ne se contente jamais de parler, ou d'être silencieux, mais agit également sur cet échange.

Par conséquent, ce n'est pas par un manque de force du langage que Cordélia peine ici à se faire comprendre par son père. Il semble bien y avoir un problème dans son expression, mais il ne faut pas en accuser l'inadéquation entre les mots et le réel : si cela avait été le cas, Cordélia n'aurait pas été obligée de se taire, mais aurait pu, comme le fait Goneril, mettre en cause le langage lui-même. Le jeu de silence auquel elle se prête montre à la fois que le discours, pris de façon globale comme expression sociale et non seulement comme des mots, est suffisamment fort pour ce qu'elle veut exprimer, et qu'autre chose se passe dans son refus de parler. Qui plus est, Cordélia ne se réfugie pas tout à fait dans le silence. En réalité, après avoir en vain refusé de répondre à son père, elle accepte bel et bien de livrer une réponse, et est même assez précise dans sa réponse[1]. Non seulement elle se réfère à un devoir normé (« J'aime Votre Majesté / Comme notre lien l'exige »), mais revendique également une juste mesure (« Ni plus, ni moins »), et précise sa pensée en décrivant les bienfaits qu'un père et une fille se doivent et qu'ils se sont faits[2]. En d'autres termes, le langage ne paraît en aucun cas insuffisant à dire son

[1] C'est en fait, des trois filles, Cordélia qui occupe le plus de temps de parole dans la scène. Le discours de Goneril fait sept vers, celui de Régane huit. L'ensemble de l'échange entre Lear et Cordélia prend 21 vers, et Cordélia y parle à deux reprises, la première pendant trois vers, la seconde huit vers. Voir W. Shakespeare, *Le Roi Lear,* I, 1, 49-101, *in Tragédies,* II, *op. cit.,* p. 400-403.

[2] *Ibid.,* I, 1, 89-97, p. 402-403.

amour, puisqu'elle l'exprime très clairement. L'amour ne semble pas tant ineffable que sa déclaration inaudible. Cette incapacité est-elle le fait du langage ? Elle semble en premier lieu être non pas le fait de la faiblesse du langage que du refus de Cordélia d'user de sa force. En se référant à un devoir précisément déterminé, elle s'oppose ainsi à l'exagération rhétorique que ses sœurs, suivant la demande de leur père, ont instaurée en convention implicite. Elle se fait là aussi l'écho du poète des *Sonnets* quand il refuse d'entrer dans la surenchère des compliments : « Ah ! Et de mon amour laissez-moi parler vrai / Et croyez-moi alors : j'aime un être aussi beau / Qu'aucun enfant de femme, sans pourtant qu'il possède / L'éclat des flambeaux d'or fixés au firmament[1] ». Comme le poète, c'est au nom de la vérité que Cordélia refuse de se laisser aller à la facilité du langage rhétorique, et comme le poète le pressent, elle se heurte au doute de son père justement parce que ses mots ont l'accent de vérité. Ce refus de l'exagération n'est alors pas symptomatique du problème linguistique que serait la faiblesse des mots, mais de celui, langagier, du potentiel mensonger du discours.

La critique du langage faite par Shakespeare ne touche pas dès lors directement à la nature de celui-ci, mais à son usage. Le langage apparaît en effet comme un outil, et plus précisément comme un vecteur de publicité. Les filles de Lear l'utilisent comme un instrument de manipulation, et Lear lui-même escompte bien asseoir son autorité par son intermédiaire. Le langage peut certes avoir pour fonction de décrire la réalité, et ainsi d'exprimer quelque chose de vrai, mais cela implique aussi pour lui la capacité à la nier. Plus encore, il semble dans cette scène que le langage ait de plus grandes affinités avec le mensonge qu'avec la vérité : de fait, Cordélia exprime très clairement ce qu'elle, et toute la cour avec elle, sait être vrai, et pourtant ses mots ont moins de poids que ceux de ses sœurs. Il est tout à fait possible, certes, que Lear soit dupe des mots sucrés de ses filles, ainsi que le croit Kent. Toutefois, il n'est pas nécessaire de le supposer victime de son orgueil pour que la condamnation de Cordélia tombe. Au contraire, on peut proposer un jeu dans lequel Lear, parfaitement conscient du mensonge de ses filles aînées, le préfère

[1] « *O let me, true in love, but truly write, / And then believe me my love is as fair / As any mother's child, though not so bright / As those gold candles fixed in heaven's air* », *in* W. Shakespeare, *Poésie*, *op. cit*., p. 780-781.

toutefois au discours de la cadette[1]. Dans ce cas-là, c'est la toute puissance du langage, et ici plus précisément de la rhétorique, qui est mise en cause. Comment expliquer que, dans une mascarade probablement faite pour l'avantager, alors que la cour entière, sinon Lear lui-même, sait d'avance qui ment et qui dit le vrai, Cordélia soit mise en défaut par ses sœurs ? Comment expliquer la puissance de leur discours, dont la rhétorique est suffisamment grossière pour qu'elle soit évidente aux yeux de tous ?

Tout d'abord, l'emballement dont font preuve les discours des deux filles aînées désigne le langage, soumis à la rhétorique, comme un instrument d'illusion. Les images utilisées par Goneril et Régane parviennent d'autant mieux à créer une apparence de l'amour, qu'elles répondent en tout point à des conventions stylistiques. Elles fonctionnent donc non parce qu'elles expriment des sentiments présumés du locuteur (auquel nul n'a en fait un accès direct)[2], mais par référence à une culture littéraire commune, condition par ailleurs nécessaire pour que le dialogue soit possible. Autrement dit, le fait que le discours soit obligé d'adopter des formes arbitraires se retourne en quelque sorte contre lui, puisqu'il sera d'autant plus puissant qu'il utilisera des formes plus conventionnelles, sans jamais que l'adéquation entre les mots et les sentiments puisse être vérifiée autrement que dans le langage[3]. La rhétorique, telle qu'elle est pratiquée par les filles de Lear, possède deux caractéristiques principales : tout d'abord, toutes les deux cherchent à embellir ce qui existe : l'inadéquation entre le mot et le réel est donc avant tout d'ordre qualitatif. Les sœurs sont en mesure de dire ce qu'elles ne ressentent pas. Mais leurs

[1] C'est là l'interprétation de Stanley Cavell, et on peut effectivement soutenir avec lui que Lear ne souhaite pas des preuves d'amour, mais des manifestations extérieures, politiques, de soumission à son autorité. Voir Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare,* Cambridge University Press, 1987, p. 60. La scène peut cependant également rappeler, en inversé, la mise en garde de Gorgias dans *L'Éloge à Hélène* : « le discours est un tyran tout puissant » : il est capable de faire changer son auditoire d'avis, alors même que celui-ci est prévenu de la supercherie. Voir Gorgias *L'Éloge d'Hélène, in* Platon, *Gorgias,* suivi de *L'Éloge d'Hélène* de Gorgias, traduction de Stéphane Marchand et Pierre Ponchon, Paris, Belles Lettres, 2016. Le fait que Lear ne soit pas en fait dupe du discours de ses filles n'allège pas en fait le réquisitoire de la scène contre le langage, mais bien au contraire l'aggrave.

[2] Ce point est d'autant plus important qu'on se situe ici au théâtre, où les sentiments qui ne sont pas montrés d'une façon ou d'une autre n'ont pas de réalité, sinon potentielle (dans l'attente d'être dévoilés par une mise en scène). Toute interprétation ou réflexion sur des motifs implicites doit ainsi être formulée en vue d'un jeu possible, c'est-à-dire d'une expression possible des sentiments comme gestes ou phénomènes.

[3] On pourrait aussi le vérifier dans les actes, mais comme l'exclamation de Cordélia le révèle, dans cette scène les mots viennent remplacer les actes. Alors que Cordélia souhaiterait être dispensée de parler parce qu'elle agit, elle ne voit pas que c'est en parlant qu'elle agirait ici.

discours, parce qu'ils sont mis en compétition par Lear, présentent aussi les signes de l'emballement : il ne s'agit pas seulement de dire les choses de façon plus belle qu'elles ne le sont en vérité, mais de le faire de mieux en mieux, et mieux que la précédente. Il ne s'agit pas là seulement de mentir grâce au langage. Ce qui est frappant dans cette exagération exponentielle, c'est que la logique de la rhétorique en vient à précéder celle du réel ou de la vérité. Les mots s'enchaînent d'eux-mêmes, sans référence avec le réel, parce qu'ils répondent à une cohérence interne ou non pas externe. On retrouve là la critique déjà présente dans le *Lysis* de Platon : répondant à Lysis, Socrate lui reproche de réciter des *logoï* plutôt que d'exprimer sa pensée (*dianoia*). Non seulement cette préséance de la forme rend le discours inapte à dire la vérité (quand bien même il y aurait une correspondance effective entre ce qui est dit et ce qui est pensé), mais en outre il rend le poème de Lysis délirant. Il échappe à la maîtrise du rhéteur, qui finit, reproche Socrate, par ne plus parler de son aimé mais ne parler que de lui[1]. Dans le cas des filles de Lear, cette inversion de l'objet du discours devient consciente, puisqu'elles veulent explicitement se mettre en avant. Elles n'en restent pas moins les victimes consentantes d'un discours qui semble parler de lui-même. Seule Cordélia semble pleinement consciente de ce risque d'autotélie du langage, ce pourquoi elle souhaite se réfugier dans le silence. La rhétorique imposerait une rationalité propre, qui dépend non pas de l'adéquation avec la réalité, mais de la beauté stylistique.

Toutefois, tous ces reproches semblent être davantage adressés à la rhétorique qu'au langage, à un usage mensonger plutôt qu'à une forme mal adaptée, mais comment alors expliquer l'affinité qui semble exister dans la scène entre le langage et la dimension mensongère de la rhétorique ? Dans la pièce que nous étudions, la critique du langage est en réalité relative à un contexte bien précis. Si le langage est considéré à de multiples reprises sous l'angle de son pouvoir dans le corpus shakespearien[2], la scène d'ouverture

[1] Platon, *Lysis,* 206b, traduction de Louis-André Dorion, Paris, Flammarion, 2004, p. 232.

[2] De fait, nous l'avons déjà dit, le langage est au théâtre la source de toute action et donc de tout pouvoir. On peut citer en exemple le cas des sorcières de Macbeth, qui utilisent le caractère prédictif du discours, Prospéro qui crée un monde avec sa seule parole, ou encore le problème récurrent de la rumeur dans les pièces de Shakespeare. Voir Kai Wiegandt, *Crowd and Rumour in Shakespeare*, Farnham, Ashgate Publishing, 2012 et le chapitre « « *Sicilia is a so forth* » : La Rumeur dans *The Winter's Tale* » de Nathalie Vienne-Guerrin, *in "A sad tale's best for winter" : approches critiques du "Conte d'hiver" de Shakespeare*, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2011, p. 159-163.

du *Roi Lear* présente la particularité de montrer la dépendance de ce pouvoir vis-à-vis d'une situation concrète, d'une mise en scène. Si l'expression des sentiments par le langage est mise à mal dans cette scène, ce n'est pas en premier lieu le fait de la langue elle-même. La précision et la concision avec laquelle Cordélia explique les devoirs qu'un père et une fille se doivent le montre sans aucun doute. En revanche, cette parole, même correctement dite, ne peut pas être reçue, parce que Lear a créé des conditions d'énonciation qui la rendent irrecevable. Lear impose à ses filles un concours de rhétorique : ce simple fait rendrait le discours de Cordélia mensonger, quand bien même elle penserait chaque parole qu'elle dirait, justement parce que la consigne est d'embellir ce que l'on pense[1]. Elle refuse à son père l'amour infini qu'il réclame, ce qui est déjà un point de discorde. Mais c'est aussi du fait l'utilisation du langage que le roi impose que cette exigence tyrannique apparaît : Lear est en fait le premier dupe de l'effet d'emballement du discours que nous avons mentionné. En outre, le concours que requiert Lear n'est pas privé, mais public : il transforme donc le langage en instrument de publicité, et plus précisément de pouvoir, et souhaite le dissimuler derrière une forme conventionnelle et arbitraire d'expression. Lear utilise le langage comme un *mûthos*, une parole publique, pourvue de force de commandement et d'autorité, et transfère cette autorité à ses filles au moyen d'un *logos,* pris comme discours formel et rhétorique. Cet échange de rationalité ne laisse pas de place à un discours qui prétendrait non pas à une forme d'apparaître politique, mais à l'expression de la vérité. C'est la valeur de la parole donnée qui est détruite par la mise en scène à laquelle Lear livre ses filles, ne leur laissant en apparence pas d'autre choix que le mensonge rhétorique. Il semble alors que ce ne soit pas directement la véridicité du langage qui est critiquée ici, mais son utilisation comme instrument de publicité, qui le livre à une mise en scène de soi et donc, semble-t-il, au mensonge.

De fait, chez Cordélia, l'opposition à son père s'exprime comme un refus de se mettre en scène et d'accepter une différence entre ce que l'on dit et ce que l'on est, ce que l'on est et ce que l'on prétend être. Elle ne refuse pas seulement l'exercice du discours, mais le principe même de se livrer à une apparence, y compris véridique. En d'autres

[1] S. Cavell souligne ce point, *op. cit*., p. 65.

termes, aux yeux de Cordélia, l'apparaître est en tant que tel mensonger, même si par coïncidence, ruse ou malchance elle peut coïncider avec la réalité du monde. La simplicité même de sa réponse montre que pour elle toute mise en scène gênerait nécessairement l'expression de la vérité. Restent alors l'aspiration à une forme de discours épurée, factuelle, telle qu'elle en fait usage quand Lear la presse de répondre, ou la pure limitation aux actes, et la plus discrète possible, pour là encore éviter toute apparence dans ses actions. « Que ta main gauche ne sache pas ce que fait ta main droite » : ce précepte biblique semble s'appliquer en un sens particulier à la jeune fille, puisque cette ignorance mutuelle est exigée pour elle non à cause du péché d'orgueil, mais bien du risque de vouloir se mettre en valeur, contrefaire son propre rôle dès lors qu'il apparaît aux yeux du monde. La cohérence veut que les actions de Cordélia restent le plus possible cachées dans la pièce : après cette première scène, elle ne revient qu'à l'acte IV, pour quatre brèves apparitions[1], et meurt sans témoin. À l'acte II, scène 2, Kent mentionne une lettre qu'il aurait reçue d'elle, mais là encore Cordélia reste silencieuse : la lettre ne sera jamais lue, et on n'en reparlera plus[2]. La critique du règne des apparences qu'instaure le langage semble donc n'avoir pour solution que le silence.

Le rejet strict de la mise en scène ne réussit cependant pas vraiment à Cordélia, puisqu'elle ne parvient pas à sauver son père et son royaume, et meurt elle-même pour ainsi dire bêtement, à cause du retard du messager qui devait annuler sa pendaison. Tout dans cet échec semble bien montrer que, si la mise en scène recèle un potentiel mensonger, on ne peut pas cependant s'en passer. L'expression simple, franche et directe, qu'elle soit par les actes ou par les paroles, est alors présentée comme une illusion pernicieuse, propre à ceux qui ignorent la véritable nature du langage et son affinité avec la dramatisation. La critique que nous avons mise au jour est donc en fait plus nuancée qu'il n'y paraît : si le langage, comme la mise en scène, sont examinés par Shakespeare, ce ne peut être au nom d'un rejet net, mais pour les redéfinir comme un *pharmakon*, qui recèle à la fois un danger et la solution à ce danger. *Le Roi Lear* nous apprend que la parole est nécessairement le lieu d'une mise en scène, qu'on le veuille ou non. En un sens,

1 On la voit à l'acte IV, scènes 3 et 6 et à l'acte V, scènes 1 et 3.
2 W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, II, 2, 141-151, *in Tragédies,* II, *op. cit.*, p. 456-457.

même Cordélia joue un rôle lorsqu'elle refuse le principe du jeu. Cette dramatisation représente un risque évident pour l'expression de la vérité, certes, mais en un autre sens aucune vérité ne peut être vraiment dite sans elle : restera à savoir comment dépasser ce problème, comment concevoir une apparence non seulement véridique ou vraisemblable, mais bel et bien vraie.

2) L'équivocité de l'expérience

Cordélia semble vouloir opposer le langage aux actes, comme si l'expérience de l'amour qu'elle témoigne à son père devait suffire à celui-ci. Ce faisant, elle oppose deux types de réalité : le langage, qui, nous l'avons vu, offre un rapport médiatisé et donc parfois trompeur au monde, et l'expérience. Celle-ci, dans la bouche de la princesse, semble acquérir les qualités que l'on voulait plus tôt prêter au discours vrai : elle se passe de discours, de commentaire, elle est significative par elle-même. Et pourtant, la scène qui nous occupe montre aussi qu'elle est par elle-même silencieuse. Tout comme le langage, elle va donc se comprendre sous le coup d'une interprétation, d'une préparation qui peut se prévaloir de la mise en scène. La confrontation avec l'expérience accentue en cela la difficulté : elle montre à quel point ce qui se donne à la compréhension ne se donne jamais entièrement, immédiatement et de façon transparente.

La confiance que Cordélia témoigne à l'épreuve par l'observation est symptomatique de la recherche d'une nouvelle rationalité qui apparaît notamment avec la critique de la scolastique : ainsi que Bacon le souligne dans le *Novum Organum*, la connaissance moderne ne doit pas se fonder sur les raisonnements logiques voire rhétoriques de la science aristotélicienne, mais bien sur l'étude des faits que la réalité nous présente. Il déplore ainsi à l'aphorisme 83 du livre I que « l'expérience est, je ne dis pas délaissée et mal dirigée, mais proprement dédaignée[1] », et à l'aphorisme 95 il compare les anciens à des araignées qui tireraient tout d'eux-mêmes, au lieu de rechercher une expérience correctement guidée par une méthode de recherche et de réflexion telle qu'il la présente dans le *Novum Organum*[2]. Cette croyance en l'expérience et en l'observation traverse l'époque élisabéthaine : la Royal Society, qui met en avant l'importance de l'expérimentation dans la recherche de la vérité, sera créée en 1660, et Bacon lui-même, contemporain de Shakespeare, insiste sur l'importance de réorganiser le

[1] Francis Bacon, *Novum Organum,* I, 83, *op. cit.,* p. 143.

monde savant anglais en tenant compte de l'importance de l'expérience[1]. Shakespeare aurait donc pu trouver dans cette nouvelle voie vers la vérité une solution au problème du langage que nous venons de mentionner. De fait, l'expérience et même l'observation se présentent, notamment dans le corpus baconnien, non pas comme une attitude passive qui rend l'esprit victime des apparences et des illusions du langage, mais comme une entreprise active de construction des phénomènes à étudier. Cette position semble en outre convenir à l'approche dramatique que nous avons jusque là soulignée, puisqu'au théâtre comme en sciences tout fait perçu est un fait montré, et donc réfléchi, élaboré, mis en scène. Bacon insiste d'ailleurs sur l'importance de cette dramatisation[2]. Il n'en va

---

[2] *Ibid*., I, 95, p. 156-157. Bacon y oppose d'une part les « empiriques » qui ne font que collecter l'expérience, et d'autre part les araignées qui tirent tout de leur propre raisonnement, aux fourmis qui « transforment » et « digèrent » la matière issue de l'expérience selon une méthode réglée. L'expérience que recherche Bacon n'est donc pas une simple constatation dépourvue de méthode, mais sa valeur est précisément assurée par le respect d'un *organon* qui lui donne une procédure et une juste démarche à suivre. Ce type d'expérience se distingue du coup également d'une pure construction ou d'une manipulation de l'esprit à partir de la réalité, que Bacon critique à plusieurs reprises. De ce fait, le paradigme de la construction peut être pris comme un point d'achoppement entre l'expérience scientifique de Bacon et le modèle du théâtre. En tant que le théâtre est le lieu d'une mise en scène fructueuse, qui utilise les apparences comme un seuil permettant de mener aux choses mêmes, il peut être pris comme un exemple de recherche de la vérité. En revanche, en tant qu'il permet de créer des fictions totalement sorties de l'esprit de leur auteur, des « fables mises en scène et jouées », il est la figure d'une idole de l'esprit humain, en tant que celui-ci a tendance à présenter comme vrais des « mondes fictifs et théâtraux », *ibid*., I, aphorisme 44, p. 112.

[1] Il signale ainsi comme une errance du savoir le peu d'attention accordé à l'expérience : « les hommes ont bien trop délaissé l'étude de la nature et les remarques qui se font dans l'expérience, pour faire des acrobaties d'un bout à l'autre de leur raison et sur leurs idées propres », F. Bacon, *Du progrès et de la promotion des savoirs, op. cit.*, p. 43.

[2] Il est vrai que le théâtre, nous l'avons dit, peut aussi figurer chez Bacon comme le modèle d'un rapport illusoire à la réalité. Il est cependant à noter que la mise en scène en elle-même peut être productrice de rationalité. Ainsi, dans *Du Progrès et de la promotion des savoirs,* Bacon attribue à la poésie la capacité à « démontrer ou illustrer ce qui est enseigné ou transmis » (*ibid*., p. 108). L'histoire feinte, quant à elle, donne à l'esprit humain une satisfaction en ce qu'elle représente la réalité comme dotée d'une plus grande rationalité qu'il n'y apparaît effectivement (*ibid*., p. 107). Si cet usage de l'histoire ou de la poésie ne permet pas de dire le monde tel qu'il est, il n'est donc pas dénué d'un certain usage quand on cherche à le comprendre, à condition de ne pas projeter inconsciemment une régularité qui ne peut pas y être trouvée. « Il n'est pas bon de rester trop longtemps dans ce théâtre », précise Bacon, mais il n'est pas inutile d'y passer (*ibid*., p. 110). Dans *De la Sagesse des Anciens,* Bacon s'intéresse à l'intérêt de la mise en scène du point de vue de la fiction, qui permet d'exposer clairement une vérité difficile à saisir : « Il n’est point d’homme un peu éclairé qui ne regarde les fictions comme une invention fort judicieuse, très solide, très utile aux sciences, et même d’une nécessité absolue pour remplir ce second objet dont nous venons de parler, je veux dire pour mettre la portée des moindres esprits les vérités récemment découvertes mais trop éloignées des opinions vulgaires, et les pensées trop abstraites », *in De la Sagesse des Anciens,* traduction de M.-F. Riaux, Paris, Charpentier, 1843, p. 395. Voir aussi Mikaël Popelard, « Voyages et utopie dans la *Nouvelle Atlantide* de Bacon », *in Études Épistémè*, n° 10 (automne 2006), p. 3-24, sur l'importance de la fiction et du spectacle dans l'élaboration de la méthode scientifique de Bacon.

cependant pas ainsi dans les pièces du dramaturge. Au contraire, il semble que le théâtre se présente comme un moyen de remettre en cause non seulement l'expérience immédiate, mais plus encore l'expérimentation parce qu'elles seraient soumises au danger d'un apparaître mensonger. Dans ces cas-là, c'est la puissance de la mise en scène qui est dénoncée, et en premier lieu sa perméabilité à des intentions mensongères. Dans quelle mesure donc peut-on trouver chez Shakespeare une critique de l'expérience comme moyen d'atteindre la vérité ? Doit-on y voir une condamnation de la science alors en train de naître ?

Nous l'avons dit, sous l'influence de Bacon, l'expérience s'impose de plus à en plus à l'époque de Shakespeare comme étant la source de la connaissance, et en particulier comme pouvant trancher de façon décisive en cas de problème théorique. L'expérimentation moderne aurait à sa charge non seulement la découverte de nouveaux phénomènes et de leur fonctionnement, mais en outre la mise au point d'une méthode permettant le jugement en cas d'hésitation entre deux hypothèses concurrentes[1] : face à l'indécidabilité entre deux interprétations de l'expérience apparente, l'expérience raisonnée permet de trancher. C'est là la fonction du procédé mis en place par Bacon à travers les Instances de la Croix :

> Lorsque dans l'étude d'une nature, l'entendement est placé dans un état d'équilibre, ne sachant à laquelle de ces deux natures (ou parfois d'un plus grand nombre) doit être attribuée ou assignée la cause de la nature étudiée, en raison d'un concours répété et ordinaire de nombreuses natures, les instances de la croix montrent que le lien de l'une de ces natures (avec la nature étudiée) est étroit et indissoluble , et celui de l'autre variable et susceptibles d'être rompu[2].

Les expériences cruciales peuvent reposer, comme il est dit ici, sur l'observation, ou sur des expérimentations plus poussées. Le but est d'étudier deux hypothèses opposées pouvant toutes deux expliquer un phénomène donné, et de voir si, pour l'une des deux, les conditions requises ne peuvent pas être remplies. L'instance prérogative, en général, n'est

[1] L'idée même du critère du jugement, ainsi qu'elle est abordée par la philosophie néo-pyrrhonienne, se trouve ainsi modifiée, puisqu'on attend plus de ce critère qu'il précède en quelque sorte l'expérience pour en servir de fondement. Parler de méthode plutôt que de critère revient à supposer que le jugement est l'objet d'une décision, d'un travail dans l'expérience, et pas seulement d'une découverte qu'il importe de recevoir correctement.

[2] F. Bacon, *Novum Organum*, II, aphorisme 36, *op. cit.*, p. 255.

ni un cas ni un exemple, mais un « indice, qui, dans le champ empirique, retient l'esprit et l'oriente[1] ». En d'autres termes, le « champ de l'expérience » est supposé être suffisamment fiable pour mener vers la vérité, à condition que l'on suive une juste méthode, qui atteste de la valeur de la connaissance ainsi obtenue. Si l'on utilise une méthode correctement fixée, l'expérience est supposée fiable, elle est aussi supposée décisive dans le cas particulier des expériences de la croix, celles-ci ayant pour fonction particulière de permettre de décider entre plusieurs hypothèses.

La scène de théâtre ne se prête certes pas tout à fait à la démarche qu'adopte Bacon à l'aphorisme que nous venons de citer. On retrouve cependant chez Shakespeare certains éléments présupposés par cette procédure : face à un phénomène dont on ignore la cause, et pour lequel on peut imaginer plusieurs hypothèses, il doit être possible de mettre en place des expériences dont les conséquences permettent de trancher entre les différentes possibilités. Prenons par exemple la scène d'Hamlet, dans laquelle le prince danois essaie de vérifier si Claudius est bien l'assassin de son père, conformément à l'accusation du fantôme apparu sous les traits de son père[2], en le confrontant au spectacle de son crime putatif[3]. Le phénomène étudié est ici la mort du père d'Hamlet. Deux hypothèses se présentent semble-t-il pour l'expliquer : le roi du Danemark a pu mourir naturellement, du fait d'une cause physique qu'il n'est pas par ailleurs du ressort d'Hamlet d'examiner, ou il a pu être assassiné par son frère. On peut, outre ces deux possibilités données explicitement par la pièce, ajouter une autre hypothèse : Hamlet père a pu être assassiné par une autre personne, y compris Hamlet lui-même[4]. Selon comment le suspect réagit, alors l'expérience aura permis de trancher en faveur d'une hypothèse ou d'une autre. On peut ainsi formuler la scène comme ayant pour but non seulement, comme dans

---

1 M. Malherbe *in* F., Bacon, *Novum Organum*, introduction, *op. cit.* p. 53.

2 W. Shakespeare*, Hamlet*, I, 5, 31-79, *in Tragédies*, I, *op. cit.,* p. 904-907.

3 *Ibid.,* III, 2, p. 962-971.

4 Pour un résumé de la controverse au sujet de l'identité du meurtrier d'Hamlet, voir Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet*, Paris, Éditions de Minuit, 2014, ainsi que la réponse que lui fait L. Van Eynde, *op. cit.*, 1-40. P. Bayard reprend le débat initié par W. W. Greg et J. D. Wilson : le premier, en se fondant sur des incohérences touchant en particulier la scène qui nous occupe, suggère que Claudius n'est peut-être pas coupable. P. Bayard propose d'aller plus loin encore, en faisant d'Hamlet le meurtrier de son père. Voir Walter Wilson Greg, « Hamlet's Hallucination » *in The Modern Language Review,* Cambridge University Press, octobre 1917, volume XII, n° 4 p. 393-421 et John Dover Wilson, *Pour comprendre Hamlet. Enquête à Elseneur,* Seuil, 1988.

la *catharsis* aristotélicienne[1], de provoquer une réaction, mais d'observer, si, dans des circonstances données un phénomène prévisible se produit ou pas. L'horizon n'est alors pas éthique mais épistémologique, ce qui change la signification de l'expérience elle-même.

Cependant, l'expérience montée par Hamlet ne marche pas, non parce que l'effet prévu ne se produit pas, mais parce qu'on ne parvient pas à tirer de conclusion définitive, même en présence de cet effet. Deux problèmes s'y opposent : la complexité de l'expérience (rien ne se passe comme on l'avait voulu, et selon toute probabilité Claudius ne voit pas la moitié de ce qui est fait[2]), et l'impossibilité de voir au-delà de l'apparence : à l'instar des autres personnages shakespeariens, Claudius est aussi un acteur, et son jeu se prête encore à interprétation, sans que le critère permettant de guider cette interprétation soit clair. Le problème n'est pas seulement que Claudius ment dans sa réaction, ou qu'il ne réagit pas. C'est justement qu'il ne réagit qu'un peu, et seulement presque comme on s'y attendait. Il ne réagit pas à la pantomime qui précède la pièce, puis interrompt cette dernière afin de sortir. Claudius quitte la salle, certes, mais ne s'en explique pas, et il n'avoue donc pas plus son crime qu'il ne donne de moyens d'interpréter son acte. L'ambiguïté de sa réaction rend impossible l'interprétation de son jeu. L'apparence n'est ni totalement véridique, ni totalement mensongère, ce qui rend indécidable le résultat de l'expérience. Celle-ci semble nous induire en erreur, parce qu'elle nous confronte toujours seulement à des interprétations, et non aux choses mêmes : la saynète ne fonctionne pas, car chaque réaction peut n'être encore que de l'apparence, que la réaction de Claudius est toujours à interpréter, et que rien ne nous garantit jamais le passage à l'être dans ce type d'expérience. À cela, il faut ajouter un troisième problème, à savoir Hamlet lui-même. Alors qu'il prétend être en dehors de la mise en scène, être un manipulateur extérieur et donc maître de la situation, il y joue en

---

1 Le modèle est explicitement évoqué par Hamlet lorsqu'il annonce son plan à l'acte II, scène 2, *in* W. Shakespeare, *Tragédies,* I, *op. cit.,* p. 944-947. La scène s'inscrit donc également dans le contexte d'une critique de la *catharsis*, nous y reviendrons.

2 C'est là l'interprétation par laquelle J. D. Wilson répond au problème soulevé par W. W. Greg : si Claudius ne réagit pas à la pantomime, c'est qu'il ne l'a probablement pas vu, distrait par Polonius et Gertrude, puis par Hamlet. Voir P. Bayard, *op. cit.,* p. 68-69, et note 14, pour une discussion de cet argument.

réalité un rôle véritable : il perturbe la représentation par son action et ses sentiments[1]. Dès lors, on trouve dans cette scène une critique d'une expérience qui pourrait se prétendre scientifique, ou du moins cruciale, en ce que cela suppose un point de vue omniscient, externe à la mise en scène de l'expérience. Ce n'est pas seulement, en outre, que cette expérience a été mal menée, ou n'est pas conclusive pour diverses raisons. La critique touche la capacité de l'expérience en elle-même à être véridique, parce qu'elle envisage le rapport entre l'apparaître des phénomènes et l'insertion du sujet qui juge dans leur exhibition.

Une autre expérience de ce type est menée dans *Othello,* en insistant cette fois-ci sur le caractère artificiel – et donc, semble-t-il, artificieux – d'une preuve qui prétendrait permettre de décider entre deux hypothèses possibles. Dans cette pièce, Othello, induit en erreur par Iago, doute de la fidélité de Desdémone. Il croit avoir prouvé la culpabilité de sa femme, lorsqu'il constate que Cassio, qu'il soupçonne d'être son amant, est en possession d'un mouchoir dont lui-même avait fait présent à son épouse, et qu'il lui avait demandé de conserver, précisément afin de pouvoir tester sa parole. Cependant, cette présentation ne tient compte que du point de vue d'Othello, qui se trouve être ici tronqué. Desdémone a bien perdu le mouchoir, mais c'est Iago qui l'a récupéré, et qui l'a laissé chez Cassio afin de faire accuser les deux amis. Le mouchoir qu'il surprend dans les mains de Cassio est en fait une copie que le lieutenant avait demandé à Bianca de faire. Le mouchoir volé puis répliqué est le symbole d'une réalité si contrefaite qu'on ne sait plus à quoi elle correspond, comme si seule une apparence d'apparence pouvait atteindre notre perception, la faussant ainsi en modifiant imperceptiblement la nature reproduite. L'imitation par l'art n'est alors pas révélatrice de vérité, mais au contraire risque d'une manipulation dissimulée du réel.

La critique semble toucher l'interprétation de l'expérience aussi bien que l'expérience elle-même. D'abord, lorsque Iago fait pour la première fois naître le doute en Othello, et que ce dernier croit voir sur le visage de son capitaine la gêne et le doute.

[1] Il se comporte de manière tellement effrontée et désobligeante qu'il irrite son oncle et le pousse au départ. Il représente donc un élément perturbateur de l'expérience, montrant qu'il n'est pas certain que l'on puisse trouver un observateur impartial. Voir *Hamlet,* III, 2, 116-236, *in Tragédies,* I, *op. cit.,* p. 962-971.

Othello croit alors interpréter des indices offerts à son observation, alors qu'il s'agit en fait de mimiques simulées à dessein par Iago. Puis à nouveau, dans la scène qui précède l'apparition du mouchoir dans les mains de Cassio : Othello croit y voir son lieutenant parler de Desdémone, avec toute la gestuelle qu'on peut attendre d'un séducteur parlant de sa maîtresse, alors que Iago le fait parler de Bianca, sa vraie maîtresse. Mais Iago a dit à Othello qu'il le ferait parler de Desdémone, et l'a placé en un lieu où il ne peut que voir la scène, et non l'entendre. Dans les deux cas, l'expérience est présentée comme partielle et donc partiale, impossible à comprendre justement parce qu'on en ignore toute la complexité, et qu'on est obligé de l'interpréter. Cette nécessité empêche tout rapport direct à l'expérience, s'impose comme un prisme déformant, concrétisé par le personnage de Iago qui s'interpose sans cesse entre Othello et ce qu'il perçoit de la réalité.

Mais peut-on dire que c'est l'expérience elle-même qui est touchée, dans la scène du mouchoir comme dans celle de la pseudo-pantomime ? En réalité, il n'y aurait en principe aucune raison de douter des stratégies proposées par Iago, si Iago lui-même n'était pas un menteur, et n'avait pas orchestré toute cette affaire. L'expérience que l'on peut faire n'est donc pas directement touchée par Shakespeare parce qu'elle serait trop simple au vu de la complexité de la réalité. Au contraire : l'erreur est engendrée parce que la mise en scène de l'expérience complique la réalité, en la transformant en artifice et en rendant les deux inextricables. En un sens, la mise en scène à laquelle on assiste ici révèle la duplicité de la réalité, montre à quel point son équivocité la livre à une multiplicité d'interprétations et de perceptions, entre lesquelles il n'est peut-être pas possible de trancher. Ainsi, l'expérience ne marche pas parce que pour être fructueuse elle doit nécessairement être engagée dans une mise en scène. La croyance en la possibilité de supprimer cette mise en scène, d'accéder directement à la réalité, est aussi dangereuse qu'est réel le risque que la mise en scène elle-même soit détournée à des fins mensongères.

On comprend ainsi comment le modèle du théâtre permet à Shakespeare d'approfondir les apories de l'expérience héritées de Montaigne. En effet, même si celui-ci insiste sur les difficultés qui l'habitent, il en fait également le point de départ d'un accès

à la vérité grâce notamment aux deux modélisations que sont la confrontation avec les autres et l'écriture. Dans le premier cas, l'expérience fonctionne comme une enquête dans laquelle on remonte des déclarations et actions des autres individus pour procéder vers la vérité[1]. Dans ce cas-là, ce que des témoins cherchent à cacher, et leur manière de l'exprimer même peut être significatif. L'apparaître peut donc être révélateur, y compris par-devers ceux qui se manifestent par son intermédiaire. Dans le second cas, il est possible de se ressaisir comme sujet grâce à l'exercice de l'écriture : c'est là la déclaration de « L'avis au lecteur[2] ». Toutefois, ces deux dispositifs sont mis en échec par le choix de Shakespeare d'adopter une forme théâtrale : s'il retient, comme nous le verrons, l'attitude de la méfiance comme principe heuristique, l'enquête qui repose sur apparaître est dénoncée dans *Hamlet* comme éminemment problématique. Surtout, la figure de l'auteur est remise en cause par l'écriture du théâtre et sa disparition derrière les personnages. Aucun saisie de soi n'y est possible, puisque c'est au contraire l'expérience de la diffraction de son individualité que procure le théâtre.

C'est dès lors, au-delà de l'expérience elle-même, la possibilité d'un jugement fiable qui est remise en cause. De fait, la décision qu'Hamlet et Othello rencontrent, lorsqu'il s'agit de trancher entre deux réalités également possibles du point de vue de l'expérience, reprend l'aporie pyrrhonienne relative à l'existence d'un critère premier de jugement, qui implique que l'on doive suspendre toute affirmation ou négation, parce qu'aucune preuve ne peut être donnée de son bien fondé[3]. Le problème de la recherche du critère renvoyée à l'infini se trouve relayé chez Shakespeare par le modèle de l'illusion théâtrale. Le dilemme d'Hamlet, qui le conduit à mettre au point le stratagème de la pièce de théâtre, se décompose en deux questions distinctes : est-ce bien le fantôme de son père

---

1 Voir M. de Montaigne *Essais,* III, III et III, VIII, *op. cit.,* tome II, p. 237-250 et p. 355-381.

2 *Ibid., «* Avis au lecteur », tome I, p. 1. Voir aussi I, VIII, *ibid*., tome I, p. 33-34, où Montaigne explique comment l'écriture sur soi l'a sauvé de la folie occasionnée par l'oisiveté.

3 Montaigne, chez qui on trouve une formulation de cette aporie, élargit le problème du critère à l'expérience elle-même. Non seulement la réalité elle-même est trop diverse pour être comprise dans une loi unique, mais en outre, l'entremise des sens et de la raison ne nous permet jamais d'atteindre à l'être réel des choses, car notre jugement se révèle inutile quand il s'agit d'éprouver une croyance. M. de Montaigne, *Essais,* II, VIII, *ibid*., tome I, p. 585 :« Nous voyons en ce monde une infinie difference et varieté, pour la seule distance des lieux. Ny le bled ny le vin se voit, ny aucun de nos animaux, en ce nouveau coin du monde, que nos peres ont descouvert : tout y est divers », et II, XXXVII, tome II, p. 203 « Leur plus universelle qualité, c'est la diversité ».

qui lui est apparu ? Doit-il suivre le devoir qui lui est imposé par cette apparition ? La seconde question dépend en fait de la première, dans la mesure où c'est la nature de l'apparition qui va déterminer s'il faut ou pas lui obéir. S'il s'agit bien d'Hamlet père, alors il est possible qu'il dise la vérité, et que son fils lui soit toujours lié par le devoir. En revanche, s'il s'agit d'une créature maléfique, apparue pour l'abuser et le damner, son action doit être différente[1]. Hamlet a donc besoin de déterminer si cette apparition est réelle ou pas, et si elle est bénéfique ou maléfique. Or précisément, il lui est impossible de déterminer quel pourrait être le critère de ce jugement, puisque cela supposerait que l'on puisse être sûr de ce critère. La folie – feinte ou réelle – d'Hamlet montre bien que ce dilemme met à l'épreuve la nature même de sa pensée. L'apparition du spectre peut légitimement mettre en doute la faculté de se décider d'Hamlet, puisqu'il se pourrait bien qu'il soit fou, victime d'une hallucination collective ou d'un dessein démoniaque[2]. En d'autres termes, il lui est impossible de déterminer dans l'expérience ou par un raisonnement logique un critère lui permettant de dire qu'il peut faire confiance à son jugement quand il voit le fantôme de son père, puisque chercher ce critère serait supposer qu'il peut faire confiance à son jugement, ou impliquerait de chercher un autre critère à ce critère. De diallèle en pétition de principe, aucun signe ne permet de s'assurer véritablement de son propre jugement.

Ultimement, c'est le sujet lui-même qui finit par être mis en doute comme pouvant être la condition d'une expérience signifiante. Le premier cercle logique est en effet renforcé par un dilemme moral qui découle de la seconde question posée à Hamlet : faut-il ou pas obéir au fantôme en tuant son oncle ? Dans *Le Sublime du Lieu Commun,* F. Goyet montre que l'interrogation d'Hamlet, lorsqu'il se demande si « être ou ne pas être » porte sur la façon même dont il peut déterminer son identité[3]. Le *topos* de la vengeance meurtrière sur lequel est construit la pièce met en effet en avant l'opposition entre deux

[1] Hamlet se pose explicitement la question à l'acte I, 4, 21 et II, 2, 541-546. Voir W. Shakespeare, *Hamlet*, *in Tragédies*, I, *op. cit.*, p. 898-899 et p. 946-947.

[2] Dans le passage précédemment cité, Hamlet insiste d'ailleurs sur l'indécidabilité des dehors du spectre : « le démon sait prendre / des dehors séduisants » / « *The devil hath power / T'assume a pleasing shape* », *ibid.,* II, 2, 542-543, p. 946-947. Le spectre, objet de l'expérience sensible, est explicitement pensé en termes d'apparence, elle-même immédiatement renvoyée à une intention mensongère et diabolique. Le thème de l'indécidabilité des apparences est au fondement du problème de la confusion des valeurs, que nous étudierons plus tard.

systèmes moraux rivaux en cette fin de Renaissance : d'un côté, un système médiéval, dans lesquels la filiation et l'honneur sont au fondement des valeurs morales, de l'autre, la pensée humaniste et chrétienne, qui appelle au pardon. Pour F. Goyet, c'est entre ces deux positions, entre la dévotion à son père et l'enseignement de Wittemberg, porteur de valeurs chrétiennes qui interdisent le meurtre et opposé aux valeurs traditionnelles de la chevalerie qui exigent de lui la vengeance, que le prince doit choisir. Le dilemme ainsi posé résulte également en une pétition de principe, puisque c'est par son attachement à l'une ou l'autre de ces philosophies que Hamlet doit se décider, et en même temps le choix de la vengeance ou du pardon fait en quelque sorte office d'expérience cruciale aux yeux de F. Goyet, amenant à Hamlet à trancher entre des options qu'il avait jusque là conciliées, ou révélant son attachement à l'une plutôt qu'à l'autre. On ne remonte pas ici de critère en critère, mais on tourne en rond : une expérience renvoie à l'autre comme à son préalable, sans qu'il soit possible de sortir de ce cercle de préséance. Seule une décision sur l'identité qu'il voudrait assumer semble pouvoir faire sortir Hamlet de ce dilemme, mais puisque l'expérience et le jugement lui-même n'offrent aucun principe de détermination, un tel choix fait courir le risque de l'arbitraire.

[3] F. Goyet, *op. cit.*, p. 568-570. Voir aussi « Hamlet, étudiant du XVI^e^ siècle », *in Poétique*, n° 113, février 1998, p. 3-15, et la discussion de ses thèses par Vincent Descombes, *Les Embarras de l'identité,* Paris, Gallimard, 2013, p. 120-130. Il y poursuit les analyses de F. Goyet pour montrer en outre comment la question « être ou ne pas être » est le symptôme de l'incapacité d'Hamlet à se décider à agir : alors que son dilemme porte sur ce qu'il devrait faire, il évite le côté pratique de la question en éludant sa formulation complète. La question ne serait pas « Être ou ne pas être », mais « être ou ne pas être » ceci ou cela, cette détermination finale étant laissée de côté par Hamlet justement parce qu'il n'arrive pas à se décider entre deux injonctions contraires. La question de l'identité étudiée ici s'ancre bien dans la perspective d'une expérience ou d'une action possible.

3) La disparition du sujet

L'expérience au théâtre renvoie à une collection d'événements qui arrivent *à un personnage*, à des paroles qu'il a dites, des gestes qu'il a faits. En d'autres termes, le personnage est le point d'ancrage de l'expérience, parce que le drame se rapporte à ses actions. Cependant, le drame joué ne peut avoir de sens que s'il existe un sujet unifié qui permette de porter ce drame, qui lui prête son identité et qui soit le sujet de telle ou telle expérience. Déjà, les *Essais* de Montaigne montrent comme l'expérience du jugement remet en cause la stabilité du sujet lui-même[1], crise que Montaigne a pu souligner en reprenant la formulation du problème pyrrhonien de « l'instrument judicatoire[2] ». La raison est une faculté qui divague, victime d'elle-même dans des ratiocinations qui ne renvoient qu'à des éléments de discours privés de réalité[3]. Elle se trouve alors chez Montaigne renvoyée à une simple apparence, sans cesse changeante et qu'aucun raisonnement ne permettrait de vérifier, puisqu'il faudrait en cela encore faire appel à la raison. Dès lors, notre jugement est lui-même livré à l'apparaître d'un sujet qui ne présente aucune cohérence temporelle : « Combien diversement jugeons-nous des choses? Combien de fois changeons-nous nos fantasies[4] ? ». C'est le principe même de la certitude subjective qui est ainsi remis en cause par Montaigne. La conscience, dont le protestantisme luthérien voulait faire un critère de jugement, ne permet pas d'assurer la

---

1 L'influence chrétienne, et notamment augustienne, est également fondamentale dans l'appréhension d'un sujet partagé entre différentes déterminations. La créature qu'est l'homme fait ainsi l'expérience d'une pluralité de volontés qui déchirent le sujet. L'âme, pourtant nécessairement une, sous peine de tomber dans le manichéisme, peut se retrouver divisée entre différents appétits, et pourrait-on dire entre différents rôles. Voir Saint Augustin, *Confessions,* VIII, IX-X, traduction de Joseph Trabucco, Paris, Flammarion, 1964, p. 169-172.

2 Montaigne, *Essais,* II, XII, *op. cit.,* tome I, p. 677-678. Il y reformule le diallèle trouvé chez Sextus : « Pour juger des apparences que nous recevons des subjects, il nous faudroit un instrument judicatoire ; pour vérifier la demonstration, un instrument : nous voilà au rouet. Puis que les sens ne peuvent arrester notre dispute, estans pleins eux-mesmes d'incertitude, il faut que ce soit la raison ; aucune raison ne s'establira sans une autre raison : nous voylà à reculons jusques à l'infiny ».

3 *Ibid.,* II, XII, tome I, p. 634 : « J'appelle tousjours raison cette apparence de discours que chacun forge en soy : cette raison, de la condition de laquelle il y en peut avoir cent contraires autour d'un mesme subject, c'est un instrument de plomb et de cire, alongeable, ployable et accommodable à tous biais et à toutes mesures; il ne reste que la suffisance de le sçavoir contourner ».

4 *Ibid.*, II, XII, tome I, p. 631.

certitude subjective, dans la mesure où le sujet lui-même se trouve confronté à des opinions trop fluctuantes pour qu'il s'y reconnaisse[1].

Cette analyse s'applique à Hamlet, en ce que l'interrogation avec laquelle il est aux prises remet en cause en lui la faculté même du jugement, et par là sa capacité à se saisir comme sujet. La tension identitaire que le monologue « Être ou ne pas être[2] » révèle, ainsi que nous l'avons vu, prend en effet sa source non seulement dans la contradiction entre deux systèmes moraux incompatibles, mais encore dans une crise propre à la pensée, face à laquelle la philosophie est d'ores et déjà signalée comme impuissante[3]. En un premier sens, Hamlet se demande dans le monologue de l'acte III, scène 1, s'il lui est préférable de vivre, ou de mourir : ce n'est pas la première fois qu'il exprime cette tentation[4]. Mais précisément, il y a déjà répondu : le suicide est interdit par décret divin, et de toute manière il lui faut remplir ses devoirs envers son père. Il est donc probable qu'il y ait davantage que cela dans cette déclaration. Son interrogation pourrait alors devenir le symptôme d'une interrogation mal posée, d'un jugement mal employé, qui en vient à détruire le sujet comme conscience pensante.

De fait, l'indécision qui est celle d'Hamlet dans le monologue est également due à une difficulté de concevoir une pensée vraie ou du moins universalisante comme celle d'un sujet personnel. F. Goyet insiste en effet sur la forme du discours d'Hamlet, qu'il dit héritée du modèle de la *quaestio infinita* enseigné à l'université où le prince a fait ses

---

1 *Ibid.,* II, XII, tome I, p. 631-632 : « Ce que je tiens aujourd'huy et ce que je croy, je le tiens et le croy de toute ma croyance ; tous mes utils et tous mes ressorts empoignent cette opinion et m'en respondent sur tout ce qu'ils peuvent. Je ne sçaurois ambrasser aucune verité ny conserver avec plus de force que je fay cette cy. J'y suis tout entier, j'y suis voyrement; mais ne m'est il pas advenu, non une fois, mais cent, mais mille, et tous les jours, d'avoir ambrassé quelque autre chose à tout ces mesmes instrumens, en cette mesme condition, que depuis j'aye jugée fauce ? ».

2 W. Shakespeare, *Hamlet*, III, 1 58-92, *in Tragédies,* I, *op. cit.,* p. 950-953.

3 La philosophie est particulièrement impliquée dans ce problème, puisqu'elle est mentionnée au moins par le biais de l'ami du prince, Horatio, annoncé comme philosophe, probablement stoïcien. Les deux jeunes hommes ont été formés de concert à l'université de Wittenberg, où exerce Mélanchton, fort prestigieuse à l'époque de Shakespeare, mais Hamlet semble avoir pris ses distances avec ce type de savoir, contrairement à Horatio. À l'acte I, scène 5, il s'exclame ainsi : « Il y a plus de choses au ciel et sur la Terre, Horatio / Que ce qu'en peut rêver notre philosophie » / « *There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in our philosophy* », W. Shakespeare, *Hamlet, in Tragédies*, I, *op. cit*., I, 5, 168-169, p. 910-911. Il y a des phénomènes que la philosophie que l'on nous enseigne n'a pas pensés, qu'elle ne pensera sans doute jamais, des choses que l'on ne peut pas expliquer.

4 *Ibid*., I, 2, 129-132, p. 884-885.

études. Il y s'agit de passer d'une question finie qui fait référence à des personnes et des circonstances particulières, à une question infinie portant sur le même problème, mais envisagé abstraction faite d'un groupe particulier auquel elle s'appliquerait. Un des exemples de Mélanchton est le passage de « faut-il faire la guerre aux Turcs ? » à « un chrétien doit-il faire la guerre[1] ? ». On opère ainsi grâce à la rhétorique un passage à l'universel, par généralisation progressive. F. Goyet applique ce modèle à la question de Hamlet « être ou ne pas être », en montrant qu'il passe effectivement d'une question finie « dois-je être », à une question infinie « tout être humain doit-il être ? ». Mais l'application du passage à la *quaestio infinita* ne marche pas dans le monologue du danois. Il redouble la question d'un second infini, cette fois-ci au sens d'inachevé : normalement, la question aurait dû être « être ou ne pas être *quelque chose* ou *quelqu'un* ». Shakespeare, conclut F. Goyet, caricature ici le jeune intellectuel qui s'attarde dans des questions préalables sans fin afin de ne pas avoir à décider ce qu'il doit faire. Le passage à l'universel présente donc ce risque, de passer de l'infini à l'inachevé, du général à l'indéterminé, et d'y perdre ainsi à la fois la cohérence de sa pensée et son identité. Cet échec de la rhétorique permettrait aussi d'expliquer sa façon péjorative de se référer au savoir[2].

On peut cependant aller plus loin. La pensée philosophique, ou plus largement érudite et générale, n'est pas seulement vide de sens : elle en vient même à se retourner contre elle-même. Le raisonnement d'Hamlet n'est pas seulement fallacieux, ou sans résultat. Dans la pièce, on voit Hamlet feindre la folie au point de créer le doute chez les spectateurs, comme Edgar dans le *Roi Lear*. Ses raisons sont à première vue semblables : il ne souhaite pas que ses projets soient découverts par son oncle. Cependant, sa folie prétendue le gêne dans l'exécution de son plan plus que ce qu'elle ne l'aide, puisqu'elle finit par lui valoir d'être exilé sans que personne ne prenne sa défense. Ce ne peut donc pas être seulement pour la protection qu'il l'adopte. En outre, la folie d'Hamlet est bien

[1] F. Goyet, *op. cit.*, p. 276.

[2] Il fait à plusieurs reprises référence à l'enseignement qu'il a reçu à l'université, et ces références sont en fait souvent négatives : de fait, en I, 5, il qualifie ces connaissances « futiles », « sottes », d'« adages livresques », de sujets « vils » ; « *Trivial* », « *fond* », « *saws of books* », « *baser matters* », W. Shakespeare, *Hamlet*, I, 5, 99-104, *in Tragédies,* I, *op. cit.,* p. 906-909.

particulière : il n'imite pas le style d'un Tom of Bedlam, mais d'un bouffon. Cela est notamment vrai de sa rencontre avec Polonius. Interrogé par le vieux courtisan, qui se croit aussi intelligent que vénérable, il ne cesse de le railler par des calembours et des jeux de mots aussi comiques que violents, que Polonius attribue à la folie tout en en admirant l'esprit[1]. La proximité avec la figure du bouffon est soulignée par le rappel de l'existence de Yorik, bouffon du roi à l'acte V, scène 1. Le bouffon n'y joue certes pas le rôle d'un modèle : Hamlet souligne l'incapacité qu'il a eu à défier la mort, lui qui ne peut plus rire tel qu'il est à présent[2]. Le caractère bouffonesque d'Hamlet n'a donc pas pour but de faire rire dans la pièce, mais bien plutôt d'exprimer un malaise, un sentiment de la finitude dans la vie des hommes et dans leur pensée. De fait, dans le monologue précédemment cité, Hamlet insiste sur le fait que son mal vient de la pensée : le sommeil semble un temps un refuge séduisant, avant qu'il ne s'aperçoive qu'en dormant, on rêve, et que quand on rêve, on réfléchit[3]. En adoptant le rôle d'un bouffon ou d'un fou, il tente de reprendre possession de sa propre pensée, au risque de se perdre dans le même mouvement. Comment faire la critique de la façon dont on a appris à penser ? C'est à cette injonction contradictoire qu'Hamlet répond par les jeux de mots comiques que l'on prendrait à tort pour de la folie. Le fait de jouer la folie lui permet à la fois de se situer en-dehors du domaine de la raison à proprement parler, sans pour autant entrer dans celui de la folie. Le jeu d'acteur devient alors un mode de réflexion à proprement parler, et plus particulièrement d'un modèle dans la tentative de dépassement de la figure philosophique, la question demeurant de savoir à quoi attribuer l'échec d'Hamlet – nous y reviendrons. La spécificité de Shakespeare réside ainsi en ce qu'il retraduit la crise de la pensée à l'aide du modèle opératoire du bouffon. Le monologue d'Hamlet, et l'interrogation qu'il porte, est de ce fait mis en doute comme élément dramatique. On peut comprendre en effet la scène comme un simple subterfuge, destiné à tromper Polonius qui, rappelons-le, assiste caché à la scène[4]. Dans ce cas-là, cette scène ultime de crise du jugement ne serait elle-même qu'une apparence, une illusion destinée à égarer le jugement de ceux qui y assistent. La situation devient alors vertigineuse : non seulement Hamlet peut être

1 W. Shakespeare, *Hamlet, in Tragédies,* I, *op. cit.*, II, 2, 170-210, p. 928-931.
2 *Ibid*., V, 1, 144-162, p. 1028-1031.
3 « *Give us pause* », *ibid*., III, 1, 70, p. 950-951.

interrogé dans son existence en tant que sujet, mais le personnage « Hamlet » lui-même n'est pas une construction littéraire à laquelle on peut accorder beaucoup de crédit, dans la mesure où il ne nous présente jamais qu'un jeu d'apparences, et le sujet qu'il est censé être disparaît dans son personnage.

La figure du personnage shakespearien en vient-elle alors à mettre en doute la capacité des personnes à avoir une pensée véridique ? La distinction entre une personne et son personnage est explicitement rapportée par Montaigne à la différence entre ce que l'on est et le rôle que l'on joue. Ainsi, l'humaniste insiste sur la différence qui peut exister entre un individu et le rôle qu'il adopte : « Du masque et de l'apparence il n'en faut pas faire une essence réelle, ny de l'estranger le propre[1] », continue-t-il. La distinction porte cependant alors directement sur l'individu et le rôle qu'il adopte consciemment. Le rôle est pris comme modèle pour penser la distinction entre une personne et les fonctions qu'il doit assumer, les actions qu'il doit faire sans cependant se sentir obligé de les revendiquer comme le définissant tout entier. En d'autres termes, sous la plume de Montaigne, la distinction entre la personne et son rôle reste au niveau conscient, et sert à définir par opposition le sujet, comme résistant à ses différentes déterminations extérieures et phénoménales. Au théâtre, il en va autrement. Le sujet y assume en réalité trois strates : l'acteur, qui prête sa corporéité au personnage ; le personnage que l'on voit effectivement agir sur scène, qui est en quelque sorte la somme de toutes ses actions ; et les différents rôles qu'il va lui-même assumer en fonction des péripéties. Le personnage lui-même semble être porteur de la même distinction que l'on retrouve dans un sujet, entre ce qu'il serait réellement (son identité psychologique) et ses actions, comme si l'on pouvait

---

[4] Cette hypothèse de lecture a été proposée par James Hirsch, « The 'To Be and Not To Be' Scene and Conventions of Shakespearean Drama », *in Modern Language Quaterly,* n° 42.2, 1981, p. 115-136 ; « Shakespeare and the History of Solilquies », *in Modern Language Quaterly,* n° 58.1, 1997, p. 1-26 ; le chapitre « The Celebrated Soliloquy », *in Shakespeare and the History of Soliloquies,*, Madison, N.J., Farleigh Dickinson University Press, 2003, p. 370-434 ; « The 'To Be and Not To Be'Speech : Evidence, Conventional Wisdom, and the Editing of Hamlet » *in Medieval and Renaissance Drama in England*, n° 23, 2010, p. 34-62 ; et « Hamlet and Empiricism », *in Shakespeare Survey* n° 66, 2013, p. 330-343, ainsi que par L. Van Eynde, *op. cit.,* p. 126-130, par Philipp Arington dans « Feigned Soliloquy, Feigned Argument : Hamlet's'To Be or Not To Be' Speech as Sophistic *Dissoi Logoi* », *in The Ben Jonson Journal*, n° 22.1, 2015, p. 101-118 et Jeffrey R. Wilson, « « Être ou ne pas être ? » Shakespeare contre la philosophie », *in* Drouet, Pascale et Grosos, Philippe (dir.), *Shakespeare au risque de la philosophie, op. cit.,* p. 419-445.

[1] *Ibid.,* III, X, p. 457.

rajouter aux différentes actions sur scène un ensemble de déterminations psychologiques au personnage, soutenant ainsi qu'il ne serait pas uniquement défini par ce qu'il fait et par les rôles qu'il assume, mais qu'il aurait en réalité également une identité autonome[1]. Or l'usage que fait Shakespeare des personnages contribue à nier la réalité d'un tel sujet, supposé stable, qui supporte la pensée d'une personne en dépit des hasards de ses déterminations extérieures. Aucun sujet ne semble être visé par le personnage shakespearien, qui au contraire peut être entièrement lu au niveau des rôles qu'il assume, dont la variété ou le caractère hétéronome peut mettre en danger l'idée même d'une pensée cohérente.

Le caractère hétéronome du rôle par rapport au personnage qui le porte est tout d'abord visible par la façon dont le personnage shakespearien peut disparaître derrière une passion, conçue comme principale détermination de ce qu'il est : Lear est colérique, Othello jaloux, Macbeth passionné, au point qu'on pourrait presque rebaptiser *Othello* « La tragédie du jaloux », par exemple. Ce ne serait alors plus le personnage qui agit et qui pense, mais sa passion en lui : une façon de montrer qu'il est impossible de dessiner un sujet derrière les affections qui l'habitent, qu'il n'existe aucun substrat cohérent pour soutenir les passions par lesquelles la réalité (illusoire) du sujet semble apparaître. On peut supposer dès lors que le choix de mettre en avant le personnage, et non pas sa détermination par son rôle dans la tragédie, est une façon de mettre en avant cette division, de la présenter comme un problème que chaque personnage doit tenter (avec ou sans succès) de dépasser. Or il se trouve que le modèle du personnage, en tant qu'il est hérité du Type médiéval, donne à Shakespeare les moyens de penser le type de division que nous avons déjà signalée chez Hamlet, et qui paraît encore plus nettement chez Othello. Au début de la pièce, le spectateur a un aperçu de la personnalité d'Othello. Il se voit attribué une histoire précédant le début de la pièce, et on le voit agir en tant que

[1] Dans *La Voix des Personnages*, M. de Gaudemar distingue ainsi par exemple la personne, qui renvoie à une individualité vivante et juridique, et les personnages, « êtres mentaux et textuels », qui peuvent être incarnés par des acteurs et sont dépositaires de la culture qui leur a donné le jour. Le personnage serait alors comme une « pellicule visible ou seconde peau qui représente un corps, et fait sonner la parole ». Voir Martine de Gaudemar, *La Voix des Personnages*, Éditions du Cerf, Paris, 2011, p. 22 et 33. L'hypothèse selon laquelle on pourrait en outre assigner une personne à un personnage, par reconstruction, est implicite dans les principes d'interprétation de P. Bayard, dans la lecture qu'il donne d'Hamlet, *op. cit.,* p. 45-57.

général[1]. Othello insiste à plusieurs reprises sur l'homme raisonnable qu'il a été, ou qu'il peut être, mais plus la pièce avance et moins on le voit faire montre de cette caractéristique[2]. Petit à petit, sous l'action du complot ourdi par Iago, le personnage rationnel et censé qu'Othello s'est, de ses propres dires, forgé lors des dangers qu'il a traversés[3], disparaît derrière ses passions, la colère et la jalousie. Othello est ainsi le premier à insister sur une partition existant en lui-même : à l'acte II, scène 3, il oppose « [ses] plus sûrs conseillers » à son « sang » et sa « colère[4] ». Plus tard, c'est Iago qui reprend cette idée en qualifiant la jalousie de « monstre aux yeux verts[5] », comme s'il était un démon, imposé aux hommes depuis l'extérieur, et originellement étranger à eux. De fait, Iago est bien placé pour savoir que la jalousie d'Othello tire son origine ailleurs que chez le Maure : c'est lui qui vient de la faire naître par la manipulation.

La distinction est originellement, nous l'avons vu, introduite par Othello lui-même. Le fait que la seconde mention d'une telle extériorité de la passion soit faite par Iago, dans cette scène précise, pousse à concevoir Othello comme un personnage non pas agissant, mais étant agi, une marionnette entre les mains de Iago[6], et plus généralement de sa passion elle-même. À partir du moment où il se laisse aller à la spontanéité de la colère, ou de la jalousie, Othello n'est clairement plus en position de sujet. La scène de

---

1 Othello parle rapidement de lui-même à l'acte I, scène 2, puis raconte plus longuement le début de sa relation avec Desdémone l'acte I, scène 3.

2 Jusqu'à la fin de l'acte II, il ne fait plus que des apparitions, et réapparaît vraiment à la scène 3, scène au cours de laquelle il insiste sur la dualité existant en lui entre la passion et la raison. Voir W. Shakespeare, *Othello*, I, 2, 17-28, I, 3, 76-168, et II, 3, 183-186 *in Tragédies,* II, *op. cit.*, p. 68-69, p. 78-83, et p. 118-119.

3 *Ibid.,* I, 3, 127-144, p. 80-83.

4 « Mon sang commence / A gouverner mes plus sûrs conseillers, la colère / Obscurcissant un jugement mieux avisé, / Veut me conduire » / « *My blood begins my safer guides to rule / And passion, having the best judgement collied, / Essays to lead the way* », *ibid*., II, 3, 183-186, p. 118-119. Il est à noter que le terme anglais (*passion*) est plus général que celui retenu par la traduction française (colère), ce qui laisse à penser qu'Othello n'est pas seulement soumis à une passion exclusive qui serait la jalousie, mais qu'il est de manière générale passionné. Plus exactement, l'affliction dont le charge cette détermination est, ici comme plus tard, à céder trop vite à la passion, à la laisser anticiper son jugement, l'altérant et le laissant marionnette de ses propres affections. Ce n'est donc pas la jalousie à proprement parler qui nous intéresse ici, mais la manière dont la passion, par opposition aux « *safer guides* » dont parle ici Othello, peut s'imposer comme principe de détermination. On peut penser qu'Othello désigne par cette expression sa raison et son jugement, ainsi que le fait L. Teyssandier dans la note 2 mais il est là encore notable qu'il ne les mentionne pas explicitement, comme s'ils étaient déjà en retrait.

5 « *The green-eyed monster* », *ibid*., III, 3, 170, p. 138-139.

6 Lequel se décrit explicitement comme metteur en scène, *ibid.,* I, 1, 42-65, p. 60-61.

manipulation qui voit éclore la jalousie d'Othello prend le visage d'une scène de théâtre, parce qu'Othello n'est qu'un personnage que l'on joue. Un personnage qui n'est rien d'autre, dans sa propre pièce, qu'un personnage : la mise en abyme dit suffisamment comment le sujet disparaît derrière des déterminations extérieures à lui – bien qu'il les aient identifiées tant qu'il parvenait encore à les combattre. Ainsi, dans toute la pièce, Othello passe de rôle en rôle, de celui du général, à celui d'amoureux transi, au jaloux furieux, sans que le mystère de qui était Othello avant d'arriver à Venise soit vraiment résolu. Othello ne sait pas jouer correctement le rôle qui lui est assigné au moment de son mariage avec Desdémone, peut-être parce que l'on ignore toujours quel serait le sujet censé assumer ce rôle. Othello n'est alors plus rien d'autre que l'expression de la passion. La distinction inhérente au personnage entre un individu, et le rôle qu'il assume, permet de penser cette disparition du sujet derrière la passion : de fait, une fois son rôle supprimé, ou mis à distance comme extérieur à ce qu'est censé être le personnage, il n'y a, en fait, pas grand chose à trouver. Othello ne semble pas être plus définissable en dehors de son amour pour Desdémone et plus généralement son caractère passionné, qu'un personnage en dehors des affects qui le poussent à agir dans un drame.

Mais allons plus loin : dans ces passages de perte de soi, la passion n'est pas seulement présentée chez Shakespeare comme un « monstre » étranger à soi et qui prend possession de soi. Elle apparaît, avant cela, comme une détermination abstraite, s'opposant à la définition d'un vrai sujet personnel. La passion me dépossède de ce que je suis, certes, mais elle n'est pas unilatéralement présentée par Shakespeare comme un mouvement irrationnel. Elle est aussi ce qui dans le personnage relève de la généralité prévisible, du type. Cet usage du personnage est en fait hérité par Shakespeare de la pratique des Moralités, qui ont pour but d'exposer une vérité, ce qui explique que ses personnages sont plus des types que de vraies individualités : on retrouve comme exemples d'abstraction la Mort, ou l'Homme lui-même[1] ; et comme exemple de personnages représentatifs des moines ou des personnages peu caractérisés. Le type permet de retranscrire l'opposition entre une identité individuelle et la détermination par

[1] Par exemple dans *Everyman*, *op. cit.* pièce à l'auteur anonyme de 1515. Voir Cottegnies, Line, Laroque, François et Maguin, Jean-Marie (dir.) *Théâtre élisabéthain*, I, traduction de François Laroque, Paris, Gallimard, 2009, p. 1495-1527.

des traits qu'on peut ressentir comme agissant en soi, malgré soi, et que l'on peut saisir à partir d'une généralité impersonnelle.

On retrouve dans *Othello* l'utilisation du Type à travers les deux personnages que sont Othello (le passionné) et Iago (le scélérat ou *villain*). Ces personnages se trouvent ainsi divisés entre l'aspect individuel de leurs rôles, et leur aspect typique, faisant correspondre leurs réactions et actions successives à des lieux communs du théâtre moral[1]. Dans cette pièce, la distinction entre type et personnage sert un enchaînement tragique : le but est de montrer comment Othello finit par détruire tout ce qu'il aimait, en portant la faute en dépit de la duperie de Iago, parce qu'il se trouve réduit à un type impersonnel et hétéronome. Alors que les Moralités insistent sur la façon dont la caractéristique principale de l'homme joué le définit entièrement, au point qu'elle seule compte lors du jugement dernier, Shakespeare souligne l'opposition existant entre la jalousie d'Othello et le personnage que l'on pourrait deviner derrière elle. Si la jalousie ne permet pas de définir Othello, ce n'est cependant pas parce qu'elle serait trop simple pour sa subjectivité complexe : c'est que, derrière ce rôle qu'il ne sait pas assumer, il n'y a pas de subjectivité à définir.

Dans *Richard II,* Shakespeare utilise plus explicitement l'outil dramatique du Type afin d'interroger la réalité d'un sujet de pensée ou d'expérience véridique. Dans un premier temps, Richard II y est définit de façon précise, puisqu'il incarne la royauté, celle-ci étant alors un rôle qui semble le constituer essentiellement. Même si l'on connaît aussi des éléments plus individuels de sa personnalité, c'est bien sa capacité à assumer ce

[1] Othello passe ainsi de la lutte, au doute puis à la folie et au remords. Dans le cas de Iago, l'approche typique est particulièrement forte, puisque le spectateur dispose de nombreux monologues attestant de sa volonté purement mauvaise, tandis que les éléments personnels qui auraient pu contribuer à concrétiser son personnage et donner des motifs à sa malveillance sont assez flous. On ne sait par exemple pas si sa haine pour Othello lui vient de la déception ressentie lorsque ce dernier lui a refusé une promotion (voir W. Shakespeare, *Othello,* I, 1, 7-32, *in Tragédies,* II, *op. cit.*, p. 58-61), ou parce qu'il aime Desdémone (II, 1, 269, p. 108-109), ou encore parce que sa femme l'aurait trompé avec Othello (II, 1, 358-362, p. 92-93). La déclaration d'amour envers Desdémone semble d'ailleurs être davantage le fruit d'une décision provocatrice que d'un sentiment réel, d'autant que Iago témoigne d'un grand mépris pour le sentiment amoureux (I, 3, 314-344, p. 90-93). Ce passage pourrait être mensonger, dans la mesure où il s'adresse à Roderigo, mais Iago n'est jamais que dans l'apparence et la contradiction, refusant d'être assigné à une forme essentielle (I, 1, 65, p. 60-61). Quant à ses soupçons d'infidélité, ils ne reposent pas sur grand chose : Iago choisit d'y croire à partir d'une simple rumeur (pas même avérée), comme il semble choisir d'être amoureux de la femme du Maure, afin d'alimenter sa haine. Iago est défini par le type du méchant homme, ou de l'envieux, jusque par son non-être proclamé.

rôle qui semble le déterminer. Puis, à partir de la scène de la destitution, Shakespeare étudie la disparition de ce sujet une fois son rôle supprimé. Lors de cette scène, Richard est forcé de renoncer à son statut de roi et de ce fait à tout ce qui le définissait auparavant. Il exprime le fait que, dépourvu des attributs de sa royauté, réduit à l'état de n'être qu'un homme, il n'est lui-même plus rien[1]. On retrouve ce processus de privation des déterminations à l'acte V, 5 : après avoir tenté, sans succès, de jouer à être un autre personnage que soi, il conclut : « ni moi ni aucun autre qui soit homme seulement / ne saurons nous satisfaire de rien, avant ce soulagement / De n'être rien[2] ». La privation à laquelle fait face ici Richard est celle d'être privé de tout autre détermination que celle d'être homme, détermination qui est équivalente dans son discours à celle de n'être rien. Il se pourrait donc que, derrière le rôle que chacun adopte, il n'y ait rien. Le personnage se présente alors comme une façon de penser la négation du sujet, de montrer que l'on peut réduire un individu à son apparaître sans supposer que quoi que ce soit de plus substanciel existe derrière.

Ultimement, certains personnages se trouvent de fait réduits à une simple apparence : Cordélia, que l'on ne voit que dans cinq scènes[3] et dont les motifs semblent toujours nous échapper, même quand ils sont clairement énoncés, ou encore Jules César, personnage quasiment absent d'une pièce qui porte son nom, sur lequel nous n'avons que les points de vue divergents de personnages à la vue limitée, en sont des exemples. De ce fait, le personnage apparaît comme un outil permettant de mettre en exergue l'impossibilité de rapporter la phénoménalité des actions des différents individus sur scène à un sujet substantiel, cohérent et susceptible d'assumer un discours de vérité. Cette fracture entre le personnage supposé existant derrière ses actions, et ses actions elles-mêmes, traverse l'œuvre de Shakespeare, en particulier quand on prend en compte la difficulté de rapporter les actions de certains personnages à des motifs cohérents dans le temps. Comment expliquer par exemple le double revirement du bien nommé Protée,

---

1 W. Shakespeare, *Richard II,* IV, 1, 153-307, *in Histoires,* II, *op. cit.*, p. 334-343.

2 « […] *But whate'er I be / Nor I, nor any man but that man is, / With nothing Shall be pleased till he be eased / With being nothing* », *ibid*., V, 5, 38-41, p. 366-367.

3 Il s'agit des scènes I, 1, IV, 3, IV, 6, V, 1 et V, 3. On ne la voit pas du tout dans les actes II et III, et à dans les scènes de l'acte IV elle ne fait guère que des apparitions.

dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*[1] ? De la même façon, comment expliquer la soudaine conversion de Frédéric à la vie religieuse, à la fin de *Comme il vous plaira* ? Dans *La Mégère Apprivoisée*, Shakespeare place l'illusion dramatique à l'origine de cette dualité, rendant finalement plus déterminante la façon dont les personnages agissent que l'identité qu'ils sont censés avoir. Il met en effet en scène, par deux reprises, comment les actes joués peuvent modifier les personnages qui les jouent. L'induction à la scène met en jeu l'ivrogne Sly, auquel un seigneur décide de jouer une farce, « tout comme un rêve qui flatte ou une vaine illusion[2] », consistant à lui faire croire qu'il est en réalité un gentilhomme, et que ce qu'il croit être sa vie précédente n'était qu'un rêve, pour voir si, une fois traité comme un noble, « ce mendiant n'oublierait pas qui il est[3] ». L'induction, interrompue par le spectacle de la pièce qu'est *La Mégère* ne dit pas comment se finit l'histoire, et Sly lui-même reste assez haut en couleurs pour un seigneur, mais face à la force sensorielle de tout ce qui l'entoure à présent, il lui semble difficile de croire à la réalité de ses souvenirs, qui ne lui semblent plus qu'être des rêves[4]. Le procédé est également développé, de manière plus indirecte, dans le cas de l'amour naissant de Roméo. Au début de *Roméo et Juliette* en effet, le jeune homme n'est pas amoureux de Juliette, mais de Rosalinde. Cet amour ne tient cependant pas, face à la médiation de la mise en scène qui va le faire tomber amoureux de la jeune Capulet. Il se déguise en effet

---

1 W. Shakespeare, *Les Deux Gentilshommes de Vérone,* II, 4 et V, 4, traduction de Michel Grivelet, *in Comédies,* I, *op. cit.,* p. 114 et p. 174. Dans la première de ces scènes, Protée prend acte du changement de l'objet de son amour, passant de Julia à Silvia. Il hésite lui-même à attribuer un tel revirement à son propre regard ou à l'éloge de Valentin, dont il imiterait involontairement l'affect. Il insiste néanmoins sur l'aspect immotivé de ce retournement, qu'il qualifie de « *reasonless* » (II, 4, 191, p. 114), ou de « *without advice* » (II, 4, 201, p. 114). Le second est encore plus immotivé, et concerne également Valentin : une remontrance de ce dernier suffit à ramener Protée à la raison, alors qu'il essayait de violenter Silvia, et les deux amis se pardonnent mutuellement en deux vers. Apprenant que Julia est présente, sous le déguisement du page Sébastien, Protée revient en quelques vers à son premier amour, en ne donnant pas d'autre justification qu'une complainte quant au manque de constance des hommes (V, 4, 60-118, p. 174-179).

2 « *Even as a flatt'ring dream or worthless fancy* », W. Shakespeare, *La Mégère Apprivoisée*, Induction 1, 40, traduction de Pierre Spriet, *in Comédies*, I, *op. cit.*, p. 206-207.

3 « *Would not the beggar then forget himself ?* », *ibid*., Induction 1, 37, p. 206-207.

4 Ce passage rejoint en un sens la découverte par Descartes de la valeur méthodologique de l'auto-suggestion. Alors que le rêve devient dans les *Méditations* une hypothèse vouée à justifier la possibilité du doute, il est cependant ici ressenti comme une potentialité réelle de l'expérience, l'idée qu'il se pourrait que l'on vive en effet dans l'illusion permanente d'un théâtre mondain. Il est vrai que le déploiement du doute chez Descartes se présente aussi comme un exercice que l'on s'applique à soi-même. Voir R. Descartes, *Méditations Métaphysiques,* I, Paris, Flammarion, p. 59.

pour se rendre au bal de l'ennemi de sa famille, et c'est tandis qu'il joue à être un autre, parce qu'il trouve le contenu fantasmé qui lui manquait dans son amour pour Rosalinde, qu'il tombe amoureux de Juliette. Le déguisement lui permet d'ajouter à ses sentiments encore naissants le double filtre de la métamorphose et de la dramatisation. Ultimement, ce procédé aboutit toutefois à un dépouillement volontaire de son identité, puisqu'il souhaite même cesser d'être un Montaigu, rejeter son nom, sapant ainsi un des fondements de son identité[1]. Contrairement à Sly, Roméo n'est jamais dupe que de lui-même : il fait ainsi l'expérience du pouvoir de tromperie, appliqué à elle-même. Le sujet de pensée se trouve détruit par une telle utilisation de la mise en scène, parce qu'il est alors soumis au même régime de l'illusion dramatique que l'ensemble des phénomènes qui nous entourent. Réduit à la phénoménalité de son jeu théâtral, la plurivocité du personnage se trouve renvoyée non pas à une strate plus significative du sujet mais à une absence de sujet, à un point focal inoccupé. Dès lors, la possibilité de la connaissance se trouve ainsi en danger tant du point de vue de son objet (il semble que l'expérience ne puisse pas se laisser appréhender dans sa rationalité, ni dans l'action ou l'observation, ni dans le langage) que de son principe (puisque le sujet lui-même perd toute réalité). L'expérience de la mise en scène semble ainsi montrer la faiblesse de notre pouvoir de connaître.

[1] W. Shakespeare, *Roméo et Juliette*, II, 1, 80-103, *in Tragédies*, I, p. 570-571. Comme dans le cas de Protée, R. Girard propose d'expliquer ces revirements par la théorie du désir mimétique. Dans les deux cas cependant, le mimétisme ne suffit pas à expliquer la naissance du désir, dans la mesure où le mouvement d'imitation semble être médiatisé par une théâtralisation. Reconnaître dans l'imitation passionnelle un fondement proprement théâtral permet de comprendre pourquoi c'est précisément à la scène que Shakespeare pose cette question, ce qui semble poser problème à R. Girard dans sa comparaison entre *Les deux gentilshommes de Vérone* et *Le Viol de Lucrèce.* Voir René Girard, *Shakespeare, les feux de l'envie,* Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1990*,* p. 35.

4) Un scepticisme shakespearien ?

Les pièces de Shakespeare posent ainsi la question de savoir si l'on peut connaître une vérité, et si l'on peut la reconnaître *comme telle*, en d'autres termes s'il existe dans le monde des marques certaines qui peuvent être reconnues comme l'expression d'une vérité définitive. Cette question peut concerner une vérité sur soi (suis-je un individu libre, ou suis-je déterminé à agir par une prédestination démoniaque), sur les autres (la femme que j'aime m'est-elle fidèle), mais aussi sur le monde (l'apparition que je vois est-elle divine ou maléfique, et le monde est-il ordonné par des lois divines) et le savoir lui-même (vivons-nous un songe éveillé où tout n'est qu'apparence, ou est-ce bien la réalité). L'importance de ces questions dans le théâtre shakespearien a conduit certains critiques à faire l'hypothèse d'un scepticisme shakespearien, à supposer que ses pièces sont l'expression de sa reconnaissance de l'impossibilité à trouver la vérité.

En particulier, S. Cavell voit dans la tragédie shakespearienne une préfiguration du scepticisme cartésien, soutenant que « l'avènement du scepticisme tel qu'il se manifeste dans les *Méditations* existe déjà dans son entièreté chez Shakespeare[1] ». Il entend par là que l'on trouve déjà chez Shakespeare des questions semblables à l'interrogation de Descartes au sujet de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme, sous la forme de la mise en doute de fondement nécessaire à l'affirmation de l'existence du monde et de la possibilité d'y vivre et d'y agir. Il voit ainsi dans la tragédie et dans le scepticisme l'interprétation du même problème :

> Le problème sous-jacent est de savoir comment il est seulement possible de vivre dans un monde dépourvu de fondement […] Dans la pensée de Descartes, le fondement, peut-on penser, existe toujours, grâce à la certitude de l'existence de Dieu. […] Si la certitude de l'existence de Dieu venait à être ébranlée, le fondement du quotidien s'en trouverait également ébranlé[2].

[1] « *The advent of skepticisme as manifested in Descartes's* Meditations *is already in full existence in Shakespeare* », *in* S. Cavell, *op. cit*., p. 3, nous traduisons.

Par exemple, dans le *Roi Lear*, pièce qui retient particulièrement l'attention de S. Cavell dans *Disowning Knowledge,* c'est le refus de Lear de reconnaître l'amour, et d'être reconnu, qui engendre le rejet du monde dans son ensemble. Le fondement qui devrait soutenir la croyance en l'existence et en la rationalité du monde est donc l'amour, mais dans la mesure où il est impossible à Lear de concevoir des preuves de cet amour, l'incertitude habite toutes les relations et le monde lui-même. Pour S. Cavell, Lear ne demande en aucun cas de vraies déclarations d'amour à ses filles au début de la pièce, puisque cela impliquerait de pouvoir reconnaître l'amour et d'être lui-même reconnu, ce dont il est incapable, mais un exercice conventionnel, rhétorique, qui évite justement que l'amour ait à être dit. La tragédie shakespearienne serait ainsi une tragédie du scepticisme, dans la mesure où elle révèle à la fois l'exigence qu'existe un fondement qui justifie ma croyance en le monde, et l'impossibilité de satisfaire cette exigence.

Cette explication a pour intérêt de mettre en perspective un certain nombre d'énigmes de la pièce, à l'interprétation reconnue comme polémique[1], et d'inviter à penser le rapport qui peut exister entre tragédie et scepticisme. De fait, les tragédies shakespeariennes expriment bien un doute quand à la nature de la réalité et à la possibilité d'y accéder. Elle semble toutefois également laisser de côté des aspects fondamentaux de l'œuvre shakespearienne, notamment en raison de la façon dont il veut voir dans la tragédie « l'interprétation de ce dont le scepticisme est l'interprétation[2] ». Cette approche le conduit à s'intéresser avant tout aux *motifs* des personnages, en se demandant pourquoi Lear et les autres personnages agissent comme ils le font, et à présenter ainsi le doute qui habite la pièce non comme un de ses éléments (certes, structurants), mais comme sa signification même. De ce fait, S. Cavell réduit à leur dimension tragique le caractère dramatique des pièces qu'il étudie. L'idée qu'il développe, selon laquelle le scepticisme

---

2 « *The issue suggested is how to live at all in a groundless world. […] In Descartes's thinking, the ground, one gathers, still exists, in the assurance of God. […] If the assurance of God will be shaken, the ground of every day is thereby shaken* », *ibid*., p. 3, nous traduisons.

1 À la question « pourquoi Cordélia refuse t-elle de parler » que nous venons d'évoquer, S. Cavell se demande également pourquoi Gloucester va-t-il à Douvres, pourquoi Edgar tarde-t-il à se faire reconnaître, pourquoi Cordélia meurt-elle à la fin de la pièce. L'interprétation de G. Bradshaw de ce problème montre, nous l'avons vu, qu'elle n'engage pas seulement un « déni de savoir », mais également une interrogation sur la rationalité dramatique.

2 « *Tragedy is an interpretation of what skepticism is an interpretation of* », *ibid*., p. 5, nous traduisons.

shakespearien aurait une forme tragique, est en réalité portée par son choix des pièces étudiées. Dans l'ouvrage qui nous occupe, il ne s'intéresse qu'à une seule pièce qui ne soit pas strictement une tragédie, *Le Conte d'Hiver*, et seulement à la première moitié de l'œuvre, dont la tonalité tragique est mise en contraste avec le registre comique de la seconde partie. Sans doute, ce choix est dû au fait qu'il étudie non pas la dramaturgie de Shakespeare directement, mais le lien entre tragédie et scepticisme, mais il faut se demander si ce que S. Cavell voit dans la tragédie shakespearienne n'est pas en réalité avant tout une marque du caractère dramatique de son œuvre. En d'autres termes, étudier le scepticisme dans certaines pièces de Shakespeare comme un trait tragique (et inversement) peut nous conduire à nous tromper sur la nature de ce scepticisme, en minorant son rapport avec la structure dramatique en général.

Ainsi, S. Cavell donne au scepticisme qu'il prête à Shakespeare une formulation métaphysique, en relation avec l'apparition de la nouvelle science, et les problèmes et les solutions qu'elle va apporter[1]. S'il souligne bien le fait que cette apparition puisse être vue en opposition avec le théâtre, et que certains personnages vont voir une solution dans la théâtralisation du monde[2], il néglige ainsi la façon dont le théâtre va formuler le doute sceptique. L'opposition qui se dégage de son interprétation se situe entre reconnaissance et évitement de la vérité, là où on aurait plutôt tendance au théâtre à opposer la reconnaissance au risque de l'illusion provoquée par une apparence indiscernable de la réalité. On refuse ainsi de reconnaître l'importance de l'apparence comme intimement liée à la forme théâtrale, et qui s'oppose à la lucidité que S. Cavell prête implicitement aux personnages shakespeariens (même dans sa forme niée qu'est la stratégie d'évitement). Le théâtre permet certes de poser le problème du refus de reconnaître quelque chose pour être une vérité (et de fait, ce problème est central dans l'œuvre de Shakespeare). Mais pour comprendre la façon dont cette question est posée *au théâtre*, il est fondamental de voir que ce déni est aussi une position vis-à-vis du monde tel qu'il nous apparaît, et que l'ambiguïté de cette apparence est précisément ce que le théâtre touche[3].

1 *Ibid*., p. 36, note 3.
2 *Ibid*., p. 31.

Pour autant, on peut bien suivre S. Cavell sur la piste selon laquelle il y aurait un scepticisme à chercher dans les pièces de Shakespeare, bien qu'il n'y soit pas présent exclusivement en raison du caractère tragique de ses œuvres. Parce qu'ils sont théâtraux, les textes de Shakespeare lient de manière inextricable deux aspects du scepticisme qu'étudie S. Cavell : nous ne pouvons pas être sûrs que le monde possède des caractéristiques rationnelles et susceptibles d'être connues, et nous ne pouvons pas être sûrs de n'être pas nous-mêmes victimes d'une illusion quand nous nous rapportons au monde, en particulier parce que nous agissons comme des personnages crédules et passionnés. La tragédie figure sans doute l'impossibilité de sortir du doute, et l'échec des personnages à trouver ponctuellement une voie de sortie : elle pointe donc du doigt une difficulté inhérente au processus de connaissance. Mais l'existence de ce doute ne signifie pas nécessairement qu'il y ait chez Shakespeare l'affirmation d'un scepticisme formalisé et radical, ni qu'aucune solution n'est possible pour apprendre à vivre selon l'expérience (sinon, les pièces comiques de Shakespeare, dont la résolution repose précisément sur la mise en doute puis la réaffirmation du lien social, seraient inexplicables). Si S. Cavell désigne la science comme étant à la fois la solution et la cause du scepticisme, on peut émettre l'hypothèse que le théâtre serait de la même manière le signe révélateur d'un problème lié à la connaissance et la reconnaissance de la vérité – mais rien ne dit qu'on n'y trouve pas aussi la solution. Quelle forme de doute la forme théâtrale révèle t-elle donc chez Shakespeare ? Quelle brèche permet-elle de relever dans la rationalité ? Poser une telle question revient à affirmer à la fois une proximité ontologique entre le monde et la scène (rapprochement notamment porté par la métaphore du théâtre du monde) et en même temps une différence suffisante pour que le théâtre puisse nous dire quelque chose sur notre rapport au monde. En d'autres termes, que faut-il entendre par le fait que « le monde est un théâtre » ? On peut voir dans cette expression simplement la condamnation d'une société largement hypocrite (c'est là son sens le plus fréquent), ou prendre l'image

[3] Le problème que l'on relève ici n'est pas relatif seulement au débat que S. Cavell mentionne sur les principes d'interprétation des œuvres littéraires. Il ne s'agit pas ici de savoir s'il faut considérer les personnages shakespeariens comme étant des individus ou seulement des constructions littéraires ; mais jusqu'à quel point la forme dramatique peut être déterminante dans la mise au point de l'action de la pièce et de ses personnages, et partant quel type de rationalité cette forme implique – et révèle dans la réalité. Voir S. Cavell, *ibid*., p. 39-43 et 88-91.

comme l'occasion d'un questionnement sur la façon dont la rationalité de notre propre monde peut nous apparaître. Dans ce cas-là, le théâtre ne serait pas réellement fait à l'image du monde : il jouerait plutôt à son égard le rôle d'un révélateur, montrant que c'est bien le monde qui, pour être compréhensible, doit être perçu à l'aune de la rationalité théâtrale. Peut-on alors voir le théâtre shakespearien comme un miroir du monde, et que pouvons-nous apprendre des ressemblances et des dissemblances qui existent entre ces deux réalités ?

TROISIÈME PARTIE : « *TOTUS MUNDUS EXERCET HISTRIONEM* » : LA SCÈNE, MIROIR DU MONDE ?

Dire que le monde est un théâtre peut avoir comme première signification l'idée que, comme au théâtre, tout ce qui se donne du monde est illusoire et mensonger. De fait, le scepticisme renaissant, dans la critique du jugement que nous venons d'étudier, n'atteint pas seulement la philosophie à laquelle elle s'attaque, comme soumise à une errance historique et accidentelle. C'est la possibilité même d'établir un critère de connaissance qui est mise en doute, et donc la conscience comme faculté de compréhension. Cette première position a comme corollaire l'affirmation d'une distance infranchissable entre le sujet et le monde qu'il essaie de trouver, voire d'avec lui-même. Nous n'avons aucun rapport réel au monde qui nous entoure, parce que celui-ci ne se présente jamais que sous les dehors d'un apparaître qui peut être mensonger, ou ne renvoyer à rien de réel. C'est dans cette problématique de l'apparence que la remise en cause de l'accès à la vérité que l'on trouve chez Shakespeare tire sa spécificité. Le théâtre dit l'impossibilité de parler du monde, parce qu'il se présente toujours comme un simple apparaître. La scène devient ainsi une métaphore pour dire cette absence d'accès à l'être. « Tout n'est que jeu », la comparaison montainienne ne touche ainsi pas seulement l'hypocrisie sociale, mais est révélatrice d'une position métaphysique et d'une crise de la représentation, en tant qu'elle permettrait d'accéder au savoir. La crise qui a lieu à la fin du XV^{e} siècle porte, nous l'avons dit, sur le jugement, mais aussi sur la représentation. On entend par là que cette dernière est critiquée en tant que forme permettant d'atteindre la connaissance rationnelle. Ainsi, le théâtre semble doublement échouer à mettre au jour une vérité : tout d'abord, parce que la représentation elle-même est mensongère, elle redouble le phénomène de l'apparence en en proposant une seconde, qui n'est pas nécessairement plus rationnelle mais peut au contraire être le produit d'un mensonge. Ensuite, parce que, même s'il parvient à se faire le miroir fidèle de la réalité, il ne ferait que reconduire l'équivocité qu'on y trouve, que mettre en avant l'incapacité dans laquelle nous sommes à démêler le vrai et le faux.

Cependant, justement parce que le théâtre exprime une incapacité vécue, il va également contribuer, par réciprocité, à déterminer les critères permettant de redéfinir ce

que peut être un discours vrai. Chez Shakespeare, la pratique théâtrale, modèle d'une duplication illusoire de la réalité, permet aussi de distinguer plusieurs catégories de l'irréalité, rendant inopérante la distinction simple entre le vrai et l'apparence. Si le monde n'est qu'un théâtre, ce n'est peut-être pas que l'apparence dissimule le vrai et le rend inaccessible, mais que la pertinence de cette opposition est à revoir. Le théâtre shakespearien s'inscrit dans le débat consistant à fixer la valeur de la représentation, en insistant en l'occurrence sur la spécificité de la représentation théâtrale, reposant à la fois sur le passage à la scène et le jeu d'acteur. De fait, il semble s'y trouver une ambivalence quant à la valeur de la représentation comme expérience théâtrale : nous en avons vu l'exemple avec *Hamlet*, dans laquelle la scène de théâtre est à la fois le signe de l'échec d'une communication immédiate au réel, et est explicitement prise dans l'injonction à servir de révélateur. Nous allons voir comment le texte shakespearien discute le dégagement de la rationalité qui se fait par la représentation, par l'évaluation de trois façons de comprendre son action. L'imitation, l'exhibition, l'énonciation, sont en effet autant d'aspects de la représentation, discutées dans les pièces shakespeariennes comme autant de points d'appuis pour interroger la valeur de la *mimesis* telle qu'on la trouve à la Renaissance. Comment comprendre la dualité de la représentation théâtrale, qui masque ou déforme en même temps qu'elle révèle ? Quelles différentes fonctions est-elle censée assumer, et en quoi cela permettrait-il de la concevoir comme véridique ?

CHAPITRE V

« *COMES IT NOT SOMETHING NEAR*[1] *?* » : L'IMITATION, ACTE ARTIFICIEUX ?

Le premier critère permettant de discuter la valeur heuristique de la représentation dans les textes de Shakespeare est celui de la ressemblance. Le monde serait un théâtre aussi parce que le théâtre serait un miroir du monde dans son ensemble. L'Angleterre élisabéthaine hérite sa conception de la représentation en partie de l'opposition entre Platon et Aristote. Cette double influence – concurrente – fait de la poésie représentative à la fois le moyen d'une connaissance sur le réel, et le lieu d'un mensonge : alors que Platon insiste sur l'écart ontologique existant entre une chose et sa représentation[2], Aristote attribue à cette dernière une fonction de mise au jour de la rationalité propre au réel[3]. Dans ce second cas, selon la vulgate, la représentation mimétique (*mimesis*) permettrait d'atteindre le vrai parce qu'elle est faite à l'image de la nature (elle doit donc lui ressembler), et permet ainsi d'en révéler la rationalité inhérente. Le texte de Shakespeare permet de lire une critique de cette position, parce que cette ressemblance n'est en fait jamais possible, et parce qu'elle n'apprendrait rien. C'est justement si on la conçoit sous l'horizon d'une dépendance naturelle que la représentation devient

1 « N'est-elle pas ressemblante ? », W. Shakespeare, *Le Conte d'Hiver*, V, 3, 23, *op. cit.*, p. 364-365.

2 Voir Platon, *République, République,* X, 599 a-e, *op.cit.,* p. 498-499.

3 La réflexion poétique au XV^e^ siècle est essentiellement centrée autour de l'œuvre d'Horace, et le texte de la *Poétique* d'Aristote ne réapparaît qu'à la fin de ce siècle. Si le texte original réapparaît à partir de 1453, il faut attendre la moitié du XVI^e^ siècle pour que le texte soit largement diffusé à partir des cercles italiens où il a été tout d'abord connu et traduit en latin. Toutefois, à la fin du siècle, le texte aristotélicien finit par faire figure de référence en matière de règles littéraires, et vient notamment s'imposer dans le cadre des débats littéraires visant à établir la valeur de la poésie, notamment pour le savoir. Voir l'introduction de Michel Magnien à la *Poétique*, traduction de M. Magnien, Paris, Librairie Nationale Française, 1990, p. 45-61.

mensongère. Penser un discours vrai sur les apparences va alors impliquer de sortir la représentation de cette dépendance ontologique, en la remplaçant par l'invention propre à la mise en scène. Le conflit entre les conceptions aristotélicienne et platonicienne de la représentation constitue un enjeu dans le texte shakespearien, ainsi que le révèle la polémique qui oppose le dramaturge à Sir Philip Sidney, l'un des premiers grands essais de critique littéraire en Angleterre. Le travail de Sir Philip Sidney, qui reproche (à peine à demi-mot) à Shakespeare son manque de respect des exigences de bienséance et de vraisemblance aristotéliciennes[1], permet en effet de situer les lignes de partage qui déterminent la représentation dans le théâtre élisabéthain. La poésie doit se défendre des accusations de mensonge qui lui viennent de Platon et le fera en suivant la définition aristotélicienne : comme *mimesis,* elle est imitation idéalisée de la nature, et permet ainsi d'en mettre au jour la rationalité. De fait, le non-respect des règles héritées d'Aristote relève chez Shakespeare non seulement de choix diégétiques et performatifs, mais aussi d'une certaine réception de la *mimesis* comme représentation rationnelle. La condamnation de Shakespeare par Sidney montre, *a contrario*, ce qui se joue dans le rejet, par Shakespeare, de la mimesis, à savoir son refus de suspendre la véridicité de la représentation à un travail d'imitation.

Dans son *Éloge de la Poésie*, Sidney qualifie la poésie « d'art de l'imitation », qui à ce titre ne peut pas être qualifiée de mensongère, mais qui au contraire constitue un véritable outil de connaissance de la réalité. La *mimesis* n'est certes pas une pure copie : elle « développe réellement une autre nature, soit en produisant des choses plus belles que nature, soit en créant des formes qui n'existent pas dans la nature[2] », et désigne en fait aussi bien l'action de reproduire quelque chose que le résultat de cette reproduction, supposant une transposition de la réalité, toujours dans le but de viser la forme de la

[1] Ph. Sidney, *Éloge de la poésie*, traduction de Patrick Hersant, Paris, Belles Lettres, 1994, p. 87-102. Voir également le problème de la réception de Shakespeare en France, pays nettement plus marqué que l'Angleterre par la soumission aux règles aristotéliciennes. Victor Hugo notamment insiste sur le bien-fondé du rejet shakespearien des règles d'unité de lieu et de temps, montrant que le critère de la vraisemblance n'est pas servi par ces exigences, bien au contraire : elles imposent la création arbitraire de scènes totalement absurdes, et qui contreviennent à la seule unité qui vaille, celle du drame et de l'action. V. Hugo, *Préface de Cromwell,* Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1987, p. 230-236.

[2] Ph. Sidney, *op. cit.,* p. 16.

chose reproduite. En ce sens, la *mimesis* est plus représentation d'un modèle qu'imitation d'une chose : le texte de Sidney insiste plus encore sur cet aspect que celui d'Aristote, ce qui montre à quel point la représentation pose la question, dans l'Angleterre élisabéthaine, de la manière selon laquelle la réalité peut être reproduite en objet de connaissance.

Le rapprochement entre Aristote et Sidney ne saurait être trop poussé : le résultat de l'imitation est chez le critique anglais un idéal, la figuration d'une réalité extrapolée à partir d'une nature remaniée par le poète, et chez Sidney, si la poésie n'est pas mensongère, contrairement à ce que dit Platon, ce n'est pas qu'elle soit véridique, mais qu'elle n'affirme rien. Cependant, la poésie n'est pas pure invention chez Sidney, car elle ne se distinguerait pas alors de l'illusion que lui reproche d'être Platon. Sidney appréhende la représentation selon une logique naturaliste – autre sujet de divergence qui signale la spécificité de la dramaturgie shakespearienne. Si la poésie ne « dit rien » et n'est pas nécessairement limitée à une reproduction exacte de la réalité, l'auteur de *L'Éloge de la poésie* retient d'Aristote un certain nombre de règles techniques de l'art poétique[1], qui montrent que l'art se trouve, chez lui, encore conçu en relation avec la nature, posée comme norme (quand bien même cette norme serait idéale, prenant naissance dans la pensée du poète). En d'autres termes, la vérité de l'œuvre est toujours définie comme une adéquation avec un principe extérieur à l'œuvre elle-même, et premier : la nature. Si les termes de la ressemblance sont repensés par Sidney, le principe même de la représentation comme figuration se trouve ainsi maintenu, notamment à travers les notions de vraisemblance et de bienséance, critères respectivement épistémologique et moral de ressemblance à la nature. Si la Renaissance pense l'imitation comme une rivalité entre l'art et la nature, dans lequel le premier doit proposer un idéal qui surpasse le second, la référence naturelle demeure, comme une norme ou *a minima* un repère. C'est là que la spécificité de la représentation shakespearienne apparaît puisque, comme nous allons le montrer, cette référence à une norme extérieure n'est pas présente dans l'œuvre du dramaturge. Si les deux critères qui viennent d'être cités ne s'y trouvent pas, ce n'est pas par ignorance ou par manque de lucidité quant au rôle épistémologique

[1] *Ibid.,* p. 86-94. Sidney insiste notamment sur le choix du sujet à représenter, ainsi que sur l'unité de temps et de lieu. Ces principes sont régis par la distinction entre ce que l'on rapporte et ce que l'on représente : il faut raconter ce que l'on ne peut pas représenter de manière vraisemblable sur scène.

de la représentation : au contraire, au contraire, c'est un choix, un choix assumé, et qui renvoie au constat de l'échec d'une représentation censée faire apparaître la vérité tout en étant pensée sur le mode de la ressemblance.

1) Le réel et le symbole

Le problème de la représentation mimétique dans l'Angleterre shakespearienne renvoie en premier lieu à celui de la ressemblance : dans quelle mesure doit-on être fidèle à la réalité pour la représenter de manière véridique ? Sidney distingue entre imitation vraie et imitation du vrai, entre deux mimesis, naturelle et idéale ou idéalisée, la seconde permettant mieux d'atteindre le vrai, toute fictionnelle qu'elle soit[1]. Le problème se pose ainsi de savoir ce qui, dans la représentation, est significatif ou *représentatif,* attendu que la représentation n'est pas nécessairement réaliste, ainsi que nous l'avons vu. À partir du moment où la *mimesis* n'est pas naturelle mais idéale, elle ne vaut pas tant par sa figuration de ce qui existe, que par l'image qu'elle permet de construire. Inversement, la représentation poétique peut alors tendre vers une réalité elle-même parfaite, irreprésentable dans sa perfection, mais simplement signalée par le travail du poète[2]. La représentation a alors une forme non pas réaliste mais symbolique. Comme le montre G. Venet dans *Temps et vision tragique chez Shakespeare et ses contemporains*, le théâtre élisabéthain est ainsi marqué par cette opposition entre forme symbolique et présentation réaliste, interne aux Cycles et Moralités qui, tout en obéissant à un schéma purement moral ou religieux, reposent aussi sur certains passages de représentation réaliste[3]. Dans ces deux formes dramatiques, héritage médiéval du théâtre anglais, le spectacle

---

1 Voir Sidney, *op. cit.*, p. 36, où Sidney donne, comme Aristote dans la *Poétique*, plus de rationalité à une fiction écrite telle qu'elle devrait être plutôt qu'à une collection exacte de faits singuliers. On retrouve cette fonction de la poésie chez Bacon, dans *Du progrès et de la promotion des savoirs*, *op. cit.*, p. 107-110, où une partie de la poésie est qualifiée d' « histoire fictive », plus satisfaisante du point de vue de l'instruction. Voir aussi M. T. Jones-Davies, « Mimesis et imaginaire dans le jeu théâtral élisabéthain », *in* Jones-Davies, Marie-Thérèse (dir.) *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance, op. cit.*, p. 115-129.

2 Voir notamment le sonnet 84 de Shakespeare, où le poète invite qui voudrait écrire sur la personne aimée à « copier ce qui figure en [elle] » / « *copy what in [her] is writ* », dans la mesure où elle est le modèle qui inclut toutes les perfections possibles, et en même temps admet de ce même fait son caractère inimitable. L'acte de l'art est alors renvoyé de façon paradoxale à une copie qui n'est qu'une désignation. Voir W. Shakespeare, Sonnet 84, *in Sonnets, op. cit.,* p. 844-845, et l'analyse de D. Schalkwyk*, op. cit.*, p. 40.

3 G. Venet, *Temps et vision tragique chez Shakespeare et ses contemporains, op. cit.,* p. 24-31.

représenté publiquement a une valeur essentiellement allégorique, et fonctionne ainsi comme un simple signe dont la signification renvoie à la leçon aisément retrouvée derrière les épisodes événementiels. La dramatisation s'y installe toutefois dans la figuration de scènes quotidiennes, anodines, dénuées de sens profond par elles-mêmes mais supposées permettre au spectateur d'atteindre un signifié qui ne peut être en fait jamais totalement représenté, puisqu'il a trait à la divinité. Le théâtre de rue retrouve ainsi le problème qui occupe la rhétorique médiévale, à savoir le caractère indicible de Dieu, qui ne peut être approché que de façon négative ou détournée. L'appréhension du sublime, ou de la Providence dans les textes étudiés par G. Venet, n'appelle pas un langage qui ferait preuve de plus de clarté, mais au contraire d'un mode d'approche qui permette de se référer à la divinité sans réellement la dire, de la représenter sans pouvoir la présenter.

La représentation prend alors une signification symbolique fondamentale, si bien qu'une distance se crée entre l'idée présentée et la représentation elle-même. Quand le Vice, Tout Homme ou les différents personnages bibliques sont présentés sur scène, le spectateur sait qu'il n'atteint pas là la réalité même de ce qu'il doit comprendre. Le fait que les personnages soit anthropomorphes ou simples abstractions n'est finalement que secondaire : ce qui compte, c'est la conscience du fait que c'est un symbole que l'on voit, c'est-à-dire un signifiant qui superpose deux significations, puisqu'il vaut à la fois par lui-même et pour autre chose[1]. Cette dualité de signification montre l'ambiguïté du caractère spectaculaire des Moralités et des Cycles. D'un côté, le caractère didactique de ces épisodes est bien leur raison d'être. De l'autre cependant, on ne saurait faire purement et simplement abstraction de ce qui se passe sur scène, enjamber le drame et la présence matérielle des acteurs en direction de la signification ultime de la scène. G. Venet signale cette opposition comme étant de plus en plus problématique au cours de la période élisabéthaine : l'opposition entre un temps liturgique et un temps laïque, entre un temps de la transcendance et un jeu ancré dans la quotidienneté, s'affirme au fur et à mesure que les drames tendent à s'autonomiser de leur valeur religieuse[2]. La signification du

[1] Voir également l'exemple des psychomachies, qui exposent les conflits internes mettant le salut d'une âme en péril.

[2] G. Venet, *op. cit.,* p. 21-22.

symbolisme présent à la fois dans l'organisation temporelle des Cycles et dans l'abstraction atemporelle des Moralités se transforme peu à peu, pour passer d'un problème théologique à un problème esthétique, portant sur le statut de toute représentation et plus seulement sur la manière de dire ce qui échappe à l'immanence du monde.

De fait, la représentation théâtrale cesse chez Shakespeare de remplir ce rôle de symbolisation. Si elle en met au jour le mécanisme, c'est justement pour montrer l'impossibilité d'une relation qui repose en fait sur un référentiel supposé et vide, et sur l'auto-référentialité du symbole : si la scène renvoie à quelque chose, ce n'est jamais qu'à elle-même. Elle suppose en effet une distinction entre ce qui est rendu visible pour le spectateur (le récit d'un personnage par exemple, ou la recréation, sur scène, d'un événement ayant eu lieu) et ce qui restera à l'état de pur potentiel, ou de passé irrémédiablement perdu. Alors que la seconde présentation de la scène est censée n'être que le symbole du premier événement, être un signe qui permette d'en saisir la signification, on voit que chez Shakespeare une inversion de valeur a lieu : la représentation demeure au moins partiellement symbolique, au sens où elle signale toujours qu'elle est le signe d'autre chose, mais la scène première, dont nous ne pouvons aujourd'hui observer que l'ersatz tronqué, cesse d'être déterminante autrement que par son absence.

Chercher à redécouvrir telle scène nous rendrait alors incapables d'être attentif à sa réalité présente, qui se manifeste dans les conséquences que la représentation de la scène perdue peut avoir : c'est la leçon que nous apprend la reproduction par Hamlet du meurtre de son père, censée reprendre la manière dont le fantôme le lui a décrit. Cette tentative manquée de symbolisation renvoie par sa structure au fonctionnement des Moralités : elle est précédée d'une pantomime qui a pour fonction de donner l'essentiel du drame, et suivie d'une représentation qui pourrait se comprendre comme une saynète allégorique, en faisant du meurtrier de comédie une figure, par exemple, de l'envie. Le caractère idéal des personnages, leur appellation générique (ils se nomment « le roi et la reine de comédie ») pourraient parler dans le sens d'une représentation au caractère

symbolique. C'est cependant l'inverse qui se produit : la généralité des personnages vise en réalité des individus particuliers, et la scène ne vaut pas par ce qu'elle représente (dont la connaissance réelle porte, nous l'avons vu, à discussion, et Hamlet n'a pas en tête l'exposition d'une leçon de morale) mais par ce que Hamlet veut en faire (piéger son oncle) par ce qu'elle inaugure, à savoir l'instant de rupture définitif entre Hamlet et son oncle. Hamlet se fait fort de le dire après avoir assisté à la déclamation des acteurs : la représentation pourrait bien n'être qu'une apparence de symbole, un signe vide et contrefait, qui ne symbolise plus rien. La vanité de la représentation dit ainsi à la fois l'impossibilité d'atteindre à la scène originelle, et l'autosuffisance problématique du symbole, qui ne peut vraiment remplir sa fonction que s'il vaut aussi par lui-même. Cette progressive autonomisation du symbole dans la pièce est figurée par l'invasion du motif du serpent dans la pièce, ainsi que le note J.-M. Maguin[1] : d'abord simple référence métaphorique, il devient ensuite objet de concrétisation scénique, au cours de la pièce dans la pièce, avant d'être un réel élément dramatique. Le serpent semble se distinguer petit à petit de sa fonction symbolique (et, en fait, hypothétique) pour s'en voir confier une dramatique. Faut-il alors en conclure que Shakespeare remplace un référentiel idéal vide par un référentiel réaliste ? Nous allons voir qu'il n'en est rien.

Que ce soit sous le coup de l'influence aristotélisante, pour laquelle la ressemblance idéale est privilégiée sur la ressemblance réelle, ou du spectacle médiéval, lors duquel la ressemblance est considérée d'emblée comme impossible, une distance est signalée entre la représentation et ce qui est représenté, c'est-à-dire l'objet initial que l'on retrouve, sous une forme idéalisée ou symbolisée. La représentation est alors une re-présentation qu'il ne faudrait pas confondre avec ce qu'elle présente. Sidney insiste sur cette valeur spectaculaire : seul un idiot ou un enfant croirait, en voyant écrit « Thèbes » sur le frontispice d'un théâtre, que les événements qu'il voit jouer sur scène ont bien lieu à Thèbes[2]. C'est que le corps du spectateur lui-même lui permet de faire la différence : il sait où il se trouve, et il sait où il ne se trouve pas. Dans le *Songe d'une Nuit d'Eté,* les

[1] Jean-Marie Maguin, *« Cacher, dire, montrer, taire – Régime de l'imaginaire shakespearien » in* Jones-Davies, Marie-Thérèse (dir.), *Actes du Congrès de la Société Française de Shakespeare, Du texte à la scène. Langages du théâtre*, Paris, Touzot, 1983, p. 122-125.

[2] Ph. Sidney, *op. cit.,* p. 68.

deux approches, symbolique et réaliste, se trouvent cependant renvoyées dos-à-dos par Shakespeare, à l'acte V qui met en scène une pièce dans laquelle se produisent des artisans, acteurs amateurs. D'un côté, il serait absurde de prétendre à un réalisme total dans le cas d'une pièce de théâtre. Contrairement à ce que pense Lajusté (qui joue le Lion) nul dame ne peut risquer de croire qu'il y a un vrai fauve sur la scène, que la mort à laquelle il assiste est réelle[1]. Comme le souligne Sidney, la représentation dramatique est régie par une convention, selon laquelle rien de ce qui se passe sur scène n'est vrai, mais le spectateur doit faire semblant d'y croire. Le prévenir du fait que « ceci n'est pas un lion », donc, c'est méconnaître le statut de la représentation, oublier qu'elle ne peut en fait jamais être illusion totale, qu'elle n'est jamais que ressemblante, et ce quel que soit l'artifice utilisé. Le statut ontologique de la représentation la condamne à une quasi-ressemblance, et jamais à une présence réelle. La représentation semble alors manquer de capacité mimétique : ce serait son statut ontologique qui l'empêche de véritablement remplir sa fonction, de figurer les événements comme si on y était.

Et pourtant, dans le *Songe,* c'est aussi cet écart qui donne à la représentation elle-même une réalité à proprement parler. En effet, si la thèse de la ressemblance ne peut être soutenue que de façon naïve, celle du symbolisme pur ou, comme nous l'avions mentionné, de l'arbitraire, ne suffit pas non plus. Ducoin (jouant le Prologue) peut préciser autant qu'il le veut que « ceci est un mur », cela ne rend pas le procédé acceptable, en particulier parce que le procédé est signalé[2]. Il ne suffit donc pas d'affirmer la représentativité d'un objet, d'une personne, d'un drame pour la faire advenir : la représentation elle-même a besoin d'être adossée à un artifice, non pas de façon nécessairement très habile (les moyens de la représentation sont parfois limités, comme se plaît à le rappeler le Prologue d'*Henri V*), mais de manière visible. En d'autres termes, la représentation ne peut véritablement fonctionner que si elle est artificielle, si elle se dégage de cette dépendance ontologique à la nature que supposent à la fois le réalisme et

1 W. Shakespeare, *Songe d'une Nuit d'Été,* V, 1, 212, *in Comédies,* I, *op. cit.,* p. 754-755.

2 *Ibid.,* V, 1, 126-150, p. 750-753. De fait, lorsque le Prologue d'*Henri V* signale la différence entre les événements retracés et les faibles moyens mis en œuvre, son discours s'inscrit précisément dans un hors-scène qui autorise d'en violer la convention en la désignant. La représentation peut donc bien fonctionner de manière conventionnelle, mais tant que personne ne dénonce frontalement cette convention, tant qu'on n'en sort pas pour la mettre en doute.

le symbolisme. L'art présenté sur scène n'est pas identique (ni même parfois ressemblant) à ce qu'il représente, il ne renvoie pas de manière purement conventionnelle à cette chose, mais en constitue une re-figuration qui existe aussi pour elle-même tout en gardant un lien paradoxal à ce qui serait présenté. L'art dramatique est à la fois un miroir et une recréation, soutient Heywood dans son *Apologie des acteurs*[1] ; Shakespeare pousse la logique à son terme en montrant qu'il ne peut être un miroir que s'il est une création nouvelle, miroir de ce fait d'autant plus problématique que son reflet efface l'image d'origine qu'il doit dessiner sur sa surface. Le théâtre repose ainsi sur un artifice, et pas seulement sur la ressemblance à une nature première. Reste à savoir comment un artifice peut permettre d'accéder au vrai, alors même qu'il est fabriqué, inventé, et donc potentiellement mensonger. La scène, vue comme le déploiement d'un artifice, risque ainsi de perdre en véridicité ce qu'elle gagne en efficacité : comment contourner une telle opposition ?

[1] Cité par M. T. Jones Davies, « Mimesis et imaginaire dans le jeu théâtral élisabéthain » *in* Jones-Davies, Marie-Thérèse (dir.) *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance, op. cit.,* p. 116.

2) La nature et l'artifice

La conception de la représentation comme recréation l'expose à un nouveau risque, qui n'est plus d'être non ressemblante ou vide, mais artificielle, c'est-à-dire mensongère en tant qu'elle est coupée de toute référence à la nature. Un second critère d'une représentation que l'on voudrait réaliste, ou relative à son modèle, est ainsi envisagé dans *Hamlet* à l'occasion des recommandations du prince aux acteurs qui doivent jouer sa pièce : il s'agit du critère du naturel. Le prince prescrit en effet aux comédiens d' « adapter le mot à l'action, l'action au mot[1] », de « présenter en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses traits, à l'abjection son image, et au siècle même, à la réalité de son époque, sa forme et son empreinte[2] ». Cette recherche du naturel s'exprime en particulier par de la retenue : il ne faut pas déclamer comme un crieur municipal, garder la mesure, « ne pas outrepasser la retenue de la nature[3] ». La nature semble donc jouer ici comme une norme de référence, qui dicte la juste mesure à avoir et donner exactement le ton du jeu d'acteur. Toute exagération en particulier est dénoncée comme mauvaise imitation[4]. En outre, la nature serait ce qui est masqué par des apparences mensongères, et ce qui se trouve masqué par des conventions hypocrites et dégradantes. Hamlet souligne ainsi le caractère paradoxal des manifestations de peine que lui reproche sa mère : « oui, ces choses-là « semblent », / Car elles sont des façons qu'un acteur pourrait feindre[5] ». Tout ce qui est produit est produit d'un art, d'un artifice, et à ce titre pourrait être feint et se trouver sujet à suspicion. Si la peine peut être contrefaite par ses marques extérieures, alors toute peine apparente ne peut-elle pas se voir accusée de n'être

---

1 « *Suit the action to the word, the word to the action* », W. Shakespeare, *Hamlet,* III, 2, 14, *op. cit.*, p. 956-957.

2 « *To hold as 'twere the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure* », III, 2, 17-19, *ibid.,* p. 956-957.

3 « *O'erstep not the modesty of nature* », III, 2, 15, *ibid.,* p. 956-957.

4 C'est là le dernier reproche qu'Hamlet adresse aux mauvais acteurs : ils « imitaient l'humanité abominablement » / « *they imitated humanity so abominably* », III, 2, 26-27, *ibid.,* p. 958-959.

5 « […] *These indeed « seem », / For they are actions that a man might play* », W. Shakespeare, *Hamlet,* I, 2, 83-84, *in Tragédies,* I, *op. cit.*, p. 882-883.

qu'apparaître ? En un sens, c'est tout l'artifice de l'être en public, et des conventions sociales, qui se trouve ainsi critiqué, comme ne pouvant susciter que de la méfiance, ce qui est l'attitude choisie par Apémantus lorsqu'il prétend déjouer l'attitude hypocrite par ses remarques acerbes. C'est l'artifice des relations humaines et courtisanes auquel s'en prend Apémantus – attitude qu'on ne peut manquer de dénoncer comme poncif de l'époque[1]. Grâce à ce personnage, Shakespeare adosse la critique de l'artifice à une philosophie naturaliste : l'école cynique à laquelle il appartient se distingue par sa condamnation de l'artifice qu'elle attribue aux sophistes, opposant ainsi aux déguisements de ces derniers l'impudeur cynique afin de déshabiller l'homme pour le débarrasser des apparences et faire apparaître son « propre[2] ». L'artifice scénique serait l'image même des courtisans, qui dissimulent leurs vrais visages derrière des faux semblants, mais également l'expression d'une forme de vie qui n'aurait plus de rapport à la nature, et ainsi plus de sens. La scène, comme espace de déploiement d'artifice, serait ainsi impropre à figurer le vrai. Et pourtant, que faire lorsque, comme Hamlet, la manifestation de peine n'est pas pure exhibition mais bien expression ? Voire lorsque le fait de produire artificiellement ces représentations de peine est nécessaire à son expression et sa compréhension ? Il semble bien que l'artifice se trouve, dans le texte shakespearien, au centre d'une équivoque propre au discours vrai, puisque celui-ci suppose la mise en œuvre d'une intention sincère, c'est-à-dire à la fois un rapport véridique à l'objet, et une mise en forme qui rend impossible l'immédiateté de la référence à celui-ci. Qu'est-ce qui justifie donc la critique de l'artifice ? Ces reproches mettent-ils à mal la capacité heuristique la scène ?

Tout d'abord, les critiques auxquelles nous venons de faire référence mettent en cause le caractère emprunté du rôle dramatique et de l'artifice qui le fonde. L'artificiel est notamment le caractère du jeu mal assumé par l'acteur, qui cherche à se donner pour autre

[1] Voir par exemple chez Shakespeare *Hamlet*, *ibid.,* p. 894-897, où Polonius apprend à Laërtes à bien se comporter grâce à la maîtrise de ses apparences. On retrouve ces mêmes conseils de prudence chez Bacon, *Du progrès et de la promotion des savoirs, op. cit.,* p. 246 sq. dans l'exposé de l'art d'augmenter sa fortune, chez B. Castiglione, *Le Livre du Courtisan,* traduction de Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, et B. Graciàn, *L'homme de cour,* traduction de Amelot de la Houssaie, Paris, Gallimard, 2011, ainsi que le chapitre qui lui est consacré par C. Rosset *in L'Anti-nature, L'anti-nature, op. cit.,* p. 191-201.

[2] C. Rosset, *L'Anti-nature, op. cit.,* p. 151.

qu'il est et perd ainsi de vue à la fois naturel et authenticité. Hamlet qualifie d'artificiel le jeu emprunté ou affecté parce que l'artifice y appert, parce que l'on sent l'acteur derrière le personnage et que celui-ci ne parvient du coup pas à prendre corps[1]. En un mot, le personnage joué avec affectation sonne faux. Ce n'est cependant pas son absence de naturel qui rend le jeu de l'acteur faux, mais au contraire son insistance à vouloir fonder son apparence sur une nature, à vouloir donner à une essence ce qui peut très bien rester à l'état de manifestation. Dans les conseils qu'Hamlet donne aux acteurs, la nature n'a en réalité pas nécessairement la fonction d'une norme, mais d'un indice de mesure, ce qui explique l'insistance d'Hamlet sur le problème de l'exagération[2]. Il est vrai qu'il doit y avoir une imitation, et qu'elle doit donc viser la réalité telle qu'elle devrait être, mais nulle part il n'est dit que la réalité doit être strictement reproduite. Elle doit être montrée, révélée, elle doit être guidée par une considération de justesse et d'à-propos, mais Hamlet ne propose à aucun moment de reproduire par exemple le délire des gens qui ont perdu la raison, sous l'effet de la passion. Alors même qu'un tel excès peut exister dans la nature, il ne dépeindrait en fait pas correctement l'humanité toute entière. « Faire preuve de naturel » ne signifie pas ici « exprimer ce que l'on ressent naturellement », ou « exprimer ce que l'on ressent vraiment », mais « avoir une expression correctement adaptée au sentiment que l'on devrait avoir ». Il n'est donc pas nécessaire ici de faire appel au concept de nature pour penser un jeu qui ne soit pas artificieux : c'est bien plutôt l'idée de la mesure, qui peut se trouver à même les apparences, qui est requis par Hamlet.

Deux écarts se présentent entre une prétendue naturalité comprise comme authenticité ou sincérité et l'expression mesurée des sentiments : tout d'abord, il faut faire preuve d'imagination. Hamlet insiste sur ce point : ce qui est remarquable chez l'acteur, c'est que précisément *il n'est pas Priam*. Tous les éloges qui lui sont faits sont pensés dans le cadre de cette distinction. Ce qui fascine Hamlet, ce n'est pas sa capacité à ressentir les émotions que Priam aurait eues, mais sa compétence quand il s'agit d'apparaître comme

[1] W. Shakespeare, *Hamlet*, III, 2, 1-34, *op. cit.,* p. 956-959.

[2] La trop grande retenue n'est pas ici mentionnée, sans doute parce que le défaut est plus rare, ou parce que c'est, en fait, celui qu'il s'attribue lui-même. Voir *ibid.,* II, 2, 493-5548, p. 944-947. Il est vrai que le passage concerne davantage ses actes que son jeu d'acteur, mais la façon dont il embrasse dans la pièce son rôle de comédie, et l'homonymie du terme *action*, qui désigne à la fois l'acte et le jeu de l'acteur, autorise une extrapolation.

s'il les ressentait, alors que ce n'est pas le cas[1]. Le naturel n'est pas la sincérité. L'acteur qui exagère est précisément celui qui oublie la juste distance qui doit séparer un acteur de son personnage, qui s'y investit trop (ou pas assez, d'ailleurs, pour le même résultat), et qui du coup en perd le naturel. Les remarques d'Hamlet éclairent ainsi la façon dont lui-même prend modèle sur la comédie pour s'inviter à agir, dans la mesure où sa position est un reflet inversé de celle du comédien : ce dernier ne ressent pas, mais agit, lui-même ressent, mais n'agit pas. Le rapport entre l'action et les sentiments ne saurait donc être immédiat, car ce ne sont pas directement ces sentiments qui poussent à l'action et la déterminent. C'est par la médiation de la peine témoignée par l'acteur qu'Hamlet essaie de trouver une action juste. Il n'essaie pas pour trouver une action naturelle de rentrer en lui, d'analyser ses sentiments (ou très peu, et exclusivement sur le ton de la critique), mais au contraire en sort pour prendre un modèle, et qui plus est un modèle extrêmement artificiel : le jeu d'un comédien. Il en prend un second, plus tard dans la pièce : témoin de l'emportement très théâtral de Laërtes sur la tombe d'Ophélie, il se met à agir comme lui et se met à son tour en scène[2]. Dans ce second cas, l'échec est, il est vrai, plus visible : les deux jeunes hommes rivalisent d'actions outrancières. Hamlet ne parvient donc pas à trouver ce juste milieu qu'il cherche, mais il n'empêche que cette modération n'est pas fondée sur une nature prétendue essentielle, mais sur la conscience d'une distance qui existe de soi à soi, distance qui représente aussi un risque dans la difficulté d'en prendre la mesure exacte.

Le préjugé sous-jacent que révèle cette première critique de l'artifice scénique est bien celui d'un naturel qui devrait être la norme du jeu de l'acteur, un juste milieu qui préexisterait au drame parce qu'il existe dans la nature. Un tel point d'équilibre ne peut être l'objet que d'un artifice, si du moins l'on distingue entre l'artifice mensonger qui se résout à une mise en scène manipulatrice et le déploiement d'un art nécessaire au jeu, et

[1] Comme le souligne L. Van Eynde, ce n'est pas sa capacité à ressentir la tristesse, son potentiel d'indignation, qu'Hamlet envie à l'acteur. C'est sa théâtralité même, son aptitude à « conformer le vouloir à l'idée, l'âme au texte, en bref, l'agir de la feinte au mot » (L. Van Eynde, *op. cit.,* p. 135). Une telle feinte n'aurait pas de sens en-dehors du modèle de la distanciation offert par les philosophies stoïcienne et montainienne : c'est seulement à la condition de ne pas confondre rôle et personne que la feinte peut ainsi devenir véritablement significative, comme nous le verrons.

[2] *Ibid.*, V, 1, 219-258, p. 1032-1035.

qui peut se retrouver dans une convention tacite. Cette opposition est clairement signifiée par la scène des déclarations du *Roi Lear.* Si la mise en scène prévue par Lear semble si « artificielle », c'est que précisément il refuse de la réduire à un stratagème politique qui aurait pour but d'assurer sa succession de la manière qu'il juge la meilleure (auquel cas il aurait au moins prévenu Cordélia). L'artificialité de cette scène vient au contraire du fait que l'artifice n'y est pas reconnu : Lear s'efforce de l'ancrer dans une naturalité essentielle qui fonderait le rapport entre parent et enfant. Tout au long de la pièce, la nature devient d'ailleurs par sa bouche le leitmotiv d'une condamnation : ses filles aînées sont « contre-nature », et il les maudit en invoquant des forces naturelles. La nature devient ainsi un fondement impensé, et qui dispense Lear d'avoir à réfléchir son rapport avec ses filles, en lui permettant de simplement exiger de leur part sans avoir de justification à donner. Cordélia donne un autre paradigme de la juste mesure, cette fois-ci non naturelle mais pragmatique : c'est le souvenir des soins prodigués, la conscience d'un lien vécu qui détermine ses devoirs et ses droits vis-à-vis de son père. L'artifice de la mise en scène rhétorique est là aussi nié, mais pas au profit d'une nature supposée. Si Cordélia ne parvient pas pour autant à se faire entendre, c'est parce qu'elle ne parvient pas non plus à penser un artifice qui ne soit pas feint et mensonger.

Ainsi, la seconde caractéristique qui conduit, semble-t-il, à une critique de l'artifice, est son caractère construit. On l'a dit, Cordélia pourrait pourtant bel et bien utiliser l'artifice de la rhétorique pour dire la vérité. Qu'est-ce qui la pousse donc à y voir la marque d'une feinte ? Alors que ses sœurs font preuve d'une excellence rhétorique étonnante pour un texte qui devrait être improvisé, elle-même propose une justification en apparence tout juste construite. Le préjugé auquel elle se heurte donc serait que l'artifice, en remplaçant la spontanéité et la simplicité par l'art, s'éloigne de la vérité. Celle-ci ne pourrait ainsi être pensée que sur le modèle d'une expression franche, directe et limpide. La scène, en tant que produit de l'artifice, serait un modèle du faux parce qu'elle est fabriquée, inventée, alors que la vérité doit se penser sur le mode de la découverte et de la révélation. L'artifice serait toujours objet de tromperie : ainsi Iago

fabrique-t-il des scènes équivoques en manipulant ses proches, et Prospéro renonce-t-il à ses artifices en quittant l'île, retournant d'un monde fantasmé à la réalité.

L'opposition entre naturel prétendu et artifice construit est rendue patente par l'évolution du jeu des deux personnages éponymes d'*Antoine et Cléopâtre*. Si au début de la pièce, et dans chacun de leurs instants de gloire, les deux amants atteignent une dimension véritablement mythique, c'est précisément en ce qu'ils ne donnent d'eux qu'une image, et se laissent entièrement constituer par l'artificialité d'une apparence parfaitement maîtrisée. La reine égyptienne, tant qu'on ne la voit que de l'extérieur, n'est qu'artifice et est parfaitement naturelle, c'est-à-dire que son jeu est harmonieux. En revanche, elle commence à manquer de naturel dès l'instant où la femme se dessine derrière la reine. Cléopâtre ne manque jamais autant de naturel que lorsqu'elle abandonne l'artifice, soit rattrapée par la passion de la jalousie, soit dans la débandade militaire. L'artificiel est ici le contrefait. Il n'est pas le propre de l'artifice, mais au contraire celui de la prétention à rendre naturel ce qui ne l'est pas. En Cléopâtre, l'artifice dépasse en réalité le naturel[1], et devient comme une seconde nature – à ceci près qu'on ne lui prête jamais le caractère essentiel de la nature, dans la mesure où, comme les scènes de ridicule de Cléopâtre le montrent, un artifice peut toujours prendre fin.

Cette distinction explique également l'étrange défaut de jeu d'Alexandre : alors qu'on le sent parfaitement authentique à Rome, et que les récits de Cléopâtre narrent son aisance de jadis, l'Antoine qui nous est présenté de plus en plus fréquemment jusqu'à sa mort est un acteur maladroit, au personnage surjoué, emprunté jusqu'à en devenir ridicule[2]. C'est seulement au moment où il essaie d'oublier qu'il ne fait jamais que jouer un rôle, aussi bien lorsqu'il est avec sa reine que lorsqu'il se prend au jeu de la politique romaine, qu'il devient incapable de le faire, persuadé qu'il est que son rôle de prédilection devrait avoir plus de nécessité que celui que les alliances politiques veulent lui imposer. Antoine existe d'ailleurs davantage comme objet de l'imagination que comme personnage

[1] Enorbarbus s'y réfère d'ailleurs ainsi : « *O'erpicturing that Venus where we see / The fancy outwork nature* » / « Peinture plus parfaite encore que la Vénus / Où l'on voit l'œuvre d'art dépasser la nature », *in ibid.,* II, 2, 203, p. 792-793. Ici comme dans le *Conte d'Hiver,* le vocabulaire du dépassement remplace celui de la dégradation ou de la trahison. La nature ne se trouve ainsi convoquée que pour signifier un seuil limitant et faussement signifiant que l'art permet de franchir.

[2] Voir notamment la scène de sa mort, *ibid.,* IV, 15, 95-138, p. 890-893.

réel dans l'esprit de Cléopâtre, ainsi que le révèle la façon dont elle le décrit à ses dames de compagnie[1]. En ces deux personnages, on assiste à leur transformation en mythe. Ce procédé est notamment remarquable dans la scène de leur mariage, narrée par Octave : Antoine et Cléopâtre s'autoproclament souverains du monde et leurs enfants rois des rois. Cette scène, conçue comme un spectacle[2], est remarquable par son caractère artificiel, puisque Antoine et Cléopâtre se présentent eux-mêmes comme étant à l'origine de leur propre autorité et de leur nature. Si la scène est présentée, dans la bouche d'Octave, comme scandaleuse, elle est également un moment décisif d'affirmation de l'artifice contre le fondement naturel. De fait, D. Schalkwyk propose de lire ce passage comme l'instanciation de ce que J. Austin appellera des « actes performatifs » : ils cherchent à s'auto-proclamer souverains de l'univers, et ainsi à imposer leur propre vision de la réalité. Cette tentative est toutefois un échec, parce que l'artifice que représentent Antoine et Cléopâtre est trop arbitraire : la performativité de l'acte ne peut pas être purement artificielle, elle doit aussi s'appuyer sur un contexte propice[3]. En cela, la scène de théâtre peut être un lieu d'essai, où l'on mesure l'efficacité réelle d'un acte. Et si cette tentative ne réussit pas, la mort de Cléopâtre, elle, achève le passage en légende qui est finalement la véritable aspiration du couple. On voit ainsi que dans cette pièce l'artifice n'est pas mis en cause en tant que tel : c'est seulement son usage inapproprié qui est critiqué par Shakespeare. Dire que la scène est un espace de faux semblants n'est donc une critique que dans la stricte mesure où l'artifice de l'acteur n'y est pas maîtrisé, où l'on cherche à restituer derrière lui une nature que rien ne permet de penser[4].

La nature ne peut alors être considérée comme une référence nécessaire, que si on la considère comme fondement axiologique, dont l'artifice serait une dégradation. C'est là le troisième reproche à effectuer contre l'artifice, auquel Shakespeare répond dans le

---

1 *Ibid.,* II, 5, 16-23, p. 798-799.

2 Elle se déroule sur la scène du marché, explicitement décrite comme scène de spectacle populaire, (« *i'th*' *common showplace* » / « Là où le commun a ses spectacles », *ibid*., III, 6, 12, p. 832-833) et Cléopâtre adopte les atours d'Isis, (*ibid.*, III, 6, 17, p. 832-833).

3 Voir J. Austin, *Quand dire c'est faire,* « Première conférence »*,* trad. G. Lane, Paris, Ed. Du Seuil, 1970, p. 37-45 et D. Schalkwyk, *Speech and performance in Shakespeare's Sonnets and Plays, op. cit.,* p. 40.

4 L'affection et le calcul font d'ailleurs partie des écueils signalés par Gracian, chez qui on retrouve, selon C. Rosset, la pratique artificialiste typique du XVII^{e} siècle et que le théâtre shakespearien préfigure. Voir C. Rosset, *op. cit.*, p. 191.

Conte d'Hiver, lorsqu'il compare, par la bouche de ses personnages, le produit de l'art et de la nature. Perdita y discute avec Polixène de la valeur des giroflées, fleurs que la jeune fille qualifie de bâtardes parce qu'elles viennent d'une bouture artificielle. La greffe artificielle serait ainsi une trahison de la nature, qui donne lieu à des êtres qui ne sont ni vraiment naturels, ni seulement artificiels, une telle ambiguïté ontologique étant nécessairement mensongère. Polixène, au contraire, prend la défense de ces fleurs en inversant la valeur entre la nature et l'artifice : l'art est en réalité une production de la nature, et l'art est lui-même nature[1]. La scène de la statue d'Hermione approfondit le paradoxe : si l'art est nature, c'est sans doute parce que la nature elle-même peut être pensée comme un art. Par conséquent, si l'artifice de la fabrication est pensé comme fallacieux, c'est seulement parce qu'on ne parvient pas à dépasser une opposition avec la nature qui n'a pas lieu d'être, les fleurs ne pouvant pousser sans l'aide de la botanique[2].

L'artifice certes est donc fabriqué, mais cela n'en fait pas nécessairement un faux-semblant, ou du moins seulement si l'on estime que la nature doit servir de norme à la vérité. La réponse de Polixène le montre : le travail de la nature est inséparable de celui de l'art, et l'expression de la vérité ne peut pas se penser comme une mise au jour de la nature, mais comme une construction de l'art à partir de la nature. Plus encore, si l'artifice de la technique est rejeté, sous l'influence de la conception grecque, jusqu'à la seconde moitié du XVI^{e} siècle, M. Popelard montre le revirement qui se fait à partir de 1550 dans la conception de l'artifice sous l'impulsion de la navigation et de l'arpentage : d'avilissant, voire objet de sorcellerie, la technique devient non seulement une manière de s'emparer de la nature, mais encore de la comprendre. Il voit ainsi en Prospéro une image du savant

[1] W. Shakespeare, *Le Conte d'Hiver, in Tragicomédies,* II, *op. cit.,* IV, 4, 89-97.

[2] On retrouve la même défense de l'artifice au nom d'une raison naturelle chez Castellion, qui défend aussi l'idée d'une technique nécessaire pour faire jaillir la vérité à partir du doute, et chez Montaigne dont le chapitre « Des cannibales » a inspiré ce passage du *Conte d'Hiver.* Voir Castellion, *op. cit.,* p. 39 et M. de Montaigne, *Essais,* I, XXXI, *op. cit*., tome I, p. 230-245. Dans les deux cas, l'étude du rapport entre nature et artifice peut renvoyer au problème de l'artifice requis pour faire apparaître une vérité que l'on aurait pu prétendre construite sur la nature. La conséquence d'une telle argumentation est que la vérité ne doit pas être comprise comme une production de la nature seule, mais bien de l'esprit humain à partir de la nature. Chez F. Bacon également, la nature ne peut se laisser apprivoiser qu'à l'aide d'un artifice, que le savant conçoit comme étant le « *novum organum* ». Voir *Du progrès et de la promotion des savoirs, op. cit.,* p. 94, et *Novum Organum, op. cit.,* p. 94-95.

baconien, dans la pratique duquel science et artifice spectaculaire sont éminemment liés[1]. L'artifice magique de Prospéro ne peut être séparé de sa connaissance scientifique, qui renvoient tous les deux dans la pièce à un même livre, et l'adieu à l'île se solde aussi par un adieu à la science[2]. La nature présente sur l'île n'a d'ailleurs elle-même rien de naturel : alors que les hommes y sont convoqués par Prospéro pour être montrés tels qu'ils sont, la faune et la flore de l'île sont elles-mêmes totalement invraisemblables[3]. Pourquoi donc s'appuyer sur un apparent mythe de retour à la nature, par la présence des hommes à l'état sauvage de l'île comme par celle de Caliban, sans cesse qualifié par sa prétendue « nature », si c'est pour également signaler le caractère purement artificiel de l'île ? C'est que, en réalité, la nature n'est présente dans la pièce qu'à titre de préjugé que le mythe du bon sauvage permet de discuter, soit que l'on considère que l'art dégrade la nature, soit qu'il permet de la redresser[4]. Si l'on peut affirmer, en suivant M. Popelard que « *The Tempest* ne présente jamais le « naturel » comme un absolu indépassable[5] », c'est non seulement parce que toute prétendue nature peut être modifiée par l'art, mais aussi parce qu'il n'y a pas vraiment de nature dont l'on puisse se saisir. Partant, l'artifice n'est pas mensonger : il ne faillit pas à révéler la nature telle qu'elle est. La nature n'est *pas* telle qu'elle est, elle est changeante, sujette à illusion, et doit être construite par l'art[6].

Finalement, le dernier reproche qui demeure vis-à-vis de la scène pensée comme artifice serait son caractère absurde lorsqu'elle est privée d'un référentiel naturel. Si plusieurs critiques de l'artifice peuvent être trouvées chez Shakespeare, il est à noter que

---

1 M. Popelard, *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe : rêves de puissance et ruine de l'âme*, *op. cit.*. Il insiste notamment sur la convergence de la révolution scientifique et de l'essor théâtral en Angleterre (p. 4), que l'on retrouve notamment dans le déploiement des instruments et machines à spectacles (p. 125). Elles sont le signe tant de l'aspect industrieux de la scène théâtrale, que de la pensée sous-jacente selon laquelle la vérité doit s'appuyer sur une technique propre et souvent pensée comme merveilleuse pour être présentée.

2 *Ibid.,* p. 251.

3 *Ibid.,* p. 118.

4 *Ibid.,* p. 224 : « A travers le mythe du sauvage, deux façons de concevoir l'antithèse du naturel et de l'artificiel, de l'art et de la nature, se font jour : pour les tenants du primitivisme, l'homme *dénature* la perfection naturelle par les artifices de la civilisation, tandis que pour les pourfendeurs du mythe du bon sauvage, l'art permet de corriger, d'amender, de redresser une nature conçue comme déficiente et imparfaite ».

5 *Ibid.,* p. 224.

6 Voir aussi l'image baconienne de la nature telle Protée que l'on enchaîne, *in Du progrès et de la promotion des savoirs, op. cit*., p. 94.

toutes renvoient à une croyance sous-jacente en l'idée de nature, qui est la véritable cible de la démystification shakespearienne. Dans tous les cas que nous avons vu, la critique de l'artifice vient en réalité de ce que l'on a pas renoncé à l'idée de nature, que l'on espère encore y voir un ordre nécessaire pour s'opposer au hasard. C'est le cas dans la tirade de Macbeth qui regrette le caractère arbitraire d'une création dont il ne comprend pas la logique. La déception de Macbeth est paradoxale, dans la mesure où, comme le note R. Marienstras, lui-même cherche à remplacer l'ordre naturel par l'artifice de sa volonté. Il est ainsi déçu non parce qu'il lui apparaît qu'un retour à l'ordre naturel est en train de se faire, contre son entreprise transgressive, mais parce que le retour à l'ordre normal ne se traduit pas par un retour de la norme mais de l'arbitraire. La destruction de son projet signifie pour lui la victoire en réalité du désordre, puisqu'en dehors de son désir rien ne lui semble organiser le chaos des phénomènes. En cela, cette tirade exprime bien la perception de l'absurdité de la vie, mais encore une fois, uniquement parce que Macbeth s'est laissé rêver à la possibilité d'un ordre naturel, et qu'il a tenté de remplacer la nature décevante par une entreprise artificielle. Chez Hamlet également, l'artifice révèle l'absurde de la vie mondaine, parce qu'il pourrait bien être la marque d'une feinte généralisée : à la cour du Danemark, tous ne sont que dissimulation et prétention. Mais lorsqu'on tente d'en revenir à une expression sincère, ou de faire apparaître le naturel (de Claudius par exemple) derrière la feinte, c'est encore à un artifice qu'on en appelle, que ce soit celui des vêtements de deuil ou de la scène de théâtre. La scène de théâtre semblerait alors ressembler à une machine extraordinaire, mais dénuée de sens, précisément parce que la sortie de l'artifice ne semble pas possible sans retomber soit sur une nature normative, soit sur un vide de sens.

La représentation théâtrale, et la création artistique de manière générale, devient alors le paradigme permettant de penser un nouveau rapport, véridique parce qu'artificiel, à la vérité. L'inversion entre les concepts d'art et de nature est pleinement ainsi opérée dans le *Conte d'Hiver,* puisque la pièce finit par une préséance de l'art sur la nature. La tragicomédie se déroule en deux temps : dans les premiers actes de la pièce, Léontès, roi maladivement et inexplicablement jaloux, fait jeter sa femme, Hermione, en prison, pour

infidélité. Il en vient à le regretter et les actes suivants amènent, sur un mode comique, ses retrouvailles avec Perdita, l'enfant perdue qu'Hermione avait mise au monde juste avant sa mort, et qui avait été abandonnée. À la fin de la pièce, Léontès repentant est amené par Paulina devant une statue d'Hermione censée être plus vraie que nature, pour s'y recueillir et montrer son père à Perdita. Ce spectacle est l'occasion d'une discussion sur l'art du sculpteur, qui sait rendre la vie par son artifice. Paulina présente la statue en disant qu'elle est « copiée avec autant de vérité / Que le sommeil copie la mort[1] ». À croire donc que le critère de la ressemblance tient bien ici : l'œuvre du sculpteur est appréciée en fonction, semble-t-il, de sa proximité avec son modèle. Et pourtant la comparaison utilisée par Paulina dément immédiatement la possibilité d'une référence à une ressemblance exacte ou aristotélicienne. La ressemblance n'est en fait que celle existant entre le sommeil et la mort, c'est-à-dire une proximité imagée, certes courante, mais qui n'abolit pas la différence réelle entre l'endormissement et le trépas[2]. En outre, Aristote insiste bien sur la différence entre un corps mort et un corps vivant : on ne saurait dire d'une main morte que c'est vraiment une main, et c'est seulement par homonymie qu'on leur donne le même nom[3]. Léontès insiste d'ailleurs sur les différences qui apparaissent dans l'ouvrage : Hermione était plus douce, elle n'avait pas de rides[4]. Paulina répond que l'artiste a voulu la rendre telle qu'elle serait aujourd'hui, et non telle qu'elle était autrefois, autrement dit que l'artiste lui-même aurait été en quelque sorte capable d'insuffler la vie à sa création. Le spectacle de la statue est alors l'occasion d'une inversion entre la valeur de l'art et de la nature : la statue finit par prendre vie, littéralement, pour la bonne raison qu'il ne s'agit pas d'une statue mais d'Hermione, qui était restée cachée pendant toute ces années en attendant de pouvoir reprendre sa place.

---

1 « *As lively mocked as ever / Still sleep mocked death* », W. Shakespeare, *Le Conte d'Hiver*, V, 3, 19-20, *op. cit.,* p. 364-365.

2 Voir notamment le monologue d'Hamlet qui commence par reprendre la métaphore traditionnelle du sommeil comme figure de la mort, avant d'insister sur le maintien de la pensée qui les rend irréductibles. W. Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.* III, 1, 58-92, p. 950-953.

3 Aristote, *Les politiques,* I, 2, 1253a, traduction de Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 1990, p. 92.

4 Une telle matérialité de la « statue » nous signale en outre que la représentation ne poursuit pas ici un but d'idéalisation : au contraire, c'est dans ses aspérités et ses particularités qu'Hermione est censée être figurée.

En première analyse, on pourrait dire que le fond de l'art se révèle comme étant la nature elle-même : ce qui permet la représentation serait son rapport immédiat avec la nature. Et pourtant, c'est bien un artifice qui est mis en avant ici, même si ce n'est pas nécessairement l'artifice du sculpteur : c'est celui du Temps (qui intervient à plusieurs reprises dans la pièce) qui passe, qui recouvre les êtres d'un voile et les découvre à leur propre devenir, accentué par la partition entre les modalités comique et tragique de la pièce. C'est aussi l'artifice de la mise en scène, du dévoilement de la statue prétendue, qui comble l'écart temporel avec la dernière apparition d'Hermione et la rend pour ainsi dire à la vie. Hermione, comme personne naturelle, reste la reine qui est morte d'amour seize ans auparavant. Hermione, objet d'un art et d'une mise en scène, est celle qui peut enfin revenir à la fin de la pièce. La représentation est ici véritablement recréation, celle d'une Hermione vivante[1], qui n'est pas la même que l'Hermione des souvenirs de Léontès, n'étant pas morte par sa faute, et ayant continué de vivre. Elle a une réelle existence, distincte à la fois de l'Hermione d'il y a seize ans et de l'Hermione du souvenir de son mari. On ne peut donc pas dire qu'il n'y a pas de ressemblance qui joue ici : la scène est bien une scène de reconnaissance, qui suppose donc cet aller-retour entre un modèle et sa figuration, et on conserve un air de famille, thème récurrent dans la pièce. Ce n'est cependant pas là la signification de cette statue supposée. Il y a bien représentation ici, même si « ceci n'est en fait pas une statue », parce qu'il y a recréation, parce qu'il y a présentation artificielle de formes, et que cette présentation est significative. Le critère de la ressemblance, comme critère de la représentation, se trouve dès lors dépassé par Shakespeare, non parce qu'il serait faux, mais parce qu'il est dépourvu de sens quand on essaie d'approcher la puissance évocatrice et créatrice de la représentation.

Le point commun de ces condamnations apparentes de l'artifice théâtral est que, dans tous les cas, les personnages sont tentés de rechercher pour le monde une interprétation univoque et simple, définitive. La nature répond à cette exigence dans la mesure où elle peut être vue comme finalisée, entièrement organisée en vue d'une fin précise. Ainsi, le théâtre shakespearien se situe à l'émergence du paradoxe de l'artifice, la

[1] L'acte du sculpteur est d'ailleurs explicitement présenté comme un acte démiurgique, puisque Paulina reprend en présentant la statue le verbe divin de la *Genèse* : « Behold, and say 'tis well » / « Voyez, et dites que c'est bien », *Le Conte d'Hiver*, V, 3, 20, *ibid.,* p. 364-365.

scène y étant conçue à la fois comme artificieuse et artificielle, produit d'une manigance et mécanisme de révélation. Si l'on trouve bien chez Shakespeare la critique d'un certain artificialisme, c'est précisément au nom du caractère radicalement artificiel de la réalité. Il y a bien une maîtrise des apparences et des conventions à apprendre, mais celle-ci n'est jamais fondée sur la nature à proprement parler[1]. À l'inverse, il se pourrait bien que ce qui relève de l'imagination, de la fiction forgée par l'esprit du dramaturge, mais aussi par le corps de l'acteur et l'imagination du spectateur, soit plus déterminant, plus porteur de signification, que la réalité. La pensée de l'artifice se retrouve dans l'affirmation d'une réalité, visible notamment dans l'expérience de la transgression sexuelle autorisée par le déguisement. Celle-ci est quasiment un poncif de la comédie shakespearienne : une jeune fille, soumise à une situation dangereuse, dans laquelle elle n'est pas en posture d'acteur mais risque de subir les choix iniques de son entourage, se déguise en jeune homme pour échapper à son sort et reprend ainsi la main dans l'intrigue[2]. On la retrouve également sous des formes diverses dans les histoires et les tragédies : ainsi Henri V transgresse-t-il un ordre social devenu presque naturel par ses déguisements, Edgar quitte-t-il sa nature même de jeune noble en devenant Tom Bedlam, et Lady Macbeth change-t-elle son personnage en renonçant à ses caractéristiques féminines. Le point commun de toutes ces transgressions est que justement elles ne trahissent pas ce que sont ces personnages : dans tous les cas, ils se révèlent être ce qu'il sont une fois déguisés, alors qu'ils étaient aussi eux-mêmes avant de se déguiser. Dans tous les cas, on aurait tort de vouloir forcer le personnage à choisir l'un de ses rôles : Rosalinde est une jeune fille, et elle est aussi Ganimède, Henri V est Hal et roi à volonté, Edgar, s'il témoigne d'une prise de conscience très forte, ne se découvre pas tant qu'il se reconstruit, en étant parfaitement capable de revenir à son personnage de noble[3]. S'il y a transgression dans ces exemples, elle n'est pas

[1] Comme le montre C. Rosset, cet artificialisme est notamment développé au XVII[e] siècle par B. Gracian et Th. Hobbes. Selon le premier, la maîtrise des apparences ne peut s'ancrer dans aucune nature, puisque « l'être est la somme des apparences comme la nature est la somme des artifices » (*op. cit.*, p. 191). Chez Hobbes, l'artifice qu'est l'État lui-même ne renvoie non plus à aucune nécessité naturelle. Si la nature existe, elle est elle-même pensée comme un art (voir Th. Hobbes, *Léviathan*, traduction de Gérard Mairet, Paris, Gallimard, 2000, p. 201-202).

[2] On retrouve ce procédé notamment dans *Les deux gentilshommes de Vérone, Le marchand de Venise, Comme il vous plaira*, *La Nuit des Rois* et *Cymbelin.*

[3] Il est vrai qu'il ne revient pas exactement au même point que précédemment. L'expérience de la folie à laquelle il se livre volontairement, si elle reste consciente, demeure un cas limite du rôle.

d'une nature mais de la nature en général : elle refuse le principe d'une nature définitivement constituante, que ce soit d'ailleurs celle de départ ou celle reconstruite après les péripéties de l'intrigue. De ce fait, c'est à la fois la normativité de la nature et son univocité qui se trouvent remises en cause.

L'impossibilité d'une représentation qui soit naturellement réaliste ou sincère renvoie alors à la nécessité d'être en représentation. En cela, le dramaturge reprend la leçon montainienne : « *Mundus universus exercet histrionem* ». Le philosophe, en citant cette expression de Juste Lipse, en inverse le sens : il ne s'agit plus chez lui de critiquer l'hypocrisie dans le monde, mais d'en faire la maxime du bon acteur distancié, d'acter la nécessité de jouer son rôle sans s'y confondre[1]. Shakespeare se distingue de Montaigne en ce qu'il ne maintient même pas la référence à un soi dont notre rôle pourrait se distinguer, aussi problématique que soit la construction de ce « moi » premier. Le problème est que, en l'absence de cette référence première à laquelle renverrait la reproduction, comme son origine et sa norme, on se demande ce que la représentation est en mesure de montrer. Elle se trouve alors aux prises avec une référence circulaire : représenter, c'est finalement toujours montrer, donner à voir, permettre d'accéder à la rationalité par l'exhibition du phénomène lui-même, sans nécessité de se référer à un modèle anecdotique et dépassé. La représentation vaudrait ainsi par elle-même, comme spectacle du rationnel. Nous allons voir comment cette conception, que l'on retrouve aussi bien dans le texte aristotélicien que dans l'esprit de l'époque baroque, est discutée par le texte shakespearien.

[1] Voir Michel de Montaigne, III, X, *op. cit.,* tome II, p. 456-457.

CHAPITRE VI

« *STAND AND UNFOLD YOURSELF*[1] » : L'EXHIBITION, ACTE DUPLICE

Si Shakespeare fait jouer l'artifice contre le naturel, cela signifie que l'acte de représentation vaut par lui-même, sans référence pour autre chose. Ce caractère auto-référentiel suppose que la représentation est aussi exhibition : elle se met en avant, se montre elle-même comme production parfaite de l'art. Derrière la recherche de l'artifice se trouve ainsi le désir de montrer, d'exhiber. De fait, le second élément que Sidney reprend de la tradition aristotélicienne, et au sujet duquel l'opposition avec Shakespeare se signale à nouveau, est la conception de la représentation comme production vraie. Elle serait, comme le dit Aristote, une reproduction du réel par des biais artistiques (techniques) qui permet de montrer cet objet dans sa rationalité, d'en faire apparaître la forme et la logique. En d'autres termes, la représentation est aussi une forme de jugement, et plus exactement une mise au jour de la rationalité de l'objet représenté[2]. Il y aurait donc un certain art de la nature, qui suppose que le monde soit empreint de rationalité, autant que s'il avait été fait par un artiste. La représentation aristotélicienne a justement pour fonction de trouver les règles selon lesquelles il compose, en les représentant de manière

[1] « Halte ! Faites-vous connaître », W. Shakespeare, *Hamlet,* I, 1, 2, *in Tragédies,* I, *op. cit.*, p. 870-871.

[2] Dans les *Parties des animaux*, Aristote donne à la représentation la fonction de montrer ce qui pouvait sembler à première vue dépourvu de principe d'organisation comme au contraire parfaitement rationnel. De même que l'on peut prendre plaisir à observer la peinture ou la sculpture d'un être en soi rebutant, parce qu'on y admire le talent de l'artiste, de même la contemplation des choses faites par la Nature doit nous procurer de la joie, dans la mesure où nous pouvons y retrouver l'enchaînement des causes naturelles. Voir Aristote, *Parties des animaux*, I, 5, 645a10-15, trad. Jean-Marie Le Blond, Paris, Flammarion, 1995, p. 58.

manifeste et évidente[1]. La représentation mimétique n'est pas copie de l'apparence, mais dépassement de celle-ci, ce pour quoi elle est censée permettre l'apprentissage et la connaissance. Cette dernière elle-même est brumeuse, incertaine, et seule la poésie peut donner du sens au monde, ce qui explique que Sidney oppose le poète non seulement à l'historien (comme le fait Aristote), mais encore au philosophe. Le problème de la représentation artistique se retrouve ainsi repris, mais en donnant une nouvelle importance à l'intelligence poétique : il ne s'agit pas tant, pour Sidney, de réussir à raccrocher la poésie à la rationalité philosophique, que de prouver qu'elle n'est pas en manque d'une véridicité propre, distincte de la pensée conceptuelle. Dans le texte de Sidney, on l'a vu, une telle représentation suppose un rapport entre ce qui est représenté et son modèle (même s'il s'agit d'un rapport de dépassement ou d'idéalisation), alors que chez Shakespeare le modèle de la nature n'a pas de statut fondateur. Pourtant, on retrouve bel et bien chez lui une injonction à la représentation, selon l'idée que cette dernière permettrait d'atteindre une certaine compréhension de ce qui est représenté. La question se pose alors de savoir comment la représentation permet cette compréhension en dehors d'un renvoi explicatif à son modèle.

[1] De fait, dans la *Poétique*, Aristote désigne la poésie comme étant l'art qui traite du « général », de ce qui est « conforme à la vraisemblance ou à la nécessité » en présentant le déroulement causal et intelligible des faits, et qui relève de la *mimesis.* La poésie est alors opposée à l'histoire, et désignée comme avant toute chose un art mimétique : « L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations ». Voir Aristote, *Poétique,* IX, 1451a35-b10 et I, 1447a10, *op. cit.*, p. 85 et p. 98.

1) Montrer pour démontrer ?

Une première réponse peut être apportée par la comparaison avec le texte aristotélicien. Dans la *Poétique*, Aristote attribue une partie de la valeur heuristique de la *mimesis* à sa dimension cathartique[1]. Dans *Hamlet*, le barde semble reprendre les principes de la *catharsis* aristotélicienne, purgation des passions effectuée par la poésie, entendant par là que les personnes qui assistent à la représentation se trouvent, par ce spectacle, purgées des passions qu'elles ressentent elles-mêmes, notamment en voyant leurs conséquences et les malheurs des personnages qui y cèdent. Ce premier sens de la *catharsis* en rejoint en outre un autre, plus directement lié à la valeur épistémique de la *mimesis,* dans la mesure où l'on peut comprendre cette « purgation » comme la présentation des actes eux-mêmes dépourvus de passions, sous leur jour rationnel, et donc susceptibles d'être compris plutôt que ressentis par les spectateurs. La *mimesis* permet la manifestation de l'ordre inhérent à la nature, que ce soit par la présentation artistique des règles qui régissent cet ordre, ou par la mise en ordre des sentiments qui affectent le public. La *catharsis* permet ainsi la compréhension parce qu'elle exhibe l'objet étudié dans sa rationalité. Cette thèse repose sur deux présupposés : tout d'abord, il existe une rationalité inhérente à la nature, même si elle peut être cachée. Ensuite, l'art possède la capacité de le découvrir, et cela en le rendant visible. C'est ce statut de visibilité qui va nous intéresser ici : en effet, si la *catharsis* est vectrice de rationalité, c'est avant tout parce que, pour rendre intelligible, il semble qu'il suffise de donner à voir – reste à savoir si un tel modèle épistémologique résiste à l'épreuve de l'apparence.

[1] Dans *Les politiques*, Aristote prescrit aux personnes sujettes à la pitié ou à la terreur d'aller au théâtre, puisque l'on voit souvent ce type de personnes apaisées après y avoir assisté. Voir Aristote, *Les politiques*, 1342a10-15, *op. cit.,* p. 543. Cette description de la *catharsis* est reprise presque mot pour mot par le personnage éponyme d'*Hamlet*, *in Tragédies,* I, *op. cit*., II, 2, 532-541, p. 946-947. Cet effet de la poésie est celui qui a probablement le plus retenu les cercles littéraires humanistes, sous l'influence de la poésie morale d'Horace.

L'échec de la *catharsis* comme exhibition de la rationalité

De fait, le statut de véridicité de la représentation mimétique se trouve discuté chez Shakespeare, en raison du statut de l'apparence qui est exposé dans ses pièces. Revenons sur la scène 2, acte III, d'*Hamlet,* dans laquelle le prince monte un spectacle afin de déterminer avec certitude si Claudius est bien coupable du meurtre dont l'accuse le fantôme de son frère, conformément au principe de la *catharsis*. Ayant entendu parler de criminels qui, après avoir vu sur scène représenté leur méfait, ont été convaincus « par la vérité même de l'action dramatique[1] » de confesser leur forfait immédiatement, Hamlet prévoit de faire jouer une scène représentant le crime de son oncle, et de guetter sa réaction. De fait, après avoir assisté à cette représentation, Claudius est surpris par Hamlet en train de confesser sa faute[2]. Le crime de Claudius lui aurait enfin été exposé dans sa vérité, et non plus au travers du spectre des passions qui le poussaient à le commettre, et il le concevrait alors pour ce qu'il est, et non plus à partir des bénéfices qu'il escomptait en tirer. Claudius se verrait alors libéré de tout désir de tuer son frère, et donc regretterait son acte.

Le problème est que, on l'a vu, la réaction passionnelle de Claudius n'a rien de clair, et ne permet pas de conclure à une efficace cathartique de la représentation. Dans la scène de la confession, il ne mentionne même pas la saynète comme ayant provoqué ses remords. De fait, ceux-ci semblent être anciens, et ne le poussent pas à faire acte de repentance, alors qu'il a parfaitement conscience qu'il le devrait[3]. La saynète ne rend d'ailleurs pas l'action plus compréhensible pour Hamlet. Il demeure convaincu de la culpabilité de son oncle, mais ni plus ni moins qu'avant, et sans relation avec ce qu'il vient de voir jouer. La reproduction de la nature, même modifiée pour en faire émerger la rationalité, ne suffit pas à atteindre la vérité, parce qu'elle reconduit l'opposition simple entre ce qui relève du réel, fondement stable et référentiel, et l'apparence artificielle à

---

1 « *The very cunning of the scene* », W. Shakespeare, *Hamlet*, *in Tragédies,* I, *op.cit.*, II, 2, 532, p. 946-947.

2 *Ibid.,* III, 3, 34-98, p. 978-981. Dans la pièce de Shakespeare, la *catharsis* est ainsi censée amener la confession et non l'apaisement.

3 *Ibid.,* III, 3, p. 978-979.

laquelle on prête soit le pouvoir de la révéler, soit celui de la trahir. Dans les deux cas, c'est sur un rapport univoque entre le réel et l'apparaître qu'il faut se prononcer, alors que ce lien n'apparaît pas clairement dans la scène que nous étudions.

Plus encore, la réalité même de la scène de confession de Claudius peut être mise en doute. C'est ce que propose P. Bayard dans *Enquête à Hamlet* : pour lui, ce n'est pas Claudius mais Hamlet qui a tué son père, et dans sa tentative de refouler son crime, il est pris d'hallucinations, dont la scène d'aveu de Claudius fait partie[1]. Il est vrai que seul Hamlet y assiste, et que nul n'en fait ensuite mention : la scène est étonnamment sans conséquence, pour une révélation de cet acabit. L'interprétation qu'il propose montre toute l'ambiguïté attachée à la représentation. Elle n'est pas seulement une seconde présentation de quelque chose qui n'est plus présent : elle dit aussi le remplacement du phénomène (re)présenté par un ersatz censé le révéler dans sa vérité, être sa reproduction fidèle ou encore plus pertinente. Mais ce redoublement, cet écart suppose aussi la possibilité d'être trompé, ou de se tromper : la représentation peut ne pas renvoyer fidèlement à son origine, mais la déformer, voire la masquer. L'impossibilité de déterminer avec précision quand Hamlet est lui-même en représentation, et quand il est sincère, va dans ce sens : la représentation a certes une potentialité révélatrice, mais aussi dissimulatrice, puisqu'elle consiste à montrer quelque chose à la place d'autre chose, ce remplacement pouvant occasionner une mise au jour comme un mensonge.

On comprend alors que ce n'est pas Claudius le point focal de l'expérience, mais Hamlet. Ce déplacement, par rapport à la *catharsis* aristotélicienne, montre un changement de paradigme dans le rôle qui est accordé à l'expérience : ce n'est pas l'aspect contemplatif qui est porteur de rationalité dans la représentation shakespearienne, mais bien son caractère actif. Si c'est Hamlet qui nous intéresse ici, c'est parce que c'est lui qui a mis au point la scène, et qu'il y assiste également. En ce sens, dans cette scène comme ailleurs, il est acteur de son propre drame : le jeu de miroir sur lequel repose l'enquête menée à Elseneur montre qu'il y a bien un intérêt à une telle représentation, mais qu'il ne doit pas être cherché dans le dévoilement d'une vérité qui n'attendrait que la mise au jour

[1] P. Bayard, *op. cit.,* p. 173-176.

de l'art pour se révéler : l'expérience ne vaut qu'en tant qu'elle est vécue, et qu'elle fait l'épreuve de l'équivocité des apparences, qu'il ne suffit pas d'exposer pour réduire. L'imitation en elle-même ne suffit pas à faire surgir la vérité, que ce soit aux yeux de Claudius ou de celle de la cour. Qui plus est, une telle révélation supposerait une distinction claire entre celui qui représente et ce qui est représenté, entre l'artiste, son objet et le spectateur en position d'observateur. L'idée que le monde entier est un théâtre, et l'imbrication des différents niveaux de mise en abyme, rend une telle partition impossible chez Shakespeare. La pièce donnée dans *Hamlet* offre l'avantage de mettre en évidence les différentes strates de jeu qui s'ajoutent dans le texte : Hamlet est un personnage de la pièce écrite par Shakespeare, il est l'acteur de la comédie jouée à la cour du Danemark, et metteur en scène du spectacle donné pour son oncle. Il est également spectateur de ces deux dernières réalités, dans la mesure où il refuse de faire véritablement partie de la mascarade courtisane. On voit dès lors qu'il ne peut pas se trouver en la position d'observateur extérieur, qui ne prend pas part à l'objet étudié, position qui conditionne la réception mimétique. Il faut, pour apprécier la représentation des choses mêmes immondes, ne pas se sentir pratiquement impliqué dans leur existence matérielle, mais être capable de n'en regarder que la forme. La *catharsis*, introduite par Aristote dans un cadre politique, intègre cette dimension pratique, puisque le spectateur est émotionnellement impliqué dans le spectacle auquel il assiste, mais là encore cela ne fonctionne pas pour Claudius, parce que le degré d'extériorité n'est pas suffisamment marqué. S'il est nécessaire que les spectateurs se *reconnaissent* dans ce qu'ils voient sur la scène, il est également indispensable qu'ils ne s'y *identifient* pas totalement. La rationalisation opérée par la *catharsis* a pour réquisit la possibilité de prendre du recul par rapport à ce qui est joué, de savoir que c'est faux et que l'on peut s'en distancier. C'est parce que je ne me confonds pas avec les personnages sur scène, que je peux choisir de ne pas me laisser définir par les sentiments que je ressens, et dont je prends alors conscience dans leur extériorité. Or dans le cas de Claudius, tout est fait pour achever l'identification, pour réduire Claudius au roi de comédie qu'Hamlet pense déjà qu'il est. Le prince danois ne cherche d'ailleurs pas à le réformer, mais à l'accuser, à le *confondre*. Comme le roi de pantomime, il cherche à le priver de sa parole, en pantin de ses désirs

qu'il est[1]. Dans le cas du neveu comme de l'oncle donc, la *mimesis* échoue parce que le personnage est toujours déjà inclus dans une dynamique représentative, il fait toujours déjà partie d'un spectacle dont il peut d'autant moins s'extraire qu'il n'en a pas toujours conscience. La monstration, désignation d'un phénomène extérieur permettant de le rationaliser, serait alors négativement désigné par ces scènes comme paradigme de l'intelligibilité du monde.

On voit donc que dans cette scène, ce n'est pas à proprement parler la fonction cathartique du théâtre qui est visée par Shakespeare, mais plus fondamentalement les vertus heuristiques de la représentation : c'est parce que cette représentation ne permet pas de décider quoi que ce soit au sujet du réel que la purgation des sentiments est elle-même impossible. L'efficacité cathartique de la représentation se trouve ainsi remise en cause, et avec elle le principe même des thèses aristotéliciennes sur la représentation. Si cette dernière possède bien une forme de rationalité, ce n'est pas dans la mise au jour d'une raison cachée, mais bien présente au phénomène, qu'il faudra la chercher. C'est d'ailleurs bien là le problème : il semble que l'idée d'une représentation véridique repose sur la possibilité de concevoir des apparences qui se prêtent elles-mêmes à la rationalisation, ce que remet en cause le principe même du théâtre du monde.

[1] Voir notamment la façon dont Hamlet anticipe la réaction de Claudius : il en guettera « l'air » / « *his looks* », c'est-à-dire l'apparence qu'il donne, mais il n'attend pas de lui qu'il parle : c'est le meurtre qui parlera, et par « l'organe au besoin le plus miraculeux » (« […] *Murder, though it have no tongue, will speak / With most miraculous organ* », *in Hamlet*, II, 4, 536-541, *in Tragédies,* I, *op. cit*., p. 946-947). Cet organe, qui n'est pas la langue, n'est pas explicitement identifié dans le passage, mais on peut y voir le visage et de manière générale le jeu d'acteur. La représentation est ici, avant le spectacle conçue comme étant bien révélatrice, mais elle n'est toujours envisagée qu'à partir des dehors apparents d'une réaction. Hamlet postule alors que la *mimesis* doit rendre en quelque sorte les manifestations extérieures conformes à la disposition intérieure : l'échec de son spectacle montre en retour que, si une telle intériorité existe, elle ne peut pas être atteinte avec certitude grâce à la représentation, que ce soit celle d'un spectacle ou la présentation de soi.

Une apparence paradoxale

De fait, l'apparaître scénique se présente d'emblée sous l'horizon d'une ambiguïté : ce qui apparaît, *phainomesthai*, c'est à la fois ce qui se montre, que je peux voir, qui a donc une réalité phénoménale, et la partie visible de l'iceberg, ce qui en se révélant m'apprend que tout n'est pas montré. La formule la plus efficace chez Shakespeare en est sans doute celle de Iago : « Je ne suis pas ce que je suis[1] ». En ne faisant pas dire « je ne suis pas ce que je parais être » à son personnage, Shakespeare renvoie ainsi la totalité de l'être sur l'apparence, et refuse de le sauver en vertu d'une prétendue divergence avec une apparence qui serait mensongère là où l'être est par définition véridique. Iago assume ainsi un acte d'exhibition qui ne dit rien de lui, tout en le livrant aux regards des spectateurs, ce qui montre que l'exhibition véridique ne peut pas reposer sur un dévoilement, qui ne fait finalement que nous renvoyer à une autre apparence potentiellement équivoque. Ce qui rend vertigineuse la phrase de Iago est ainsi l'impossibilité de placer un curseur de départ. Il est possible de retrouver un rapport véridique au monde dès lors que l'on sait distinguer ce qui relève de l'être, ce qui relève de la pure apparence. Or dans cette phrase, Shakespeare emploie le vocabulaire de l'être pour le faire tout entier tomber dans l'apparence. Clôturant une réplique dans laquelle Iago insiste sur son caractère déceptif, elle le fait tomber dans le paradoxe du menteur, qui brouille les pistes en disant d'emblée qu'il ment. Le personnage de Iago demeure, nous l'avons vu, soumis à des difficultés d'interprétation, et ce jusqu'à la fin de la pièce, alors qu'on ne peut pas dire que Iago est entièrement mensonger, puisqu'à l'évidence certaines interprétations sont impossibles à son sujet. Le discours de Iago rappelle non seulement qu'il est un personnage trompeur, mais également qu'il est un personnage tout court, c'est-à-dire qu'aucune information autre que ce que nous lisons dans le texte ou voyons sur scène ne nous sera jamais donnée, et qu'en même temps tout ce qu'il y a à savoir de lui apparaît là, sous nos yeux. L'apparence théâtrale est alors fondée sur la

[1] W. Shakespeare, *Othello,* I, 1, 64, *in Tragédies,* II, *op. cit.,* p. 60-61.

dissimulation illusoire avec laquelle Iago nous tente et nous inquiète : s'il nous invite à chercher ce qu'il pourrait y avoir de plus en lui, c'est précisément en s'adossant au fait que rien d'autre ne pourra être révélé, que la nature plus profonde qu'il y aurait à découvrir en lui n'existe pas et n'est qu'un effet de jeu. Ainsi, la scène shakespearienne se trouve présentée comme le lieu de l'apparence, qui se donne toujours dans l'illusion d'une superficialité en fait indépassable. Elle est alors conçue selon le paradoxe d'une apparence qui se donne simultanément comme passage vers un être plus profond, obstacle qui en empêche l'accès, et seule chose à connaître du monde. La confrontation problématique et nécessaire aux apparences sur scène exprime et prolonge l'impossibilité d'une expérience véridique, qui permette la communication à l'être. Le constat de cette difficulté s'appuie, d'une part, sur une critique du phénomène en tant qu'objet de connaissance possible, et d'autre part, sur la traduction de cette critique en termes dramatiques, permettant d'approfondir le paradoxe pour faire de l'inessentialité du phénomène non pas une faille dans la définition de l'être, mais son expression la plus significative.

La critique du phénomène, et de la connaissance que nous pourrions en tirer est déjà au cœur de la philosophie sceptique qui, comme on l'a vu, nourrit l'œuvre de Shakespeare. On retrouve chez le dramaturge les apories pyrrhoniennes au sujet de l'expérience sensible, reposant d'une part sur le manque de fiabilité des sens, mais surtout d'autre part sur la distinction existant entre les objets extérieurs et les phénomènes, distinction qui préfigure la conception de la présence scénique comme un apparaître sans fond que l'on voit chez Shakespeare. Dans les *Esquisses Pyrrhoniennes,* Sextus Empiricus définit ainsi le scepticisme comme « la faculté de mettre face à face les choses qui apparaissent (*phainoménôn*) aussi bien que celles qui sont pensées (*nooménôn*), de quelque manière que ce soit[1] ». Il faut donc distinguer entre les phénomènes, c'est-à-dire « les choses apparentes[2] », ou « ce qui nous conduit à l'assentiment sans que nous le voulions conformément à une impression passive[3] ». Il faut comprendre par les « pensées » ce qui est pensé des phénomènes, ce qui est dit à propos d'eux : c'est sur ce

1 Sextus Empiricus, *op.cit.* , p. 56-57.
2 *Ibid.,* I, 19, p. 64-65.
3 *Ibid.,* I, 19, p. 64-65.

type de jugement que porte la mise en doute pyrrhonienne[1]. En d'autres termes, le phénomène est accepté comme apparence sensorielle, mais il ne permet pas d'affirmer quoi que ce soit de certain sur la chose en elle-même. « Ce qui est dit » du phénomène est donc toujours sujet à caution, dans la mesure où cela ne renvoie pas directement à ce qui apparaît[2]. Sextus Empiricus insiste ainsi sur le fait que les pyrrhoniens ne rejettent *pas* les phénomènes : en tant que sensations, on ne peut pas dire qu'ils soient faux. Il n'est jamais faux de dire que quelque chose m'apparaît, mais simplement de dire qu'il est tel qu'il m'apparaît, ou même qu'il existe. Il s'agit donc de se méfier d'une raison trompeuse, mais pas de nier le phénomène en tant qu'apparaître[3]. L'apparence vient remplacer l'être des choses comme objet d'observation, disqualifiant tout savoir définitif. L'apparence, si elle n'est pas pensée par Pyrrhon dans sa rationalité, est toutefois au fondement de la réalité que l'on peut percevoir, sans que cela implique pour Pyrrhon de supposer une réalité

---

1 « Par exemple, le miel nous paraît avoir une action adoucissante. De cela nous sommes d'accord, car nous subissons cette action adoucissante par nos sens. Mais de plus, s'il est doux, pour autant que cela découle de l'argument précédent [c'est-à-dire de l'argument dogmatique selon laquelle les choses sont telles qu'elles apparaissent], nous continuons de le chercher : ce n'est pas la chose apparente, mais quelque chose qui est dit de la chose apparente », *ibid.,* p. 65-67, nous reprenons la note 5 de Pierre Pellegrin pour l'identification de l'argument.

2 La distinction apparaît également dans la définition du scepticisme proposée par Timon de Phlionte, qui insiste non pas sur un rejet total de la sensation, mais sur l'impossibilité de trancher entre la confiance et la défiance devant ce que nous indiquent nos sensations : « Les choses, [...], il [Pyrrhon] les montre également indifférentes, immesurables, indécidables. C'est pourquoi ni nos sensations, ni nos opinions ne peuvent dire vrai ni se tromper ». Dans cette citation, deux niveaux se trouvent ainsi distingués : d'une part, les choses en elles-mêmes, qui ne paraissent pas connaissables en tant que telles, et sur lesquelles on ne peut pas avoir de connaissance définitive ou certaine. Et d'autre part les sensations et opinions, qui ne sont pas à proprement parler mensongères, puisqu'en fait elles ne permettent pas plus de nier la réalité d'une apparence que de la nier. Timon de Phlionte définit le scepticisme comme un « examen sur notre pouvoir de connaissance » qui peut se résumer en trois questions : « D'abord, quelle est la nature des choses ? Ensuite, dans quelle disposition devons-nous être à leur égard ? Enfin, qu'est-ce qui en résultera pour ceux qui sont dans cette disposition ? ». Voir Timon de Phlionte, cité par Eusèbe, *Préparation évangélique,* XIV, 18, traduction de Marcel Conche, *in Pyrrhon ou l'apparence,* Paris*,* PUF, 1994, p. 59-60. Il faut noter ici une incertitude quant à savoir si ce sont les choses elles-mêmes qui sont indécidables, instables en leur essence, ce pourquoi leurs apparences sont elles-mêmes indéterminées, ou si c'est en raison de la faiblesse de nos sens que l'on ne peut pas connaître les choses. Ce problème consistant à savoir s'il existe vraiment quelque chose derrière l'apparence, et dans quelle mesure cette chose pourrait en constituer un fondement métaphysique, est également fondamental dans une pensée dramatique comme celle de Shakespeare. On retiendra surtout ici l'indécidabilité première quant à la nature des choses extérieures, et la conception du phénomène de l'apparence qui en découle, en tant qu'elle a pu marquer la conception shakespearienne.

3 Sextus Empiricus, *op. cit.,* I, 19, p. 65 : « ceux qui disent que les sceptiques rejettent les apparences semblent ne pas avoir écouté ce que nous disons ».

cachée derrière elle[1]. Cet apparaître n'est « nullement le paraître d'un être », et ne renvoie pas à une nature première – puisqu'il n'en existe pas[2]. Juger devient ainsi impossible, et il n'existe aucune vérité, pas même supposée inaccessible. Il faut au contraire atteindre l'équilibre du jugement, notamment par l'exercice du *ou mallon,* formule pyrrhonienne permettant d'exprimer l'indifférence des choses : rien n'est « plus ceci que cela », entendant que l'on ne peut trancher si quelque chose est vrai ou faux, juste ou injuste, bien ou mal. Le fait que les phénomènes soient, par l'intermédiaire de la métaphore théâtrale chez Shakespeare, conçus comme de simples apparences, semble alors rendre impossible toute connaissance, alors même que cet apparaître constitue la condition de perceptibilité du monde qui nous entoure.

Si les choses peuvent n'être qu'une apparence, c'est en outre aussi le cas de notre jugement lui-même : c'est ce que soutient Montaigne qui, en reprenant le texte pyrrhonien, élargit la crise de l'expérience à une crise du sujet pensant, et offre à Shakespeare la possibilité de faire de la perception des apparences représentées sur scène un vrai enjeu dramatique, constitutif du personnage et avec lui de l'image de la conscience réflexive. L'apparence chez Montaigne renvoie tout d'abord à une « semblance du jugement[3] », qui aboutit à la nécessité de suivre la méthode pyrrhonienne d'équilibre du jugement devant l'indifférence entre les apparences, qui se valent toutes du point de vue de la vérité qu'elles recèlent[4], et la méthode du *ou mallon*[5]. De fait, R. Ellrodt insiste sur la parenté de Montaigne avec le pyrrhonisme dans la recherche de la

---

1 M. Conche y voit ainsi une philosophie de l'apparence « pure et universelle », ne renvoyant à aucun fond ou sujet caché qui la déterminerait comme manifestation, *op. cit.*, p. 303.

2 *Ibid*., p. 146.

3 Michel de Montaigne, *Essais,* II, XII, *op. cit.,* tome I, p. 552-553 (Socrate) : « Il n'était sage que parce qu'il ne s'en tenoit pas ; et que son Dieu estimait bestise singuliere à l'homme l'opinion de science et de sagesse : et que sa meilleure doctrine estoit la doctrine de l'ignorance, et sa meilleure sagesse, la simplicité ».

4 *Ibid.,* p. 558-560 : « La profession des Pyrrhoniens est de branler, douter et enquérir, ne s'asseurer de rien, de rien ne se répondre ».

5 *Ibid.,* p. 558 : « [Ils] font état de trouver bien plus facilement pour quoy une chose soit fauce, que non pas qu'elle soit vraie ; et ce qui n'est pas, que ce qui est ; et ce qu'il sne croient pas, que ce qu'ils croient. Et leurs façons de parler sont : Je n'establis rien ; il n'est non plus ainsi qu'ainsin, ou que ny l'un ny l'autre ; je ne le comprens point ; les apparences sont égales par tout ; la loy de parler pour et contre, est pareille. Rien ne semble vray, qui ne puisse sembler faux. Leur mot sacramental, c'est επέχω, c'est-à-dire je soutiens, je ne bouge. […] Leur effect, c'est une pure, entière et très-parfaicte surceance et suspension de jugement ».

suspension du jugement, plutôt qu'avec des sceptiques qui nieraient l'existence de toute vérité[1]. Ainsi, le doute à l'œuvre dans *Hamlet* tire son véritable sens du fait que le spectateur ne peut pas savoir si Hamlet est soumis à des apparences fausses (une illusion de fantôme[2], un oncle mensonger, des amis hypocrites) ou si son esprit est lui-même la cause de cette illusion. Comme le montre P. Bayard, l'importance du problème de l'apparition spectrale est telle que le spectateur est fondé à un moment donné à interroger la réalité de chacune des scènes qui lui sont présentées[3]. À partir du moment où l'on admet que certaines expériences peuvent troubler notre perception de la réalité, plus rien ne peut échapper à ce doute. L'imbrication des scènes et des illusions qui est l'un des principaux traits du *theatrum mundi* vaut alors comme un surenchérissement du problème du critère : chaque apparence ne renvoie pas à la réalité, comme un signe renverrait à ce dont il est le signe, mais les apparences renvoient les unes aux autres, comme des miroirs s'entre-réfléchissant. L'apparence envahit tout le champ de la représentation, sans que l'on puisse savoir *de quoi* elle serait apparence, et si ce mode d'apparaître serait une manière de faire voir le phénomène ou de le cache. Le phénomène n'est plus manifesté par une apparence (ontologiquement seconde), mais l'apparence envahit le champ du phénomène, en devenant sa principale caractéristique, celle qui permet de le définir. Ce retournement explique le caractère paradigmatique, et pas seulement métaphorique ou exemplifiant, que revêt le terme d'apparence lorsque Shakespeare parle d'expérience.

---

1 Voir Robert Ellrodt, « Constance des valeurs humanistes chez Montaigne et chez Shakespeare», *in Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 21, 2004, p. 95-116. Il ne faudrait cependant pas voir dans son texte une simple reprise de ce courant, cependant : R. Ellrodt souligne également le fait que Montaigne ne recherche pas l'ataraxie des pyrrhoniens, étant entendu que la recherche de la vérité reste un objectif proprement humain. Voir Montaigne, III, VIII, *op. cit.*, tome II, p. 362 :« nous sommes nais à quester la vérité », et III, XIII, p. 516 : « il n'est désir plus naturel que le désir de connoissance […] la vérité est chose si grande, que nous ne devons desdaigner aucune entremise qui nous y conduise ». L'accès à la vérité se trouve par ailleurs garanti chez Montaigne au moins dans la révélation divine. Voir *ibid*., tome I, II, XII, p. 680-681. C'est surtout sur la condamnation de l' « opinion de savoir » que s'arrête Montaigne, et en particulier la difficulté à dépasser la simple apparence qui arrête l'essayiste, et ce qu'il s'agisse de l'apparence de savoir que nous pensons posséder, ou de celle qui nous est communiquée en fait de réalité par notre pouvoir de connaître. Voir *ibid.,* II, XII, tome I, p. 540.

2 Par exemple, les fantômes, présents dans la pièce par la figure d'Hamlet père, ont, à l'époque élisabéthaine, une réelle importance comme personnages dramatiques. Le problème lié à la place des fantômes dans l'imaginaire de l'époque est notamment retracé par P. Bayard, *op. cit.,* p. 117.

3 P. Bayard met notamment en doute l'authenticité de la scène de confession de Claudius, qui pourrait n'être qu'une hallucination d'Hamlet. Voir *op. cit.,* p. 175-176.

Le terme de « phénomène » apparaît ainsi moins décisif chez Shakespeare que celui « d 'apparence », ce qui dénote un glissement conceptuel entre les deux termes utilisés par Pyrrhon. De fait, comme le montre G. Paganini, Montaigne contribue à déterminer la notion de « phénomène » sous le vocabulaire de l'apparence, centrale dans la métaphore du théâtre du monde. Déjà, la première traduction d'Estienne retranscrit le terme pyrrhonien de « *phainomena* », inexistant, par *phaenomena,* puis finit par l'interpoler en employant le lexique de l'apparaître. La notion d'*apparentia* reste chez Estienne un *hapax* et une invention lexicale visant à éviter le vocabulaire de la vision, choisi par Cicéron, afin de sauvegarder la tonalité sceptique du terme, et se trouve elle-même ainsi rapprochée de celle de *phantasia* ou « fantasie », renvoyant non à la représentation compréhensive des Stoïciens, mais à une représentation passive, involontaire, consistant en la simple reconnaissance de ce qui apparaît et non en la connaissance de ce qui est[1]. Le phénomène est compris comme une apparence, parce qu'il ne renvoie qu'à une impression passive, comme le sujet peut bien reconnaître comme apparaître mais non comme connaissance volontaire. Dans l' « Apologie de Raymond Sebond », le terme de « fantasie » prend un sens plus technique, qu'il n'a pas dans le reste des *Essais,* pour désigner spécifiquement le phénomène conçu comme apparence. Ce dernier terme s'impose ainsi chez Montaigne, pour désigner une perception passive, qui entérine une distinction entre l'objet de la perception et l'apparence elle-même :

> Nostre fantasie ne s'applique pas aux choses estrangeres, ains elle est conceue par l'entremise des sens ; et les sens ne comprennent pas le subject estranger, ains seulement leurs propres passions ; et par ainsi la fantasie et apparence n'est pas du subject, ains seulement de la passion et souffrance du sens, laquelle passion et subject sont choses diverses ; parquoi qui juge par les apparences, juge par chose autre que le subject[2].

Les apories de la perception, déjà présentes chez Sextus, sont ainsi comprises, par la médiation d'Estienne puis de Montaigne, selon la thématique de l'apparence. Cette approche se retrouve dans le théâtre, qui permet de penser une telle distance entre un être réel qui n'est jamais vraiment accessible, tout en affleurant à même les choses (dans le

1 Gianni Paganini, *Skepsis, Le Débat des Modernes sur le Scepticisme*, Paris, Vrin, 2008, p. 39-41.
2 Michel de Montaigne, II, XII, *op. cit.,* tome I, p. 677-678.

corps de l'acteur par exemple, qui prête sa matérialité au personnage sans qu'une réelle adéquation soit possible), et une apparence qui peut être pensée selon une virtualité.

Pour Shakespeare, on comprend que la scène se fasse le vecteur d'une telle radicalité de l'apparence : sur scène, n'existe finalement que ce qui est représenté, et, plus encore, que ce qui se joue. La vérité de la scène se trouve dans l'apparaître, et le spectateur n'a jamais accès à autre chose qu'à l'apparence scénique, et non à un type d'être que pourrait constituer le phénomène. Le caractère indépassable de l'apparaître est manifesté dans plusieurs personnages de Shakespeare : Henri V comme Cléopâtre ne font jamais qu'enchaîner les rôles, et ce qui est montré d'eux spontanément n'est jamais qu'une illusion d'un autre type, aussi fugace qu'inessentielle et subie[1]. La reine égyptienne est renvoyée à sa propre apparence, parce qu'elle fascine, parce qu'elle dépasse les mots, mais aussi parce que cette apparence ne dissimule rien. Les personnages se jouent à eux-mêmes la comédie quand ils ne la jouent pas aux autres, et bien souvent, un sentiment considéré comme véritable est rapidement ramené à la fragilité de son apparence ou de son arbitraire[2]. L'indécidabilité de l'apparaître s'y manifeste par un goût pour les quiproquos entraînés par le redoublement des personnages : la *Comédie des Erreurs* met en scène deux couples de jumeaux, ignorant pour chacun l'existence de son double. On retrouve la figure des jumeaux dans *La Nuit des Rois,* lorsque Viola se fait passer pour son frère Sébastien. À chaque fois, il ne s'agit pas seulement de dire que les jumeaux *se confondent* : tôt ou tard, ils échangent leurs places avec un certain succès, conduisant à

---

1 Henri V se fait passer pour un vaurien, se déguise en roi, ou en soldat. En revanche, il est victime d'une mouvement d'humeur quand il ordonne d'exécuter tous les prisonniers français. Voir W. Shakespeare, *Henri V*, IV, 1, 192-245, *op. cit.,* p. 870-873 et IV, 6, 35-39, p. 892-893. Pour Cléopâtre, voir notamment le récit de sa rencontre avec Marc Antoine par Enobarbus, à l'acte II, scène 2, 193-248, *in* W. Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre,* traduction de Michel Grivelet, *in Tragédies,* II, *op. cit.* p. 792-795. Cléopâtre y apparaît majestueuse, et Enobarbus insiste, dans ce récit enchâssé dans l'action théâtrale, sur son caractère indescriptible : elle « *beggared all description* » / « rendait toute description indigente » (201). Voir aussi les deux moments de sa mort : son suicide prétendu (IV, 14) puis réussi (V, 2) témoignent tous les deux d'un désir de transformer toute sa vie en jeu d'acteur.

2 Voir par exemple la critique de l'amour naïf que l'on peut trouver dans *Roméo et Juliette* ou *Troïlus et Cresside*. Dans la première pièce, Roméo tient tellement à être amoureux qu'il se convainc lui-même de son amour, Juliette, qui prend le relais de Rosaline, apparaissant finalement comme un objet relativement arbitraire de son sentiment. La seconde montre la rapidité avec laquelle des amoureux peuvent rompre leurs vœux.

dire qu'ils ne sont effectivement *pas plus ceci que cela,* comme s'ils étaient déterminés par l'apparence qu'ils adoptent en jouant.

La tromperie, réquisit de l'exhibition ?

On ne saurait cependant exagérer le rapprochement entre philosophie pyrrhonienne et théâtre shakespearien : le jeu dramatique implique une vérité de l'apparence, y compris dans le jugement qu'on peut faire sur cette perception, parce que l'apparence renvoie au moins à la rationalité du jeu scénique. Il y a bien une raison à trouver derrière l'apparence dramatique, même si elle n'est pas liée à une nature sous-jacente. Par conséquent, si Shakespeare a pu retenir de la pensée pyrrhonienne la radicalité d'une ontologie fondée sur l'apparence, justifiant le fait d'interpréter le monde comme un théâtre, il participe également à un reclassement du phénomène comme apparence compréhensible – même sans renvoi à une nature première et plus rationnelle. En d'autres termes, la métaphore théâtrale permet simultanément à Shakespeare d'approfondir le problème posé par l'apparence, d'en faire non seulement un apparaître incertain, mais encore potentiellement mensonger, et de lui donner une rationalité propre. Il semble que c'est en raison de la capacité des apparences à nous faire vivre dans un monde d'illusions, qu'elles vont aussi autoriser une énonciation véridique. Un tel paradoxe suppose que le rapport entre le phénomène et la façon dont il apparaît ne soit pas un simple renvoi, qui pourrait être vérifié ou au pire suspendu dans le jugement. Dès lors, il y a bien une vertu heuristique de l'exhibition, bien que celle-ci ne vienne pas de l'exposition rationnelle du phénomène par sa seule monstration. En contexte aristotélicien, ce n'est pas, nous l'avons vu, la ressemblance de la représentation qui en fait l'intérêt heuristique, c'est sa capacité à rendre patent le principe d'explication d'un phénomène, ce qui peut impliquer d'en passer par un artifice. Dans l'exhibition, se donne une mise en scène qui, tout en étant toujours dangereuse parce que potentiellement mensongère, va aussi permettre de définir une recherche de la vérité.

De fait, l'exhibition spectaculaire commence à la fin du XVI^{e} siècle à s'imposer comme modèle épistémique et didactique : c'est en montrant les phénomènes que l'on

vient à les comprendre. Dans *Descartes ou la fable du monde*, J.-P. Cavaillé montre ainsi que la volonté de savoir procède, dans la mentalité baroque, d'un désir de voir. En témoigne l'apparition des amphithéâtres d'anatomie à la fin du XV^e^ siècle, dans lesquels l'apprentissage est fondé sur l'observation des corps disséqués[1]. Ces espaces, souligne J.-P. Cavaillé, sont conçus selon un modèle spéculaire : la disposition des gradins surélevés rappelle la rotondité du Globe shakespearien, montrant ainsi que le cours de dissection peut être conçu comme un spectacle. Ce dernier permet d'apprendre, d'abord parce qu'il fascine : le spectateur est arrêté, son attention suspendue par ce qui lui apparaît comme un objet nouveau[2]. La merveille s'impose ainsi comme objet de connaissance, parce qu'il s'agit d'un objet de curiosité[3]. Voir n'est cependant pas savoir, et l'esprit qui se laisse emprisonner par l'étonnement n'atteint pas la connaissance. Le spectacle baroque est respectivement conçu, en tant qu'il touche à la vérité du phénomène représenté, sur le modèle de l'anatomie : la merveille doit être disséquée, étudiée, pour être un réel objet de science. L'anatomie est alors prise comme une métaphore du travail critique et de l'analyse : il faut, pour connaître quelque chose, être en mesure de le décomposer, de regarder au-delà de son apparence son mécanisme interne[4]. Le regard analytique de l'anatomiste donne une toute autre portée à l'extériorité nécessaire du spectateur par rapport au spectacle auquel il assiste : il ne s'agit plus ici de se poser comme contemplateur, mais de prendre l'objet que l'on observe comme un objet d'étude mesurable, classable. L'anatomie implique de faire abstraction de l'humanité du corps que l'on est en train de disséquer pour le considérer comme un objet d'étude, là où la représentation aristotélicienne aurait plutôt visé à rendre visible la forme humaine du

1 J.-P. Cavaillé, *Descartes ou la fable du monde*, *op. cit*., p. 17-22. J. P. Cavaillé s'appuie notamment sur des gravures datant de 1609 et 1610 de l'amphithéâtre de Leiden construit en 1593. La structure circulaire de cet amphithéâtre rappelle celle des *publics theaters* anglais, théâtre quasi-circulaires à ciel ouvert construits à partir de la seconde moitié du XVIème siècle et dont le Globe, théâtre de Shakespeare construit en 1599, sera un modèle.

2 L'admiration est ainsi particulièrement étudiée par Descartes dans les *Passions de l'âme* comme étant au départ de la connaissance L'admiration représente la passion occasionnée par ce qui est nouveau ou différent de ce que l'on connaissait ou supposait être, passion qui permet la connaissance seulement si le sujet ne s'y perd pas en admirant trop, trop excessivement, ou en privilégiant des choses qui ne méritent pas de l'être. Voir Descartes, *Les passions de l'âme,* articles 53, 70, 73 et 76, Paris, Vrin, 1999, p. 108, 116, 118 et 119-120.

3 J.-P. Cavaillé, *op. cit*., p. 23.

4 *Ibid.,* p. 29. J.-P. Cavaillé insiste notamment sur l'engouement de l'époque baroque pour le théâtre à machines dans lequel on retrouve cette analyse du merveilleux apparent.

corps étudié. La modification du type de spectacle produit alors un changement visible sur le paradigme explicatif. Le changement ne se fait certes pas de façon très nette dans l'esprit baroque : l'être n'y a pas le statut rationnel de la forme aristotélicienne, ni la valeur objective du phénomène moderne[1]. Il faut montrer pour connaître, mettre en scène, rendre visible pour tous, mais cela implique, ce faisant, de créer une nouvelle forme d'apparaître. Quand bien même ce serait pour rendre plus patente la rationalité du phénomène, en l'absence d'un niveau de réalité naturelle, ou plus fondamentale, cette démarche renvoie toujours, ultimement, à la possibilité que toute apparence soit mensongère, ou en tout cas qu'on ne puisse pas distinguer le phénomène véridique de l'apparition illusoire. Dans ce cas-là, ce n'est pas seulement l'être de l'apparence qui est remis en question, mais la démarche méthodologique de l'exhibition : critique hautement paradoxale au théâtre.

C'est pourtant à cette critique que l'on assiste dans la scène initiale du *Roi Lear*. La position de Cordélia, double tragique de la Miranda de la *Tempête*[2], révèle le constat contradictoire selon lequel l'exhibition des sentiments ne peut être que mensongère, mais qu'on ne peut pas pour autant échapper à une telle mise en scène. Le problème de la *mimesis* dans le texte shakespearien est ainsi accentué par le fait que les personnages lucides, comme Cordélia, subissent une position contradictoire, sommés à la fois de participer à un jeu et d'en rester en marge. Dès lors que la représentation a pour finalité (et non plus instrument) l'exhibition, la représentation elle-même peut se transformer en une mascarade fausse et artificielle. Il semble que, dans l'esprit de Lear, cette représentation serve non seulement à révéler la vérité du sentiment de ses filles, mais encore à l'établir, dans son esprit, le leur et celui de tous les spectateurs. En ce sens, l'amour proclamé est doublement extorqué : parce que Lear l'impose, et parce que se plier à ses exigences revient, en apparence du moins, à les accepter et à respecter les paroles proférées. Lear demande à ses filles de dire ce qu'elles pensent, mais il s'attend aussi à ce qu'elles le pensent *parce qu'elles l'ont dit*. Autrement dit, les manifestations extérieures de

1 *Ibid.,* p. 22.

2 Miranda, « qui suscite l'admiration », est aussi celle qui admire et qui s'émerveille du monde qui s'ouvre devant elle. Dès le départ mise en position d'élève par son père, elle est la jeune fille qui a tout à apprendre et veut tout voir, tout admirer, au point il est vrai que son père doit la mettre en garde contre sa naïveté. À l'inverse, Cordélia est bien plus lucide que son père et, dans cet exercice de rhétorique, met en doute l'idée même d'une exhibition véridique.

l'amour, comme s'occuper de son père, sont assurées par les déclarations des filles, puisqu'elles les acceptent implicitement. Pour Lear donc, la représentation, conçue comme exhibition, possède une vertu véridique parce que performative[1] : c'est parce que les paroles de ses filles instaurent une nouvelle relation familiale et politique qu'elles sont véridiques. L'attente de Lear est toutefois détrompée : ses filles aînées ont menti, elles lui refusent le soin implicitement promis en réduisant petit à petit sa garde, en le maltraitant, et finalement en le mettant purement et simplement à la porte. L'exhibition, alors, est mensongère : elle est le lieu d'un jeu d'acteur, une pure apparence, l'objet d'une illusion et d'une tromperie. L'exhibition serait un échec parce qu'on ne pourrait finalement montrer de la personne que ce qui lui est le plus étranger et le moins intime, le moins vrai.

En appeler à une éthique de dissimulation n'aboutit cependant, nous l'avons vu, qu'à un échec. Le problème de cette scène d'ouverture consiste en ce qu'elle présente, certes, une critique de la représentation, mais aussi une non-solution : celle de Cordélia, qui refuse la représentation de soi, ne se prête pas au jeu et se contente d'une évocation indicative : « J'aime votre Majesté / Comme notre lien le veut, ni plus, ni moins[2] ». L'opposition proposée ici serait alors celle entre une représentation artistique, de type aristotélicienne, et une préfiguration de l'objectivité qui impliquerait de renoncer à tout spectacle au nom des faits. Mais là encore, cela ne marche pas : Cordélia n'est pas davantage entendue, et surtout ses motifs ne sont clairs pour personne (alors que, en dépit de tous leurs mensonges, le spectateur n'a aucun doute sur la personnalité réelle de ses sœurs). Cordélia demeure un mystère, et disparaît quasiment de la pièce. On n'accède jamais à son intériorité. Elle-même est finalement ultimement renvoyée à une apparence, même si cette apparence est moins diserte que celle de ses sœurs. La question qui se pose alors n'est plus de savoir si l'exhibition est véridique, ou pas, mais ce qu'elle permet de montrer. La véridicité de l'exhibition ne résulte en effet pas uniquement de ce qu'elle

---

1 Il commet ainsi l'erreur de croire qu'il suffit d'affirmer quelque chose pour qu'elle soit vraie, en vertu de son autorité de roi. C'est ignorer le fait que, par sa décision d'abdiquer, il perd les conditions qui rendaient sa parole performative. Il n'a plus l'autorité d'imposer un état de fait par acte de proclamation, précisément parce que cette proclamation n'est pas productrice en elle-même, mais doit s'adosser à un certain état de fait pour être performative.

2 « *I love your majesty / According to my bond, no more, no less* », W. Shakespeare, *Le Roi Lear, in Tragédies,* II, *op. cit.,* I, 1, 86-87, p. 402-403.

montre : de fait, la mise en scène que cela suppose peut très bien être le lieu d'une tromperie. En revanche, l'exhibition conçue à partir de son action et non plus seulement de son résultat permet de mettre en avant le procédé de formation d'un phénomène, la façon dont on en vient à le concevoir et le constituer comme un objet d'étude. En d'autres termes, l'exhibition permet d'interroger les conditions d'appréhension d'un objet donné, et la forme de son apparaître.

2) La scène, apparence illusoire

En particulier, l'exhibition rend patente l'illusion à l'origine de l'apparition de cet objet, et la révèle comme sa forme. Exhiber un phénomène, c'est le montrer, lui dans ses détails y compris caché, mais aussi mettre en avant la manière dont il apparaît. Or, que ce soit sur les planches ou dans un cours d'anatomie, nous l'avons vu, cette action est relative au spectacle constitué par la dissection du phénomène. Sur scène, cela implique de mettre en avant l'artifice qui a produit le phénomène, et donc de relever l'illusion qui est à son origine. Cette fonction est cependant indissociable du risque de mensonge que fait courir l'illusion. On voit dès lors que l'apparition ne vaut pas par ce qu'elle révèle. Elle peut permettre d'atteindre le vrai, certes, grâce à sa dimension performative. Mais le caractère illusoire de la réalité est bel et bien un indépassable : si tout n'est pas illusion, tout peut être soupçonné de l'être. En d'autres termes, il s'agit à la fois de pointer du doigt la dimension trompeuse de la scène, et d'éviter d'être dupe de cette illusion en l'acceptant. La mise en scène des phénomènes montre ainsi que la production d'illusion peut contenir en elle-même une valeur heuristique. Dès lors, l'illusion se présente, certes, comme un obstacle potentiel dans l'appréhension de la réalité, mais également comme ce qui le structure. La question qui se pose alors est de savoir comment ce type d'apparition, extrêmement paradoxal, peut donner lieu à une connaissance.

L'illusion, condition d'apparition du réel

Le jeu scénique repose, par essence, sur l'illusion. La convention théâtrale occupe une place suffisamment importante dans le drame pour que Shakespeare signale à plusieurs reprises sa présence dans son œuvre, ainsi que sa parenté avec la construction d'une illusion consciente[1]. S'il y a théâtre, c'est bien qu'une superposition de deux réalités, l'une matérielle et l'autre résultat d'un effet d'optique et d'une croyance en la réalité de la perception, peuvent être superposées à l'avantage de la seconde, derrière laquelle la première s'efface. Il serait possible que le théâtre s'impose si puissamment auprès de l'imagination que les images matériellement présentes dans un théâtre ne soient même plus visibles par ses spectateurs. J. R. Mulryne revient sur ce procédé dans le *Roi Lear,* lors de la scène du suicide manqué de Gloucester : dans ce cas précis, ce n'est pas à une illusion simple, mais double que nous avons affaire, la première étant la scène de théâtre elle-même, la seconde le récit d'Edgar qui fait croire à son père qu'ils escaladent une pente se finissant par un à-pic, alors qu'ils sont en basse plaine[2]. Ce passage signale la scène comme étant le lieu d'une illusion de deux manières : tout d'abord, parce que les impressions sensibles d'Edgar s'imposent, par sa parole et par son jeu, par-dessus celles de son père, non seulement pour lui, mais encore pour le spectateur. L'illusion à laquelle

[1] Voir ainsi l'adresse du Prologue de *Henri V* : « *O pardon : since a crooked figure may / Attest in little place a million / And let us, ciphers to this great account, / On your imaginary forces work* » / « Oh oui ! Pardonnez-nous ! Le petit rond d'un chiffre / En peu d'espace peut figurer un million : / Ainsi donc laissez-nous, les zéros de ce compte immense, / Donner le branle aux forces de votre imagination », W. Shakespeare, *Henri V*, Prologue, 15-18, *in Histoires,* II, *op. cit*., p. 772-773. L'image du « zéro » ici n'est pas anodine, dans la mesure où le zéro, qui ne dénombre à proprement parler rien par lui-même, est cependant remarquable par sa fonction opératoire. Il désigne donc bien une réalité, qui pas celle à proprement parler d'une figuration, mais bien d'une opération que l'on peut faire, ici sur l'imagination, avec ce qui n'a pas d'autre réalité que mathématique (ou dramatique).

[2] J. R. Mulryne, *« What is truth ? Said jesting Pilate ». The truth of illusion in Shakespeare and Webster, in* Jones-Davies, Marie-Thérèse (dir.), Actes des colloques *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance, op. cit.*, p. 60 : « *Throughout the scene our sense of truths being told is modified, though not I think in the end compromised, by a persistent awareness that the truths are in some sense lies. Our apprehension of the scene sits close to the ironic. The truths are lies not only because Edgar's imagined world imposes itself so powerfully, so ruthlessly even, on Gloucester's helpless consciousness. They are lies also in a sense that is patently theatrical. In almost no other scene does Shakespeare so deliberately expose the poverty of his stage. Gloucester's suicide leap, however managed, affirms above all the actuality of the Globe stage* ».

on assiste n'est pas seulement une projection, mais à proprement parler une superposition, dans la mesure où les autres sensations restent à disposition pour qui parvient à briser le charme. En un second sens, l'illusion est celle du procédé théâtral, par lequel la présence de l'artifice de scène devient patent. La « pauvreté » matérielle signalée par Henri V et J. R. Mulryne n'a en fait d'égal que la force réelle de la suggestion que l'on trouve dans l'illusion théâtrale, qui ne consiste pas seulement à suggérer que les phénomènes sont peut-être des apparences mensongères, mais à suspecter que « les vérités sont en un certain sens des mensonges ». La nécessité de la présentation des paroles, l'acte que suppose leur énonciation, impliquent nécessairement un décalage entre ce qui est dit et la vérité supposée d'une parole. Le théâtre, comme mise au jour de cette exposition nécessaire devient dès lors un espace d'illusion.

Cela ne signifie pas que l'illusion sur laquelle repose le théâtre corresponde toujours à une vérité cachée. Dans la scène précédemment citée par J. R. Mulryne, on peut supposer qu'une certaine vérité, au moins cathartique, peut être trouvée[1]. De fait, le *Roi Lear* est la pièce d'une illusion déconstruite, celle de Lear qui finit par revenir de ses erreurs. Il ne faudrait pas en conclure que, chez Shakespeare, l'illusion n'est finalement que le voile à soulever pour atteindre la réalité. S'il est vrai que le théâtre peut être le lieu pour penser l'exposition de la vérité, ainsi que nous le verrons, l'illusion n'y est pas présentée comme toujours véridique. Elle représente également chez Shakespeare à la fois un risque et l'objet d'un soupçon. J. R. Mulryne insiste en particulier sur le caractère non conclusif de l'enquête à laquelle se livre *Hamlet* : la présence des fantômes, le caractère contestable de la réalité de certaines scènes, permettent d'affirmer à sa suite que les vérités de cette pièce ne sont « atteignables qu'en ce qu'elles ne le sont pas[2] ». La spécificité de l'illusion fait ici que, même en sachant qu'il s'agit peut-être d'une illusion, celle-ci ne cesse pas pour autant de faire effet sur notre perception, parce qu'elle résulte d'une superposition entre ce que le spectateur voit vraiment, et ce qu'il accepte de croire,

---

1 Voir notamment l'analyse de cette scène par Gisèle Venet, *in* W. Shakespeare, *Œuvres complètes,* I, Paris, Gallimard, 2002, « Introduction », p. 201.

2 J. R. Mulryne, *op. cit..,* p. 65 : « *The truths the play has to tell are available only in that they are not available ; the pursuit of truth turns out to be just such an inconclusive negotiation with the world of appearances as Bacon has led us to expect* ».

et qui finit par remplacer sa perception première, même si celle-ci peut toujours être retrouvée, précisément parce qu'elle est patente et signalée. De ce fait, aucun personnage ne peut s'extraire réellement de l'illusion, même en sachant que tout cela pourrait en être une. Hamlet finit par agir, alors même qu'il passe la pièce à douter de la réalité des phénomènes qui s'offrent à lui. La procrastination dont il fait preuve toute la pièce durant pourrait fort bien être ainsi interprétée non comme une irrésolution de la volonté, mais au contraire comme une lutte contre les apparences, qu'il perdrait ultimement en cédant à leur présence illusoire. Les personnages sur scène sont donc aux prises avec une illusion qui, loin de perdre de sa force parce qu'elle est signalée et palpable, en gagne.

Le procédé est en outre également appliqué aux spectateurs, montrant ainsi que Shakespeare use sur eux d'une illusion qui ne se limite pas au bon vouloir des spectateurs, qu'ils n'ont pas toujours le contrôle de l'affect qu'est la croyance dans le réel. Ainsi, dans la *Comédie des Erreurs*, le dramaturge retrace les aventures de deux couples de jumeaux ignorant respectivement l'existence de leurs frères dont ils partagent non seulement l'apparence mais le nom et le statut social[1]. La pièce repose sur les nombreux quiproquos que cette situation peut entraîner. Les deux personnages, totalement identiques en apparence, sont distingués par des différences de caractère. La confusion entre des deux hommes relève bien d'une *erreur* : ce n'est qu'en apparence qu'ils se confondent, et la fin permet de fait de reconnaître leur différence réelle, matérielle, en les réunissant sur la scène et en confrontant leurs histoires respectives. Le spectateur lui-même, au courant de l'affaire depuis le début, peut se plaire à trouver les différences entre les personnages, et il ne partage donc pas l'erreur des frères, quand bien même il pourrait, en fonction du parti pris de la mise en scène et de son succès à confondre les deux paires, se laisser tromper. L'illusion à laquelle les personnages et, peut-être, le spectateur succombent n'est en fait qu'une erreur qui peut être dissoute. En revanche, dans la *Mégère Apprivoisée,* aucun dispositif narratif ne signale l'histoire de Catherine comme étant une histoire au second degré, une pièce dans la pièce[2]. Ce n'est pas Sly qui est réellement la victime de l'illusion de la pièce, mais le spectateur lui-même, qui entend tout des machinations du seigneur, et

[1] Antipholus d'Ephèse est ainsi le maître de Dromio d'Ephèse, et son frère Antipholus de Syracuse est celui de Dromio de Syracuse.

qui pourtant se laisse prendre au spectacle des époux padouans. C'est en fait l'expérience que fait Catherine elle-même lorsqu'elle se soumet, contrainte et forcée, aux élucubrations de son mari. Par cette mise en abyme, Shakespeare met en évidence la violence de l'illusion, qui s'impose non par croyance consentie au réel apparent, mais dans l'opposition à celui-ci. Catherine n'est pas victime d'une illusion lorsqu'elle croit que ce vieil homme est une jeune fille, puisqu'elle ne le croit pas. En revanche, elle est contrainte de dire que ce vieil homme pourrait n'être qu'une illusion, autrement dit que l'ensemble de tout ce qu'elle peut voir et vivre pourrait n'être qu'une gigantesque illusion – et c'est d'ailleurs le cas, puisqu'elle n'est qu'un personnage de théâtre. En ce sens, les vérités sont bien des mensonges, comme le dit J. R. Mulryne, non parce que l'on ment, mais parce que l'opposition à l'illusion renvoie toujours au caractère lui-même illusoire d'une couche que l'on voulait plus profonde, plus solide de la réalité. Il devient ainsi impossible de retrouver la réalité au sortir de l'illusion, car l'admission de l'illusion ne permet pas de la dissoudre en tant que telle.

Ainsi, l'illusion se trouve être au centre même du paradoxe que nous avions évoqué au sujet du caractère spectaculaire de l'apparence : alors même que le spectacle, c'est-à-dire la vision sert de paradigme dans la rationalité naissante du XVII[e] siècle, il est également encore l'objet d'une méfiance vis-à-vis de la structure visuelle elle-même. Ainsi, J.-P. Cavaillé, s'il voit en la scène de théâtre le point de départ du paradigme spectaculaire mis au point par la philosophie pré-cartésienne, insiste aussi sur l'importance de l'illusion théâtrale dans ce qu'il définit comme une « culture de la tromperie[1] ». Ce trait typique de l'époque baroque reprend le scepticisme pyrrhonien, mais rajoute à l'idée d'une erreur possible occasionnée par les apparences celle d'une

[2] On pourrait certes assez aisément envisager une mise en scène qui continue à symboliser la scène de l'induction (en laissant par exemple Sly en spectateur dans un coin de la scène), mais du point de vue de l'apparaître matériel des différents acteurs, rien ne le distinguerait réellement de ce qui est en train de se passer. Une solution possible pour rendre patente la différence ontologique entre ces différents niveaux serait de passer par une projection numérique soit de Sly, soit de l'ensemble des acteurs de la pièce, ainsi que cela a été fait par exemple dans la mise en scène du *Conte d'Hiver* de Patrick Pineau (2013). Mais cela conduit à supposer qu'il y a bel et bien une différence ontologique entre ces différents jeux, alors que ce n'est pas évident, étant donné notamment la durée du drame de la *Mégère* proprement dit et le degré de réalité qu'atteignent ses personnages. Dans ce cas précis, l'ordre chronologique des enchâssements fictionnels n'est peut-être pas le meilleur critère pour décider de leur hiérarchie significative.

volonté consciente de tromper, ou le soupçon qu'elle pourrait l'être. J.-P. Cavaillé montre ainsi la filiation entre Descartes et Calderòn qui, dans *La vie est un songe*, reprend le même procédé que Shakespeare dans *La Mégère Apprivoisée.* Il se pourrait non seulement que nous ne vivions tous qu'une illusion, mais en outre que cette illusion soit le produit d'une intention malveillante. L'illusion est ici, en particulier parce qu'elle ne se défait pas par l'action de la raison, la preuve que le réel est bien structurellement autre qu'il ne paraît, ou en tout cas qu'il peut l'être (toute certitude, y compris de fausseté, devant être écartée). Descartes lui-même, avant de redonner à la raison les moyens de casser le cercle de la défiance, insiste sur la méfiance que l'on doit avoir non seulement envers les sens mais encore envers la faculté rationnelle, dans la mesure où ils nous ont trompés une fois[1]. La méfiance est plus difficile à exercer dans le cas de l'entendement dont l'intuition des natures simples est infaillible, et y montre ainsi plus fondamentalement le rôle de l'illusion et de la feinte exercée contre soi : il faut recourir à une supposition hyperbolique (le Dieu Trompeur) ou un artifice théâtral (le Malin Génie), pour suspendre l'autorité de l'entendement[2]. L'artifice théâtral, peut donc, même si c'est de manière médiate, construite, nous amener à remettre en cause même ce qui est infaillible, et partant peut nous donner une raison valable de le faire. Quand bien même donc l'illusion pourrait être dissoute, ou du moins contournée, il n'en resterait pas moins que le fait qu'elle ait pu arriver prouve qu'on ne peut pas faire confiance à nos perceptions, sensibles ou rationnelles. L'illusion est la marque qu'il y a « plus de choses au ciel et sur la terre […] / que ce qu'en peut rêver notre philosophie[3] », entendant par là non que les

---

1 Jean-Pierre Cavaillé, « Descartes et les sceptiques modernes : une culture de la tromperie », *in* Moreau, Pierre-François (dir.), *Le scepticisme au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique,* II, Paris, Albin Michel, 2001, « Le trompe l'œil et l'illusion théâtrale sont les deux grands dispositifs paradigmatiques de cette culture de la tromperie », p. 341.

1 *Ibid.,* p. 342.

2 Descartes, *Méditations Métaphysiques*, I, *op. cit.,* p. 63-67.

3 « *There are more things in heaven and earth, […] / That are dreamt of in our philosophy* », W. Shakespeare, *Hamlet*, I, 5, 168, *in Tragédies,* I, *op. cit.* p. 910-911. Il est à noter ici que, alors même que le fantôme dont parle ici Hamlet semble venir droit de l'enfer ou du purgatoire, Hamlet utilise un vocabulaire non religieux (la terre et le ciel) et ne propose pas de distinction entre ces deux lieux. Le ciel ne recèle pas plus de mystère que la terre qui pourtant nous entoure : tous deux se trouvent ainsi, par l'apparition de la créature surnaturelle qu'est l'esprit d'Hamlet père, replacé sur un égal pied de mystère qui remet en cause aussi bien la partition chrétienne entre la Terre et les cieux que celle aristotélicienne entre le monde sublunaire et supralunaire. Le seul critère d'appréciation ici est la façon dont le monde nous apparaît, et de ce point de vue là l'illusion s'applique à tout phénomène envisagé.

cieux seraient inaccessibles à notre pauvre compréhension humaine, mais que le ciel des idées lui-même ne nous apparaît que déformé (sans qu'on puisse postuler ce qui existe vraiment derrière cette apparence, pas même en rêve).

Ainsi la scène de théâtre peut-elle s'imposer non seulement comme lieu où penser l'exercice de l'illusion, mais encore comme paradigme d'une raison elle-même productrice de fictions qui déforment notre perception de la réalité. En effet, l'illusion qui est la manifestation par essence du théâtre n'est pas étrangère à la raison. Au contraire, elle est en partie produite par celle-ci, pour se prémunir du caractère insaisissable du réel. L'illusion scénique représente alors déjà une mise en ordre par la raison d'un ensemble sinon incompréhensible. Elle est ainsi à la fois le produit d'une rationalisation du réel et d'une déformation de celui-ci, qui permet paradoxalement de l'appréhender en le perdant définitivement tel qu'il est. La métaphore de la scène opposée au chaos des perceptions se retrouve notamment dans *Macbeth* : lorsque le personnage éponyme s'exclame que le monde n'est qu'un « récit raconté par un idiot[1] », il ne se laisse pas seulement aller au désespoir devant la ruine du monde qu'il avait rêvé pour lui-même. Il perçoit l'illusion qui l'avait porté à donner une signification aux prédictions qui semblaient être les piliers d'une histoire solidement ancrée dans une destinée préécrite. À partir du moment où il aperçoit les sorcières, Macbeth remplace le monde réel par une illusion de sa propre production, et c'est de cette illusion qu'il finit par se plaindre en attribuant au monde un caractère scénique. Macbeth, en un sens, écrit lui-même sa fable en croyant à la rationalité du monde, en prenant au sérieux sa propre métaphore de la scène de théâtre. Il remplace ce faisant un ordre apparent par une totalité recomposée et entièrement tirée de ses propres fictions, ce qui se rapproche de la façon dont les sorcières elles-mêmes modifient le monde par leur magie. Plus encore, selon R. Marienstras, ce sont les sorcières qui imitent (et qui révèlent de ce fait) la façon dont Macbeth entreprend de fonder un royaume sur « sa volonté personnelle ». À l'acte IV, scène 1, elles précèdent

[1] « […] *It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing* », W. Shakespeare, *Macbeth,* V, 5, 25-27, *in Tragédies*, II, *op. cit*., . 716-719. Cette réplique insiste en outre sur le caractère phénoménale du jeu scénique : l'acteur « parade et s'agite » (« *struts and frets* ») sur scène, cette dernière est emplie de bruit et de mouvement, dans le « maintenant » figé et perpétuellement reconduit du participe présent. Tout est fait pour insister sur le chatoiement du phénomène, qui sans rien signifier frappe par sa présence.

l'entrée en scène par un chant ayant toute l'apparence, à première vue, d'un chaos total composé d'éléments disparates et effrayants. R. Marienstras voit cependant dans cette confusion la marque de la recomposition d'une totalité déviante plutôt que d'un désordre essentiel. Chacune des choses qu'elles mettent dans leur chaudron a été elle-même arrachée à une totalité première, pour se retrouver ensuite recomposée dans une nouvelle totalité, subversive tant par les éléments qui la composent que par la façon dont ils sont re-liés entre eux : « il s'agit de recréer une totalité selon une recette et selon des lois qui leur sont particulières[1] ». La soudaine perte de sens à la fin de la pièce est donc la réciproque de la croyance en le caractère absolument signifiant d'une totalité recomposée aussi illusoire qu'un charme magique. Macbeth était pourtant prévenu du caractère illusoire des sorcières : cela n'échappe en tout cas pas à Banquo qui se demande si elles ne sont que des « illusions[2] » et note leur aspect contradictoire[3].

L'illusion se révèle donc être ontologiquement équivoque chez Shakespeare : elle peut désigner tantôt le mode d'apparaître d'un phénomène qui se dérobe à la perception, mais aussi sa représentation, rationnelle ou scénique, qui lui donne nécessairement une apparence, ou du moins un mode d'être, qui n'était pas le sien à l'origine. De ce fait, elle apparaît à la fois comme un élément essentiel du procédé scénique, et comme le signe de sa dualité. Si le théâtre, dans la déclaration de Macbeth, peut bien être le paradigme d'une réception faussée du monde, c'est que précisément il imite notre tentation à réorganiser la réalité à l'instar de la fiction, puis à oublier l'origine de cette manipulation. La raison se trouve alors dans un rapport artificiel au phénomène (puisqu'il est un artifice qu'elle a construit) et refuse pourtant de reconnaître ce caractère construi. Tout ce qui est sur scène est fiction, c'est-à-dire est forgé par l'esprit humain, et ne saurait se reporter comme tel à la réalité. Et pourtant, la convention théâtrale exige que l'on prétende oublier, au moins pendant un temps, cette origine humaine de la fable théâtrale.

---

1 R. Marienstras, *Le proche et le lointain, op. cit.,* p. 127-128.

2 « *Are ye fantastical or that indeed / Which outwardly ye show* », W. Shakespeare, *Macbeth*, I, 3, 51-52, *op. cit.,* p. 614-615. Il faut ici une opposition entre ce que les choses sont en apparence et réellement, mais la solidité apparente de la nature des sorcières est remise en cause quelques vers plus loin, lorsque les sorcières sont comparées à des bulles, c'est-à-dire, selon le motif affectionné par l'époque baroque, à des êtres qui ne sont qu'apparence.

3 Notamment d'un point de vue sexuel : elles ont l'air d'être des femmes mais portent des barbes. Il n'y a pas que leur discours, mais leur être même, qui semble rapiécé et dépourvu de logique.

On peut ainsi voir le théâtre comme le modèle d'une rationalité fictionnelle, dont l'origine feinte est ensuite ignorée. C'est précisément le mécanisme de l'esprit que Bacon dénonce sous le nom des « idoles du théâtre[1] » dans le *Novum Organum,* c'est-à-dire comme les « *fallacies* », les fausses apparences qui apparaissent dans l'esprit à cause des systèmes philosophiques et de leur tendance à l'affabulation et à la mauvaise application des règles de raisonnement. Bacon ne s'en prend pas directement au théâtre, mais il le prend comme modèle d'une erreur philosophique. Les philosophies sont accusées d'être comme « *so many stage plays, representing worlds of their own creation after an unreal and scenic fashion*[2] ». Les deux premiers adjectifs renvoient à l'idée que ces notions sont contrefaites, comme les pièces de théâtre sont écrites et les événements qu'on présente faux et plus précisément fabriqués. L'illusion théâtrale est l'objet d'une feinte, ce en quoi l'on doit entendre à la fois le fait de faire semblant que ceci existe (c'est le sens de la convention théâtrale), mais aussi qu'ils ont été forgés, « *feigned* ». Ce qui se passe sur scène, étant créé, ne pourrait être réel : le degré de réalité d'une apparence se mesure donc bien au rapport possible au réel que l'on peut redessiner. Le terme « *scenic* » invite à considérer en outre l'idée d'une illusion propre à la scène, qui suppose le recours à des procédés théâtraux, spectaculaires voire merveilleux. Alors que, selon les méthodes de l'interprétation de la nature, l'esprit doit éviter l'admiration pour trouver la vérité, le fonctionnement scénique requiert la suspension de l'attention, l'arrêt devant la matérialité de ce qui est en train de se passer. Le récit théâtral étant une fiction, il autorise une plus grande perfection dans son déroulement que la réalité ne permet d'en rencontrer : de la même façon, les philosophies mises en cause par Bacon ne se soucient pas de déformer la réalité telle qu'elle se présente pour la faire correspondre à leurs schémas pré-établis[3].

C'est précisément là que réside l'ambiguïté du théâtre. D'un côté en effet ce qu'il présente sur scène n'est pas réel, et fonctionne parce que ce n'est pas réel, et que la fable

---

1 Le *Novum Organum* ne sera publié qu'en 1620, mais de nombreux écrits en préfigurent la parution à partir de 1603, c'est-à-dire trois ans avant la production de *Macbeth,* même si les idoles du théâtre sont les seules idoles à n'être pas mentionnées dans *Du progrès et de la promotion des savoirs* publié en 1603.

2 « Autant de fables mises en scènes et jouées, qui ont créé des mondes fictifs et théâtraux », F. Bacon, *Novum Organum*, I, 44, *op. cit.*, p. 112.

3 *Ibid.,* aph. 62, p. 122.

permet une plus grande cohérence que dans la vie réelle, une plus grande harmonie. D'autre part cependant, « l'entendement humain n'est pas une lumière sèche[1] », c'est au travers des passions et de la volonté qu'il peut recevoir la vérité[2]. Il a ainsi besoin que la vérité, au lieu de lui être présentée dans toute sa simplicité, prenne une forme qui puisse entraîner sa conviction et lutter efficacement contre les préjugés qui sont déjà enracinés en lui, qu'il affectionne et cherche à retrouver partout. Les idoles du théâtre sont ainsi une façon non pas tant de critiquer le théâtre à proprement parler que de mettre au jour une manière scénique de la pensée, que l'on voit déployée chez Shakespeare et analysée chez Bacon. La pensée, y compris rationnelle, a ainsi tendance à se figurer l'état du monde et les idées qui s'y réfèrent selon le modèle d'une scène de théâtre. L'intérêt de conceptualiser les « idoles » qui s'y réfèreraient est que, si les idoles dont parle Bacon ne sont pas innées mais acquises, la tendance que l'esprit humain peut avoir à fictionnaliser et mettre le monde en scène est, elle, bien naturelle. Ainsi la scène de théâtre apparaît comme l'expression d'une raison qui fonctionne par la mise en drame, ce qui peut constituer à la fois un défaut essentiel de notre raison (en ce qu'elle s'attache à ce qui est forgé comme si c'était naturel) et un trait qui impose de repenser à nouveaux frais le discours vrai, comme l'objet d'une construction.

Certes, toute représentation est représentation de quelque chose. Cependant, si Shakespeare rejette, comme nous l'avons vu, la possibilité d'un conventionnalisme pur, ce n'est pas parce que la référence à une origine de la représentation y serait suspendue, laissant la représentation ontologiquement orpheline, mais parce que l'illusion sur laquelle elle est fondée ne serait pas efficace. En d'autres termes, ce n'est pas en raison du caractère immédiatement véridique de la représentation, mais en raison de sa nature de faux-semblant, qu'elle serait signifiante. La représentation paraît être quelque chose qu'elle n'est pas : cela constituerait la condition nécessaire pour que la représentation paraisse quelque chose. Ainsi, la revendication de la représentation théâtrale comme

[1] *Ibid.*, aph. 49, p. 115.

[2] Voir notamment « De la vérité », *in Essais,* Paris, Aubier, 1948, p. 3-7 et *Du progrès et de la promotion des savoirs, op. cit.*, p. 107. Dans le premier, Bacon s'il déplore le goût corrompu pour le mensonge, le distingue de celui fait par simple plaisir (le mensonge innocent des poètes) et la présentation de la vérité sous un jour qui la rend plus appréciable. Dans le second, il reconnaît à la poésie une certaine utilité dans l'apprentissage morale et la présentation rationnelle des faits.

espace signifiant se fonde d'abord sur un approfondissement de son caractère duplice. La représentation ne saurait être correctement comprise si l'on ne prend pas la mesure de son être de pure apparence. Respectivement, la scène sert également de paradigme pour comprendre l'apparaître lui-même, et plus particulièrement la manière dont il détermine notre rapport perceptif et cognitif au monde. Si le monde est un théâtre, alors les événements qui le composent ne peuvent jamais que nous apparaître. L'événementialité mondaine[1] est de ce fait comprise sous une forme dramatique dont elle partage le mode d'émergence, comme apparence. Il est alors possible de concevoir cet apparaître non seulement comme apparence, mais aussi comme rationnelle : si l'époque moderne reconnaît l'illusion comme un visage du faux, elle ne le confond pas avec l'erreur, qui peut être dissoute. Si l'illusion, comme nous l'avons souligné, demeure, c'est aussi parce qu'elle peut être constituée en objet de savoir rationnel, universel, dont on peut écrire les lois – ainsi que le fera Descartes avec les lois de l'optique. Ces lois, qui plus est, ne prétendent pas expliquer l'illusion par autre chose qu'elle-même, ni sauver le phénomène qu'elle constitue en la renvoyant à une autre réalité. C'est en tant que telle que l'illusion se trouve étudiée, quand bien même elle demeure une image du faux. La maîtrise de l'illusion passe alors par deux mécanismes. Tout d'abord, sa reconnaissance comme prouesse technique : l'illusion théâtrale se distingue précisément en ce qu'elle rend patent son caractère artificiel et merveilleux. L'illusion se trouve ainsi maintenue, même si sa dangerosité est partiellement désamorcée. Ensuite, l'illusion se combat par une autre illusion : une anamorphose réclame, pour être rectifiée, d'être mise en vis-à-vis avec un miroir. Il faut employer un autre moyen pour atteindre une vérité médiate et sinueuse. Ces deux procédés se retrouvent, chez Shakespeare, dans le mécanisme de la mise en abyme,

[1] Ainsi que le montre B. Shapiro, derrière l'idée d'événement ou de drame sont en train de se constituer dans la pré-modernité anglaise les concepts de fait et d'objectivité. Chez Shakespeare toutefois, ce n'est pas encore l'objet qui est conçu comme étant l'objet du savoir mais bien ce qui peut faire l'objet d'un drame. Le caractère phénoménal des événements n'y est donc pas encore distingué de leur apparaître pur : c'est même dans cet apparaître seulement qu'ils peuvent se concevoir. Si certaines prémisses de l'objectivité peuvent être distinguées chez Shakespeare, il faudra attendre l'influence de Bacon et de la *Royal Society* pour que cette évolution se fasse sentir plus nettement. Le caractère fondateur de l'apparence dans le théâtre explique en outre que l'étude de B. Shapiro se fonde plus particulièrement sur les champs juridique et scientifique, dans lesquels la pluralité des perceptions doit être dépassée, ne serait-ce que par une décision de celui qui juge, alors que le théâtre se satisfait et même fonctionne à partir d'une divergence de points de vue qui n'est qu'asymptotiquement résorbable. Voir B. Shapiro *A culture of fact,* Ithaca, Cornwell University Press, 2000.

en ce qu'elle permet à la fois d'exposer la maîtrise technique et les rouages de l'illusion, et d'opposer à une illusion non maîtrisée une seconde volontairement fabriquée.

La mise en abyme

L'omniprésence de l'illusion sur la scène shakespearienne implique que l'on doive se passer de la référence à un être premier et fondateur. Si cet être n'existe pas, ou du moins qu'il n'est jamais à l'abri du soupçon de l'illusion, mais qu'une certaine vérité continue de s'exercer, ne serait-ce que par la continuité des actions, dans le monde et sur scène, reste à se demander ce qui peut donner une telle assise, sans cependant rétablir une dépendance ontologique dont nous ne trouvons aucune trace non sujette à l'équivoque dans le texte shakespearien. C'est par un artifice que le théâtre répond à ce problème : il s'agit de la mise en abyme, qui peut passer par l'imbrication des intrigues narratives ou le travestissement des personnages adoptant un rôle en plus du leur. Celle-ci permet en effet de renvoyer à un niveau concurrentiel de représentation, de montrer qu'une illusion peut cacher une autre réalité, sans cependant s'arrêter à un terme premier ni prétendre mettre au point une hiérarchie, précisément parce qu'il est toujours envisageable que nous nous trouvions pris dans un jeu de renvois, dissimulé par une illusion. C'est le cas notamment des saynètes que nous avons déjà étudiées, dans *Hamlet*, *Le Songe d'une Nuit d'Été* ou *Peines d'Amour Perdues*. Dans ces cas-là, la partition est nette entre ce qui relève du spectacle au premier degré, et au second degré. C'est également le cas lorsque les personnages se déguisent sur scène, ou annoncent leur travestissement, pour tromper d'autres personnages, avec les spectateurs pour complices ou témoins[1]. À chaque fois, il est supposé que, si l'artifice est présentement révélé, il reste possible que l'on soit, en d'autres occasions, victimes d'un apparaître théâtral sans vraiment s'en rendre compte. Et de fait, on trouve dans les textes de Shakespeare plusieurs passages au cours desquels ce travestissement se fait comme subrepticement, en laissant des indices au spectateur pour qu'il se rende compte que l'on est passé à un autre régime de jeu, ou qu'il se demande si le personnage qu'il voit sur scène est bien celui qu'il croit, si l'action représentée est bien

[1] On peut penser par exemple à Edgar et Kent dans le *Roi Lear*, à Feste en curé dans la *Nuit des Rois,* à Viola dans la même pièce et Rosalinde dans *Comme il vous plaira*, déguisées en hommes.

celle que l'on pourrait penser. Tous ces cas permettent de montrer que le renvoi d'une apparence à une autre ne correspond pas, chez Shakespeare, à un renvoi vers ce qui serait plus fondé, mais à une circulation permanente du regard, qui permet de construire le discours d'une manière toujours à redéfinir.

Revenons sur les exemples de Cléopâtre et d'Henri V. Ces deux personnages se distinguent en ce qu'ils font partie de la classe des personnages-acteurs, qui savent jouer leur rôle mais qui surtout le conçoivent (et se conçoivent) comme étant l'objet d'une dramatisation. S'il n'y a pas là d'usage effectif de déguisement, voire de travestissement, le rapport de ces personnages à leur rôle brouille la distinction entre un individu et ce qui apparaît de lui, si bien qu'une inversion peut se produire entre les deux niveaux de représentation, et que le spectateur, voire le personnage lui-même, finit par perdre le repère d'origine, par ne plus savoir quel rôle est « réellement » celui du personnage sur scène. Dès les premières apparitions d'Henri V, dans la première partie d'*Henri IV,* le jeune prince avoue le fait qu'il avance masqué, ou plus exactement mène une vie dissolue afin de « déjouer les pronostics des hommes[1] », et profiter de l'heureuse surprise qu'il causera pour s'attirer encore davantage les grâces de ceux qui le condamnaient. Ce n'est donc pas en ce sens qu'Hal se distingue vraiment d'un Feste, qui se déguise en curé pour piéger Malvolio, ou d'un Iago ou d'un Richard III, qui prétendent être meilleurs qu'ils ne sont pour arriver à leurs fins. Certes, il se différencie du premier en ce que son déguisement n'est que métaphorique – et encore, sa mise lorsqu'il traîne avec ses amis pourrait presque figurer comme un costume de scène, et son surnom comme le nom d'un personnage emprunté, d'autant qu'il abandonnera l'un et l'autre en prenant la succession de son père à la fin de la deuxième partie d'*Henri IV.* La vraie spécificité d'Henri V vient de ce que le chemin qu'il parcourt est inverse : Richard III et Iago se conforment à ce que les hommes attendent d'eux, font mine d'être recommandables, afin de pouvoir exercer leur domination ou leur vengeance, tandis que Hal fait semblant d'être un vaurien pour éblouir par sa noblesse d'âme. Il est vrai que l'inversion semble n'être ici que dans la moralité de l'intention, la logique du travestissement restant la même à première vue : il s'agit de tromper pour arriver à ses fins. Cependant, quand on y regarde plus près, c'est

[1] « […] Falsify men's hopes », W. Shakespeare, *1 Henri IV*, I, 2, 168, *in Histoires,* I, *op. cit.*, p. 422-423.

son rapport à la vérité qui distingue Hal, et qui en fait une image vivante du caractère à la fois déceptif et véridique des apparences. Certes, Hal présente une apparence mensongère, aidé par son personnage de débonnaire. Il ne faut pas croire que les choses sont telles qu'elles apparaissent. Mais dans le cas de Hal, c'est bien la vérité que son déguisement sert. Il s'agit de faire en sorte de mentir afin de pouvoir être reconnu tel qu'il est. La vérité, dans ce cas très précis, exige une manipulation, une mise en scène, parce que, selon Hal, elle ne peut vraiment être sentie que par contraste.

Cette première remarque pourrait toutefois être prise pour de la mauvaise foi, comme une simple instrumentalisation de la vérité à ses propres fins, finalement pas si distincte, du coup, de ce que fait Richard III, ou de ce que fait Iago qui, contrairement à Richard III, utilise bien davantage les faits réels dans ses mensonges[1]. Ainsi, lorsque dans *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne : Power and Subjectivity from* Richard II *to* Hamlet, H. Grady voit en Hal l'instanciation de la raison instrumentale que Shakespeare aurait héritée de Machiavel[2], il insiste sur la façon dont le prince finit par se retrouver piégé et instrumentalisé à son tour par le développement d'une logique de pouvoir. À force de se jouer des apparences pour servir son ambition, il se retrouverait au final piégé, d'abord dans le rôle du prince débauché dont il a tout compte fait quelque mal à s'extraire (le retour en grâce commençant à la fin de la première partie de *Henri IV* et ne s'achevant qu'à la fin de la seconde partie), puis, dans *Henri V,* quand il est obligé de se déguiser en homme du commun pour se départir de ses caractéristiques royales et être vraiment lui-même[3]. Selon H. Grady, l'instrumentalisation de son propre personnage conduit ultimement à la partition effective de sa vie, qu'il conserve autant que cela le sert. Mais on le voit, la partition n'est pas si aisée à effectuer, et Hal ne se retrouve pas vraiment piégé par son rôle : dès le début, son rôle est ambivalent, et il n'est pas si facile de faire la part de ce qui le révèle vraiment. En tant que Hal, c'est quand il joue au roi (c'est-à-dire,

---

1 Il utilise par exemple la relation réelle de Cassius avec Bianca, ainsi que l'amitié entre Cassius et Desdémone qu'il manipule afin qu'elle prenne le parti du lieutenant. Il joue enfin sur les peurs d'Othello. En cela, s'il modifie considérablement la signification des événements et les fait mentir, il part du réel pour construire ses légendes.

2 H. Grady, *op. cit.*, p. 55. Voir aussi le chapitre consacré à Henri V, « Dissonance and Dissidence in *Henry V* », p. 204-242.

3 W. Shakespeare, *Henri V,* IV, 1, 24-245, *in Histoires*, I, *op. cit.*, p. 864-873.

littéralement, quand il figure son père dans la comédie jouée avec Falstaff) qu'il est le plus sincère envers son compagnon, quand il est roi c'est quand il se déguise qu'il a le sentiment d'être homme. Cela ne veut pas dire que, quand il s'amuse avec ses amis il n'est pas vraiment lui, ni qu'il ne fait que prétendre être un roi. Au contraire, cela montre que l'apparence tout en étant déceptive, ne sert pas forcément au mensonge. Ou plutôt : elle ne peut pas être instrumentalisée, parce que, même quand on l'utilise pour mentir (comme le fait Hal), elle continue de révéler celui qui l'utilise. Elle trahit ainsi celui qui ne veut présenter de lui qu'une apparence en trahissant son intention : utilisée pour dissimuler, elle révèle. L'apparence théâtrale est alors le signe de l'impossibilité de prendre la réalité pour ce qu'elle est, dans son apparaître simple, et surtout l'impossibilité de distinguer réellement ce qui relève de la réalité, et ce qui relève de l'apparence. Les personnages d'Hal et de Henri V sont inextricables, parce que aucun des deux n'est qu'apparence, aucun des deux n'est que réalité, et la partition entre ces deux concepts n'est pas vraiment signifiante ici. L'exemple le plus frappant est sans doute la scène où Hal joue son père : alors que les rôles avaient été clairement distribués par Falstaff (le roi, c'est celui qui parle bien, qui a une attitude de roi), Hal perturbe le jeu en lui faisant dire exactement ce que le roi aurait pensé, mais sur un ton emprunté à un personnage de mauvaise vie. Ce qui constitue l'apparence du roi et sa réalité se trouvent ainsi entremêlés, de sorte que l'on ne peut plus dire vraiment ce qu'est l'apparence et ce qui constitue le fond du personnage. Ainsi, le paradoxe de l'apparence consiste en cela que, si elle fait apparaître quelque chose, elle ne dit pas quoi, et renvoie ainsi à elle-même sans que l'on puisse savoir si elle est véridique ou mensongère. Si donc le travestissement est donc ici véridique, au sens où il permet de dire la vérité, ce n'est pas qu'il s'agisse, encore une fois, de révéler une vérité cachée. Si tel était le cas, les déguisements d'Hal prendraient fin dès la première partie d'*Henri IV.* L'intérêt de la mise en abyme, dans le cas précis de ce prince, est qu'elle en vient à occuper l'espace même de la représentation principale. C'est dans le rapport entre ses différents rôles, dans sa capacité à passer de l'un à l'autre, qu'Henri V se conçoit, et non dans le choix de l'un plutôt que l'autre. La mise en abyme ne se conçoit pas alors comme le résultat d'une dissimulation, mais comme la mise en œuvre d'une manière d'être au monde, et d'y avoir un rapport véridique en dépit des illusions qui l'habitent.

L'auto-référentialité de l'apparence est ainsi à la fois problématique et significative en ce qu'elle consiste en elle-même une mise en abyme. Si l'apparence ne renvoie finalement qu'à elle, c'est parce qu'elle signale son statut d'apparaître, et qu'elle fonctionne sur un jeu de renvoi. L'apparence théâtrale se donne d'emblée comme duplice, et figure ainsi l'échec d'une perception simple de la réalité. Ce phénomène apparaît notamment dans le contraste entre Cléopâtre, un autre des personnages protéiformes de Shakespeare, et Marc-Antoine qui, s'il est habile rhéteur dans *Jules César,* se révèle être piètre comédien dans *Antoine et Cléopâtre*. La pièce frappe en premier lieu par le nombre d'hypotyposes, ayant pour but de restituer les faits et gestes d'Antoine et Cléopâtre. Le procédé indique clairement le mode d'être des amants : ils existent ensemble comme une apparence d'apparence, un discours au second degré qui permet, en dépit de la présence effective des personnages sur scène, de garder toujours comme un filtre de représentations fabuleuses entre le personnage et nous-mêmes. Le couple, et Cléopâtre en particulier, apparaît souvent au travers de mises en scènes soigneusement travaillées puis racontées[1]. Dès la première scène de la pièce, Marc-Antoine les présente comme souverains absolus, modèles de l'excellence humaine, et Cléopâtre ne manque pas de repérer, tout en la louant, la pure apparence de cette déclaration : « Excellente imposture[2] ! » s'exclame-t-elle en aparté. Le récit de leur rencontre par Enobarbus pose également le problème de la correspondance entre les on-dit et la réalité de Cléopâtre, Maecenas se questionnant au sujet de la véridicité des premiers[3]. Or Enobarbus écarte d'emblée la possibilité d'une description[4] : il ne faut pas voir dans le procédé une simple prétérition, mais bien le signalement d'une limite propre à la représentation lorsqu'il s'agit

1 Voir notamment deux récits remarquables : celui de la première rencontre entre Cléopâtre et Marc-Antoine, et celui de leur mariage. W. Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre,* II, 2, 194-247 et III, 6, 1-19, *in Tragédies,* II, *op. cit.,* p. 792-795 et 832-833.

2 « *Excellent falsehood* », *ibid.,* I, 1, 43, p. 752-753. Il est à noter que le terme de « *falsehood* » souligne moins que la traduction française un désir de tromper. La hiérarchie entre le vrai et le faux n'est pas claire en ce qui concerne Cléopâtre, qui semble plus intéressée par la réalisation de ses fantasmes que par la conformité de ses idées avec le monde. La fausseté, dans sa bouche, revêt ainsi ici plus de réalité que la réalité. Dans le même temps, elle lui reproche dans cette réplique de n'être pas honnête quant à sa relation avec Fluvie. L'exclamation renvoie alors à une perception de la réalité duale, dans laquelle l'inversion entre le réel et le fantasme peut aussi bien être portée à l'avantage de Marc-Antoine que lui être reprochée, en fonction de s'il arrive ou pas à imposer l'apparence qu'il prétend alors être vraie.

3 *Ibid.,* II, 2, 189, p. 790-791.

4 « *[…] For her own person, / It beggared all description* » / « […] Quant à sa personne, elle rendait toute description indigente », *ibid.,* II, 2, 200, p. 792-793.

de Cléopâtre. Si description il y a, elle n'est jamais que restitution d'une apparence, d'une impression qui ne saurait tout dire de la personne et qui reste donc nécessairement aussi superficielle que fluctuante. Rien ne qualifie mieux Cléopâtre, dit Enobarbus, que sa « variété infinie[1] », elle qui apparaît sans cesse à la convergence d'apparences contradictoires[2]. C'est qu'elle sait utiliser comme elle le souhaite les apparences : César la décrit lors de son mariage avec Marc-Antoine, vêtue en Isis, déguisée comme une comédienne et incarnant la déesse[3]. Sa mort elle-même se prête à une mise en scène digne des plus grandes actrices[4] : pour elle, comme le révèle son éloge de Marc-Antoine, l'imagination l'emporte en valeur sur le réel.

L'inversion entre apparence fantasmée et réalité pauvre n'est cependant pas si facile à manier. Ainsi, à plusieurs reprises, la mise en scène ou le récit de soi se retournent contre les souverains, les piégeant dans une apparence peu flatteuse qui semble détruire leur être même. Lors de la débâcle navale, le personnage de Cléopâtre, puis celui d'Antoine, se trouvent ainsi aussi vite détruits qu'ils avaient été construits : en quelques mots de Scarrus, le spectateur voit se superposer à l'image de la reine et du sur-homme celle de bovins affolés par une mouche et s'enfuyant follement[5]. Comme Antoine, Cléopâtre peut se retrouver victime des apparences, d'abord parce que, jusqu'au bout, elle croit au personnage d'Antoine pourtant mis à mal par les événements et rabaissé par tous, mais aussi parce qu'un habile metteur en scène (au rang desquels se trouve César) peut les retourner contre elle – et qu'elle en a parfaitement conscience. Peu avant qu'elle ne décide de se donner la mort, elle envisage ainsi le triomphe auquel César veut la faire participer

1 « *Infinite variety* », *ibid.*, II, 2, 237, p. 792-793.

2 Enobarbus la décrit d'ailleurs dans les mêmes lignes comme le produit d'une contradiction vivante, capable de réunir en elle-même les plus extrêmes opposés, *ibid.,* II, 2, 237-238, p. 692-693. Certes, Cléopâtre et Marc-Antoine possèdent également une personne, visible au moins sur scène par le corps de l'acteur. L'intérêt de ces passages est précisément qu'ils supposent la médiation du récit (dans le cas d'Enobarbus) ou du souvenir (dans celui de Cléopâtre). En d'autres termes, la représentation, artistique ou simplement imaginée, d'une personne vient sans cesse s'interposer entre notre propre perception et ce que serait cette personne. Il est possible que, même en voyant les acteurs dans toute leur matérialité, notre réception en soit cependant différente et modifiée par son caractère subjectif.

3 *Ibid.*, III, 6, 1-18 p. 832-833.

4 *Ibid.,* V, 2, 268- 316.

5 W. Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre,* III, 10, 9-23, *in Tragédies,* II, *op. cit.,* p. 842-845. Même dans un tel moment d'abandon, Cléopâtre se trouve ainsi prisonnière de l'apparence qu'elle ne cesse jamais de renvoyer. Quand elle-même n'est pas en représentation, elle est objectivée par le discours d'autrui qui la place à nouveau en position d'actrice.

et la vie qui sera la sienne sous son règne. C'est en particulier la façon dont elle apparaîtra aux yeux de tous, et sera traitée, qui la préoccupe. Cette image lui vient par l'intermédiaire du spectacle qu'elle imagine donné par des acteurs jouant son rôle : « […] je verrai / un garçon, Cléopâtre criarde, singer ma grandeur / Dans une posture de putain[1] ». Cette remarque est frappante par l'entrelacement qu'elle suppose entre la fiction et le réel, l'apparence et la réalité. Tout d'abord, il est inexact de dire qu'un garçon « joue le rôle » de Cléopâtre : l'anglais dit « *some Cleopatra* boy *my greatness* ». L'emploi de « *boy* » comme verbe permet de mêler les deux réalités que sont l'acteur (le garçon, comme il en allait normalement sur la scène élisabéthaine pour les rôles de femmes), le personnage (Cleopatra) et Cléopâtre elle-même. La Cléopâtre présente sur scène est ainsi présentée comme réelle, et première, puisque son apparaître détermine celui des autres, mais également comme affectant les manières d'un « *squeaking boy* », alors que l'on penserait normalement que c'est l'enfant qui adopte la posture de Cléopâtre. Ensuite, il faut avoir en tête le fait que le rôle de la Cléopâtre qui est en train de se représenter ce rôle non souhaitable est effectivement, au moment où la réplique est prononcée sur la scène de Shakespeare, proférée par un jeune homme, et la Cléopâtre qu'il joue, si elle est plus complexe que ce que la Cléopâtre fictive ne le craint, n'est effectivement pas vraiment modeste. Une première intégration se réalise donc entre Cléopâtre et le garçon, chacune de ces apparences pouvant être déclinée selon trois niveaux de réalité[2]. Une seconde intervient juste après, puisque le garçon présente simultanément la « grandeur » de Cléopâtre et une « posture de putain ». L'équivalence de ces deux présentations vient cette fois du fait que Shakespeare ne dit pas « au lieu de » mais « dans » : la grandeur est enchâssée dans la vulgarité, au point que, si Cléopâtre ne revendique pas cette dernière, le spectateur n'a aucune difficulté à la lui attribuer au moment où elle prononce ces mots. La confusion entre les rôles de grande reine et de prostituée n'attend donc pas la représentation du garçon : c'est elle, dans cette représentation au troisième degré, qui

[1] « […] *I shall see / some squeaking Cleopatra boy my greatness / I'th' posture of a whore* », *ibid.,* V, 2, 212-217, p. 914-915.

[2] Pour Cléopâtre, celle du texte de Shakespeare, celle jouée dans son imagination, et celle qui apparaît sur scène en réalité ; pour le garçon, celui qui joue Cléopâtre dans le récit du texte, celui qui apparaît dans les gestes de cette Cléopâtre doublement fictive, et le garçon qui joue le rôle sur scène. On trouve un personnage à chacun des degrés de mise en abyme : la narration du récit, le récit lui-même, et le jeu sur scène, en présence des spectateurs au moment où le récit est raconté.

l'effectue sous nos yeux, sans même que la scène ne soit jouée. Il devient ainsi impossible de dénouer ces différents aspects contradictoires, tant ils contribuent tous également à créer le personnage de Cléopâtre, celui qui, imaginant comment elle sera représentée par un peuple ennemi, commence déjà à penser au suicide.

Cléopâtre manifeste ainsi la pluralité essentielle de l'apparence, qui se donne simultanément sous plusieurs jours différents, mais aussi son ambivalence fondamentale. Lorsqu'on la voit se représenter sous divers apparaîtres conflictuels, la figure imagée qui vient à l'esprit n'est pas seulement bigarrée : elle est porteuse de différentes significations qui, comme c'était le cas pour Henri V, sont à la fois révélatrices et dissimulatrices. Cléopâtre apparaît bien dans le passage que nous venons de citer, mais nous ne savons pas forcément laquelle, ou lesquelles, elle est. Ce phénomène rappelle la description d'Enobarbus qui lui prête, à l'acte II, scène 2, une nature fondamentalement contradictoire[1]. Mais Cléopâtre n'est pas seule concernée par ce mode d'apparaître, même si elle le manifeste tout particulièrement par sa dextérité d'actrice. R. Weimann voit dans la scène projetée du garçon en Cléopâtre le signe d'une « double autorité » de la représentation, qui parvient à montrer simultanément des aspects contradictoires d'une même personne, parce qu'elle révèle en réalité à la fois ce qu'elle représente et les conditions de sa représentation, le personnage joué et l'acteur qui l'incarne[2]. La contradiction liée à la cohabitation dans un même corps d'une personne et d'un personnage différents n'est alors pas accidentelle chez Cléopâtre, mais fondatrice de ce que la représentation peut être. R. Weimann fait de la double autorité de la représentation sa condition de possibilité, la question demeurant de savoir comment un tel trait affecte la véridicité de la représentation. Comment en effet un mode d'apparaître fondé sur le principe même de la contradiction permettrait-il de dire la vérité ? Plus encore, ce modèle de représentation, approfondi par le système de mise en abyme que nous étudions ici, est fondateur du théâtre shakespearien. Dans son introduction aux tragédies

---

1 « *For vilest things / Become themselves in her, that the holy priests / Bless her when she is riggish* » / « […] Car le plus vil en elle est bienséant, au point que les saints prêtres / La bénissent quand elle est d'humeur libertine », *ibid.,* II, 2, 240-242, p. 794-795.

2 Robert Weimann, « Bi-fold authority in Shakespeare's Theater », *in Shakespeare's Quaterly,* 39-4, Winter 1988, 401-17.

shakespeariennes, G. Venet insiste en effet sur la conscience de la fiction excitée par Shakespeare chez le spectateur, soulignant le fait que la mise en abyme constitue « la matière même de la tragédie[1] ». La mise en abyme, loin de ne renvoyer qu'à une préférence narrative, signale ainsi les apparences comme faisant système, renvoyant les unes aux autres sans point d'arrêt définitif, et comme constituant de ce fait la représentation. La représentation ne *permet* pas la mise en abyme : cette dernière constitue son essence. On retrouve ainsi le principe platonicien des différents degrés de réalité de l'apparence, mais considérablement modifié par la métaphore – toujours sous-jacente chez Shakespeare – du théâtre du monde. C'est la mise en réseau de ces apparences, le mouvement incessant qui renvoie de l'une à l'autre, qui est premier, et qui définit la représentation.

Dès lors, on le voit, l'énonciation de la vérité ne peut pas être conçue selon une exigence de simplicité, ni selon une norme de référence directe au réel. Si une telle filiation peut être trouvée – le spectateur, encore une fois, se tromperait totalement d'exercice s'il faisait mine de croire que ce qui se passe sur scène est réel – aucune primauté ontologique n'est accordée au réel. Il se pourrait bien que ce qui relève de l'imagination, de la fiction forgée par l'esprit du dramaturge, mais aussi par le corps de l'acteur et l'imagination du spectateur, soit plus déterminant, plus porteur de signification, que la réalité. Le problème qui se pose n'est ainsi pas seulement celui de savoir ce que révèle la représentation, mais encore de quel type d'acte il s'agit. Quand Henri V ou Cléopâtre jouent, on l'a vu, la vérité de leurs propos ne peut pas seulement être évaluée en fonction de sa conformité avec un réel trop illusoire pour être appréhendé. Elle doit être mesurée au type d'énonciation que leur jeu leur permet d'atteindre, à l'intention présidant à leur mise en scène, au rapport qui se situe entre ce qu'ils sont et ce qu'ils prétendent être : autant de critères qui sont à la fois fort évasifs, et sujets à l'ambiguïté. En d'autres termes, la remise en cause d'un rapport simple entre le discours et le réel fait porter la

[1] G. Venet, « Introduction » *in* W. Shakespeare, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 193 : « Shakespeare en poète baroque qu'il est ne manque jamais de créer chez son spectateur cette conscience de fiction : non seulement il lie intimement *mimèsis* tragique et mise en abyme de son art dans la représentation théâtrale, mais il fait parfois de cette mise en abyme la matière même de la tragédie ».

valeur de véridicité sur l'acte d'énonciation bien davantage que sur son contenu : nous allons voir que cela n'est pas sans poser de problème.

CHAPITRE VII

« *THOU LIEST*[1] » : L'ÉNONCIATION, ACTE FALSIFICATEUR

La difficulté de l'exhibition semble être structurellement, nécessairement produite par la représentation, puisque le refus de cette dernière la conduit aussi bien à l'échec que son acceptation. L'exhibition requiert une mise en scène du phénomène, qui seule permet de lui donner une rationalité qui n'affleure pas naturellement à sa surface. L'illusion est ainsi la manifestation maîtrisée d'un apparaître potentiellement mensonger, la forme stable, sinon immédiatement véridique, dont on a besoin afin de pouvoir en parler. Elle implique également que la représentation mimétique, en tant qu'elle est productrice d'illusion, repose sur une posture potentiellement mensongère. En d'autres termes, la mise en scène pourrait conférer à l'apparaître une rationalité, à condition qu'elle ne soit pas elle-même portée par l'intention mensongère de celui qui produit la représentation mimétique. Le problème, on l'a vu avec Cordélia, c'est que l'acte de représentation semble placer *de facto* dans une posture mensongère, dans laquelle on joue à être soi-même. Doit-on alors lire chez Shakespeare une critique de toute représentation, qui le conduirait, si l'on se reporte à l'opposition posée par Sidney, à jouer Platon contre Aristote ? Et qu'est-ce qui, dans cette critique de la représentation, intéresserait particulièrement Shakespeare ? Nous allons voir la difficulté que peut présenter la mise en scène de soi, si elle conduit à se considérer comme un autre, mais aussi à nier l'individualité du point de vue de chaque personnage. Dès lors, il s'agit de se demander de quel point de vue la représentation implique qu'un personnage s'exprime, et comment son discours doit être

[1] W. Shakespeare, *Timon d'Athènes,* I, 1, 215-239, *in Tragédies,* II, *op. cit.*, p. 258-259.

reçu. Peut-on véritablement se passer de la représentation comme médiation entre soi-même et son propre discours ?

1) Parler comme un autre ?

La nécessité de la représentation semble ainsi rendre tout discours mensonger, parce que, même en essayant de dire la vérité, on adopterait un rôle qui nous place de fait en porte-à-faux avec notre intention véridique. En d'autres termes, l'acte d'énonciation serait en son fond mensonger, non en raison de ce que l'on dit, mais parce que le seul fait de se présenter comme sujet d'un discours nous place déjà dans une attitude duplice, où l'on joue le rôle de celui qui parle. De fait, nous avons déjà signalé dans *Timon d'Athènes* la mention d'une critique platonicienne de la *mimesis*, et plus particulièrement de l'énonciation à l'œuvre dans celle-ci, lorsqu'Apémantus y rencontre un peintre et un poète, qu'il accuse de mentir[1]. Le mode d'être mensonger de ces artistes renvoie, en plus de la simple hypocrisie que nous avons déjà signalée, à une réflexion sur la représentation, dans la mesure où les deux compères inversent la valeur de l'apparence et de la réalité. Apémantus reprend là deux critiques platoniciennes : l'œuvre artistique ne saurait dire la vérité, dans la mesure où elle est éloignée de trois degrés par rapport à la vérité[2], et parce que le narrateur y parle comme s'il était un autre. Deux aspects de la représentation sont alors critiqués : le fait qu'elle soit imitation, et plus spécifiquement imitation d'une apparence et non signe d'une idée réelle, et celui qu'elle procède d'un certain type d'énonciation.

Le premier de ces reproches est développé dans *Timon d'Athènes* au sujet de représentations qui ne sont ni ressemblantes ni idéalisées comme le voudrait la Renaissance, tout en se prétendant mimétiques : la représentation du premier acte de cette scène est apparence d'apparence, et elle déforme ce qu'elle est censée représenter en en modifiant les proportions afin de créer de façon illusoire une impression de ressemblance[3]. La représentation ment toujours deux fois : une première, en prétendant imiter le réel, une seconde, en le déformant pour donner l'illusion de la ressemblance. Les

1 *Ibid.,* I, 1, 215-239, p. 258-259.
2 Voir Platon, *République,* X, 599 a-e, *op.cit.,* p. 498-499.

artistes de Timon prétendent le représenter, alors qu'ils ne peuvent en donner qu'une représentation, lui qui est déjà toujours en train de se donner en spectacle, et ils prétendent le faire fidèlement, alors qu'ils collent aux clichés que Timon voudrait voir représenter afin de rendre leur mensonge plausible. Ainsi, à l'acte I, scène 1, le peintre, puis le poète décrivent leurs œuvres dans lesquelles on retrouve notamment le topos de la Fortune qui élève un homme avant de le laisser choir[1]. Or ici, le caractère codifié, entendu de l'image, désamorce immédiatement la critique et le conseil que le poète prétend avoir mis dans son ouvrage. Quand bien même le danger que Timon court (et qu'il subira effectivement) est dit, l'accusation de complaisance implicitement évoquée, rien de tout cela ne peut être véritablement entendu par Timon, dans la mesure où il est représenté comme le béni de la Fortune et que le contexte dans lequel l'œuvre doit être prononcée enjoint à se focaliser sur le côté ascendant de la roue de cette dernière.

Si le problème de l'imitation comme fraude ontologique est bien présent dans le texte de Shakespeare, c'est ainsi plutôt la seconde critique de Platon à l'encontre de la représentation qui doit nous arrêter ici. Le poète, et notamment le poète tragique ne ment pas tant parce qu'il raconte une histoire qui n'est jamais arrivée, que parce qu'il la raconte comme s'il était quelqu'un d'autre, c'est-à-dire comme si c'était un personnage qui parlait, alors que c'est lui, le poète, qui s'exprime sans en avoir l'air[2]. En d'autres termes, ce n'est pas tant la fiction en elle-même qui dérange Platon, que la tentative de dissimulation de ce caractère fictionnel. Le mensonge vient de ce que la situation d'énonciation dans laquelle s'inscrit l'artiste est hypocrite, l'artiste adoptant une voix et un personnage qui n'est pas le sien, sans en avertir le spectateur. Contrairement au récit simple ou au récit mixte, le récit par imitation est blâmable parce que le poète y parle « comme si c'était un

[3] Platon insiste notamment sur la nécessité pour le peintre de choisir une perspective sous laquelle peindre un objet. Cette question va se révéler être cruciale pour le théâtre shakespearien, dans la mesure où il repose sur la composition des perspectives entre les différents personnages, par opposition à l'importance du point de vue du chœur des tragédies antiques que Platon avait pour exemple. Ce décentrement des perspectives accentue le problème posé par Platon, en proposant des points de vue divergents au sein de la même œuvre d'art, et présente à la fois la possibilité d'une solution à travers la composition des points de vue dans le travail de perspective. La nouvelle approche de la perspective, instaurée par le *De pictura* d'Alberti, rend le rapport de Shakespeare au traitement platonicien de cette notion plus polémique.

[1] W. Shakespeare, *Timon d'Athènes,* I, 1, 28-95, *in Tragédies*, II, *op. cit.,* p. 248-251.

[2] *Ibid.,* III, 392d-394-b, p. 156-158.

autre ». Il crée ainsi une situation d'énonciation illusoire venant doubler le réel et se donnant pour vraie. C'est cette situation qui occupe Shakespeare derrière la violence de l'invective d'Apémantus. De fait, l'accusation de mensonge qu'il adresse aux artistes peut surprendre en ce qu'elle est au moins partiellement fausse, au vu de ce que l'on peut entendre de la conversation entre les artistes : le peintre a l'air d'avoir fait un portrait de Timon, alors que le poète décrit une allégorie de la Fortune, qui appellerait Timon à ses côtés, image qui est décrite assez précisément. Le poète y raconte comment Timon se trouve encombré dans son ascension par ses amis qui veulent profiter de lui, et comment il peut retomber plus bas que terre sans qu'aucun ne l'aide. Cette seconde production, qui se veut véridique, est également symbolique. Tous les deux se réfèrent explicitement au modèle imitatif de la Renaissance : l'art doit « surpasser la vie même[1] ». Il est difficile de juger de la véridicité du portrait, qui peut être selon les choix de mise en scène outrancièrement élogieux, réaliste ou même raté (on voit dans l'échange précédent que les artistes se mentent volontiers les uns aux autres). En revanche, la fable racontée par le poète est un modèle de miroir des princes, genre littéraire visant à conseiller son lecteur sur des questions politiques et morales[2]. Rien n'y paraît mensonger, au contraire, elle remplit les codes d'un genre qui se donne pour fonction d'être véridique et d'enseigner par l'exemple. Mais encore une fois, Apémantus ne dit pas seulement que ce que les artistes disent est faux, ou du moins pas tout de suite. Sa première attaque est *ad hominem* : c'est toi qui mens, c'est ta démarche qui est mensongère, et au final qu'importe ce que tu dis, ce sera faux. On se retrouve dans le même cas que Cordélia, qui risque de mentir en disant ce qu'elle sait pourtant être vrai. La représentation mimétique est fausse non seulement parce qu'elle est mimétique, mais parce qu'elle est une re-présentation, et il se pourrait que cette simple situation d'énonciation la rende nécessairement mensongère, abstraction faite de ce qu'elle raconte. Une fois cela posé, la scène de description du poème devient vertigineuse de sens et de contre-sens : le poète condamne ceux qui flattent Timon par

[1] « *It is a pretty mocking of the life […] It tutors nature, Artificial strife / Lives in these touches livelier than life* », *ibid.,* p. 248-249. On retrouve dans ces lignes l'ambiguïté déjà signalée dans la lecture que Sidney fait d'Aristote : l'artiste, en imitant la nature, doit aussi la feindre (*mock*), pour personnifier la nature, doit l'instruire (*tutor*), et doit se faire plus vivant que la vie même. L'art doit avoir pour visée une nature idéalisée, qui se présente à la fois comme norme et comme modèle à surpasser.

[2] Voir notamment *The Mirror for Magistrates,* série de vies d'hommes illustres à la visée didactique, publié pour la première fois en 1559 par William Baldwin et George Ferrers.

leurs mensonges, tout en en faisant partie, et prédit sa chute et son abandon, avec justesse mais sans vraiment y croire, ou du moins sans trop y prêter attention, en tout cas on peut le supposer. La représentation mimétique se trouve ainsi nécessairement soumise au paradoxe du menteur.

Ainsi, est-ce vraiment le caractère mimétique de la représentation qui dérange dans ces lignes de Shakespeare ? On l'a vu, le dramaturge reprend le reproche de Platon selon lequel le poète parle « comme si c'était un autre », en rapportant ainsi la faiblesse du récit mimétique à sa situation d'énonciation. La *mimesis* n'est alors que le révélateur d'un problème plus général, et qui concerne la représentation dans son ensemble : la narration du poète, si elle peut être dite mimétique parce qu'elle renvoie à une situation réelle, est symbolique, et le joaillier également présent dans la scène est tout aussi bien visé par Apémantus, de même d'ailleurs que tous les flatteurs qui gravitent autour de Timon. Dans tous ces discours, il y a bien imitation, mais elle n'est pas imitation du réel : elle est simulation d'une situation d'énonciation. À ce stade, c'est la possibilité même de l'énonciation à laquelle semble s'attaquer Shakespeare, puisque aucune énonciation ne semble possible sans que quelqu'un n'y prête sa voix, ne la manifeste dans son corps, ne se plie à sa représentation[1]. Ce n'est pas seulement l'intention mensongère qui est critiquée dans ces lignes, puisque l'intention n'est pas vérifiable dans le texte lui-même, elle ne peut être que le résultat d'une mise en scène donnée. La pluralité des mises en scène possibles de cette scène montre que ce n'est pas seulement l'arrière-pensée supposée des artistes et d'Apémantus qui est en jeu, mais bien leur statut en tant qu'énonciateur, leur capacité à tenir un discours qui soit conforme au réel et à le décrire. Apémantus comme Cordélia signalent la limite d'un énoncé qui se voudrait conforme au réel, qui pourrait le dire, en montrant que la situation d'énonciation inhérente à toute prise de parole rend impossible le discours mimétique. En même temps, ils montrent comment

[1] L'importance du statut d'énonciateur ici mis en avant apparaît clairement si on se réfère à la définition de la personne proposée par Hobbes au chapitre 16 du *Léviathan* : « *personnifier,* c'est *tenir un rôle* ou *représenter* soi-même ou un autre », (Th. Hobbes, *op. cit.*, p. 271). Hobbes lie ici nettement le statut de personne à celui de représentation, c'est-à-dire ici à la capacité à avoir une voix. On peut considérer comme personne qui est doué d'une voix, et il faut pour cela être capable de représentation. Hobbes s'appuie en outre sur l'origine latine de « personne », relative au masque de l'acteur de théâtre, ce qui rend impossible de penser l'énonciation sans représentation. Voir aussi M. de Gaudemar, *op. cit.*, p. 29-36.

le fait de sortir d'une telle situation d'énonciation (par la retenue pour elle, l'agressivité pour lui) réduit finalement au silence. La situation d'énonciation reste ainsi un impératif indépassable, qui empêche, semble-t-il, de véritablement décrire une situation[1]. Il semble donc que le texte shakespearien signale et approfondisse la critique platonicienne : imiter la réalité, c'est toujours la *simuler*, la rejouer. Il n'est donc pas tant question de chercher à atteindre une identité avec la nature, ou de la représenter comme un idéal, que d'y voir l'objet d'une feinte qui éloigne la représentation aussi bien de la correspondance réaliste que de la pure symbolisation. Résumons-nous : la critique shakespearienne de la représentation repose sur un artifice qui s'oppose à une référentialité naturelle, et suppose que le discours doit, paradoxalement, être construit pour être véridique, que l'on doit prendre sa propre sincérité comme l'objet d'un jeu d'acteur si l'on veut s'assurer de son effectivité phénoménale.

De fait, c'est dans le jeu d'acteur que Shakespeare trouve le modèle d'un tel artifice, dans la mesure où il s'agit d'une action qui repose sur la capacité à mettre en scène sa propre sincérité. Ainsi que le montre G. Navaud, l'idée d'une représentation régie par un réalisme conçu comme figuration fidèle de la nature, et donc supposée véridique parce que soi-disant conforme à une réalité qui, nous l'avons vu, n'a d'existence qu'opératoire chez le dramaturge, est mise à mal par les deux figures de l'*hypokrisis* et de l'éthopée, héritées du théâtre grec. L'*hypokrisis,* également présente chez Aristote, peut être définie comme « un art de la déclamation passant par la maîtrise de la voix et des gestes[2] ». Il s'agit, chez Aristote, de ressembler à la personne que l'on joue, afin d'être plus convaincant. La ressemblance est ainsi évaluée sous l'angle de la conviction et non du mimétisme strict, ce qui implique de représenter le personnage tel qu'on s'attend à le voir et non tel qu'il est. G. Navaud insiste ainsi sur l'écart qui existe entre l'acteur et son personnage puisque qu'il « tend asymptotiquement à la superposition du masque et du visage[3] », donc qu'il tend à faire disparaître l'écart sans jamais pouvoir y arriver. Le

---

1 De fait, Platon lui-même utilise l'ambiguïté d'une telle situation d'énonciation en choisissant la forme dialoguée. Voir notamment le *Phédon* où il insiste sur le problème de cette mise en rôle dans le récit de la mort de Socrate. Platon, *Phédon,* 59b, traduction de Monique Dixsaut, Paris, 1991, p. 204.

2 G. Navaud, *op. cit.*, p. 87.

3 *Ibid.*, p. 89.

masque et le visage ne se confondent jamais parfaitement, la représentation n'est jamais tout à fait exacte. On voit que, dans *l'hypokrisis*, on ne se passe jamais totalement de la référence au modèle. C'est bien dans le rapport à ce qu'elle symbolise que la représentation peut être conçue. Mais l'acteur doit également travailler avec ce qu'il est, lui. L'appel à un modèle qu'il faudrait plus ou moins fidèlement réfléchir se fait plus ambigu chez Shakespeare, dans la mesure où le modèle à figurer n'est jamais connu qu'indirectement, et l'acteur lui-même ne se définit pas par une nature sous-jacente qu'il faudrait modeler pour la faire ressembler au masque, mais comme portant déjà un masque. Dans le passage où Hamlet donne ses conseils sur le jeu d'acteur, le modèle est déjà un être dramatique : Priam n'a d'existence que représentationnelle, et peut se prêter ainsi à de multiples interprétations. Le comédien lui-même ne présente aucune caractéristique individualisante : il n'est qu'un acteur, et même la figure d'un acteur. Hamlet lui-même essaie, en jouant la folie, de gommer ses caractéristiques propres pour n'être plus que jeu : la problématique de la mesure demeure toutefois, puisqu'il échoue par son excès[1].

La figure de l'*hypokrisis* est en outre prolongée par celle de l'éthopée, qui montre que la représentation qu'un acteur fait de son personnage n'est pas nécessairement définie par la « naturalité » de son jeu. L'éthopée, explique G. Navaud, est une mise en scène de soi dans laquelle l'orateur se présente comme étant digne de foi, revendique une sincérité qui n'est en fait qu'un artifice rhétorique, puisque la sincérité ne se traduit pas comme présentation immédiate et sans fard de soi-même, mais nécessite une distance. Dans l'éthopée, la sincérité se traduit ainsi comme un rejet de la naturalité, supposant que toute représentation réaliste et ressemblante est impossible[2]. Toute représentation, en particulier celle qui se veut sincère – c'est-à-dire ici conforme aux sentiments réellement ressentis – est en réalité une construction, ce qui est la condition pour que la représentation soit signifiante. La représentation efficace n'est pas celle qui dépeint exactement son modèle,

[1] D'autres personnages shakespeariens réussissent cependant à atteindre cette juste distance, en se pensant eux-mêmes non comme des purs acteurs, mais comme des personnages situés au croisement de plusieurs rôles : nous y reviendrons.

[2] G. Navaud précise ainsi que dans l'éthopée « la première personne (ou voix du locuteur) ne s'exprime pas « naturellement » comme on pourrait le croire, mais construit de toutes pièces son naturel et sa sincérité », *ibid.*, p. 102.

mais celle qui donne une impression de proximité. Le personnage ou l'action représentés sur scène ne sauraient donc faire directement référence à leur modèle, puisqu'il sont définis dans le discours et la mise en scène comme des fictions. La représentation conçue comme double à l'identique de son modèle est donc considérée comme impossible, à la fois parce qu'on ne peut l'atteindre et parce que cette identité prétendue ne serait pas un gage de véridicité. C'est au contraire dans l'écart que se situe le discours vrai, ce qui pose le problème de savoir à quoi serait adossée cette représentation, et quel serait donc l'objet d'un énoncé véridique. En effet, nous avons vu que Shakespeare approfondit l'utilisation des formes littéraires qu'étudie G. Navaud, en supprimant la référence à un modèle, même lointain. S'il y a un modèle, c'est lui-même un masque issu d'un autre modèle, et ce indéfiniment. Ainsi, non seulement Shakespeare assume la prétention d'être autre que condamne Platon, mais il en fait en outre une condition de l'énonciation véridique. S'il est vrai que cette posture de récit implique aussi un risque pour l'énonciation – quand tout le monde joue, il est difficile de savoir qui a pour but d'exposer la vérité par son jeu, plutôt que de la contrefaire – il n'en demeure pas moins qu'aucune énonciation n'est envisageable en dehors de ce positionnement. La revendication de l'artifice scénique comme mode d'être a alors pour corrélat l'abandon du concept d'une vérité univoque, envisagée depuis un point de vue omniscient et absolu. En effet, si la démarche qui consiste à faire « comme si » on était un personnage afin d'atteindre la sincérité nécessaire à l'énonciation peut être véridique, cela suppose que la vérité du discours ne peut pas être mesurée à l'aune d'une adéquation entre ce qui est dit et ce qui est. D'abord, parce que « ce qui est » renvoie, nous l'avons vu, au déploiement équivoque d'apparences qui ne se donnent pas d'emblée dans leur vérité. Ensuite, parce que le processus d'énonciation ne suppose pas tant la recherche d'un dévoilement de cet être qui n'est que fictif, que la construction artificielle d'un discours efficace et en un sens toujours en attente d'une complétion. En d'autres termes, le discours de vérité, parce qu'il est affecté à la fois par la structure apparentielle du réel, et par l'artifice de la représentation, ne peut jamais être dégagé d'un contexte d'énonciation.

2) Un point de vue omniscient ?

À la position du démiurge ou du philosophe qui prétend connaître la réalité parce qu'il n'a pas sur elle un simple point de vue mais embrasse du regard sa totalité, Shakespeare oppose dès lors la superposition en polyphonie des perspectives propres à chaque personnage. Le procédé est particulièrement visible dans la construction de *Jules César,* pièce dans laquelle Shakespeare oppose la polysémie des personnages et l'absence de degré de référence au silence de l'auteur. Le personnage éponyme ne s'y trouve en effet jamais décrit d'un point de vue que l'on pourrait identifier comme étant le porte-parole de l'auteur. Tous les personnages se révèlent être faussés dans leur approche, mis en scène tandis qu'ils sont en proie à leurs doutes (pour Brutus, par exemple) ou qu'ils se livrent à d'évidentes manipulations passionnelles (Marc-Antoine). Tous ne semblent ainsi avoir accès qu'à un aspect de « Jules César », relativement au rapport qu'il entretient avec lui. Même ainsi, César n'accepte pas toujours de se montrer sincèrement, et ruse suffisamment souvent pour que l'on doute des moments où il semble le faire[1]. En outre, il n'est pas qu'un homme, mais également une figure politique dont le rayonnement est d'emblée présenté comme un enjeu : sa description par les autres politiques, qu'ils soient amis ou ennemis, est toujours partiale quand elle n'est pas franchement mensongère. Lui-même d'ailleurs refuse une telle objectivisation : volontairement distant, il se donne comme l'objet d'un mythe et se rend insaisissable, et se met si souvent en scène que l'on ne sait quand il dépose véritablement le costume. Personnage insaisissable, il est très peu présent dans la pièce[2], alors qu'il est toujours question de lui dans l'esprit des personnages[3]. Il ne livre aucun moment de révélation de lui-même, ne s'épanche dans

[1] Voir notamment la scène où il attend que Calpurnia le supplie de ne pas aller aux Ides de Mars. W. Shakespeare, *Jules César,* II, 2, 37-129, *in Tragédies,* I, *op. cit.,* p. 754-759.

[2] Il est tué à l'acte II, et n'est présent que dans trois scènes, en plus d'une apparition à l'acte IV scène 3 comme fantôme silencieux. Dans la première scène où il apparaît (I, 2), il ne parle que très peu, entre et sort en permanence, tout en restant le centre de l'attention.

[3] Sur 18 scènes en tout, il n'y en a que 3 où il n'est pas question de lui.

aucun monologue[1]. La pièce finit sans qu'une opinion vraiment tranchée à son sujet n'ait pu ressortir. Ni les conjurés, ni Antoine, ni le peuple ne l'emportent : César, à la fin de la pièce, fait finalement plus figure de mythe que de personnage, et on a en fait assisté à cette construction du mythe. En l'espace d'une pièce, il est devenu une véritable légende.

La difficulté qu'il y a à connaître la vérité sur César semble alors infecter la pièce entière, qui ne cesse d'insister sur les occasions manquées pour que soit exprimée la vérité, que ce soit celle du futur (des signes annonciateurs prédisant l'assassinat de César), du passé (Marc-Antoine et Brutus proposant tour à tour des interprétations opposés de la vie et de la mort de César) ou du présent (dans les scènes de bataille). Si les présages[2] sont vus, aucun n'est suivi, et le devin de l'acte I, scène 1, dont l'intervention ouvre la pièce, peine étrangement à se faire entendre[3]. Le récit du meurtre de César par Brutus puis par Marc-Antoine montre combien la mise en scène d'un fait est à la fois nécessaire et propice à sa manipulation[4]. La suite de l'intrigue en fait montre comment le résultat d'une opposition historique a pu en réalité reposer sur la difficulté de composition des différents points de vue : ainsi, à l'acte V, scène 3, Cassius demande à Pindarus de lui rendre compte de l'avancée de la bataille. Celui-ci, croyant voir au loin la victoire du camp adverse, lui annonce sa défaite, suite à quoi le conjuré se suicide. En réalité, Pindarus a mal vu : c'étaient des troupes amies qui venaient de faire la jonction avec les leurs. Cette cruelle anecdote signale le fait que les interprétations seules ne sont pas à mettre en compte dans la contradiction précédemment mentionnée, ou plutôt qu'elles ne

[1] Si tant est qu'un tel monologue puisse être à l'abri du soupçon de feinte : le nombre des discussions autour des monologues d'Hamlet montre bien le statut équivoque de tels exercices. Voir supra, chapitre 4, « La disparition du sujet ».

[2] L'allusion de Cassius aux épicuriens à l'acte V, scène 1 permet de poser explicitement le problème de la vérité des présages : si, en suivant l'école antique, Cassius ne croit pas au début aux prétendus signes divins, à la fin de la pièce, il change d'avis. De fait, c'est parce que César n'y a pas cru qu'il est mort. Cependant, la diversité des interprétations montre que la question n'est pas là : les signes, comme tout objet d'expérience, sont soumis à interprétation et peuvent donc aussi induire en erreur : Décius propose une interprétation contraire de tous les signes indiquant à César sa mort.

[3] Tout d'abord, César ne l'entend pas (c'est Brutus qui répète ses paroles), puis ne le voit pas et demande à voir son visage, et enfin il ne le croit pas, le traitant de « rêveur ». Il refuse également, cette fois par orgueil, d'écouter Artémidorus à l'acte III, scène 1.

[4] Brutus y utilise, nous l'avons vu, la métaphore théâtrale afin de rendre le moment tel qu'il était, c'est-à-dire pour lui habité du sentiment politique des générations futures, et Marc-Antoine utilise des traits rhétoriques pour en faire ressortir une interprétation totalement contraire. Il faut ajouter à ces deux interprétations possibles celle que le spectateur a en venant regarder la pièce (puisque son dénouement est en fait bien connu), et celle qu'il retient du spectacle du meurtre, auquel on assiste.

peuvent pas être dépassées. C'est la perception des faits elle-même qui est limitée puisque subjective et privée, et le personnage ou spectateur ne peut jamais accéder au fait autrement que par cette perception. Les faits « tels qu'ils sont », supposément dégagés de toute perception, ne peuvent jamais exister qu'à l'état de supposition, et aucune vérification n'est possible par comparaison entre la ou les perspectives existantes et le fait lui-même. Ainsi, la multiplicité des points de vue ne permet pas de résoudre le problème de leur caractère partiel, car on peut toujours supposer l'existence de nouvelles approches discordantes, et que la somme totale des différentes perspectives est donc impossible. Cette diversité ne gêne certes pas nécessairement la découverte de la vérité : il est vrai que l'on peut être tenté de trier entre les différents récits d'une situation, pour n'en garder que la plus proche de la vérité (par exemple, dans la pièce, Marc-Antoine est pris en flagrant délit de mensonge, Brutus décrit le meurtre de César sous l'illusion d'une envolée lyrique, et le spectateur dispose de sa propre perception pour trancher). Toutefois, la contradiction entre les points de vue multiples permet avant tout de se rendre compte du préjugé que constituerait la croyance en un point de vue unique, totalisant, permettant d'accéder à la vérité d'un fait. Il ne s'agirait pas là d'un point de vue omniscient, mais au contraire d'un point aveugle, masquant toutes les autres facettes potentiellement visibles de la réalité.

Le seul point de vue qui resterait serait celui, semble-t-il, du spectateur. Mais rien ne nous garantit qu'il possède un quelconque avantage par rapport à celui des personnages. Tout d'abord, parce que, nous l'avons dit, la posture même de contemplation est sujette à critique dans l’œuvre de Shakespeare. Pour véritablement savoir, il faut aussi être intéressé dans l'action. La vérité n'est pas l'objet d'une production libre et désintéressée. Ensuite, parce que le spectateur, loin de faire l'épreuve de son omniscience sur scène, est invité au contraire à y constater sa propension à être victime d'illusions qu'il partage avec les personnages tout en en ayant conscience. Enfin, parce que la structure même du texte de théâtre exclut la possibilité d'une interprétation définitive : le texte n'est jamais qu'en attente d'une mise en scène, et les mises en scène sont multiples, et parfois menées avec beaucoup d'efficacité contre le texte lui-même. La représentation en elle-

même offre de multiples possibilités pour tromper la sagacité du spectateur : il suffit au metteur en scène, tel Iago, de dissimuler une action au regard tout en la faisant entendre, ou inversement, pour modifier sa perception de la scène. Ainsi, le spectateur ne constitue pas même vraiment un point de vue, mais seulement un point de vue en trompe l'œil. On pourrait croire que cette perspective existe réellement, mais elle n'est que le résultat d'une illusion supplémentaire, celle consistant à croire en la possibilité d'une somme des points de vue des différents personnages. Il est en réalité impossible de toutes les additionner précisément parce qu'elles ont lieu *simultanément*, ce qui rend leur subjectivité indépassable. En outre, si chaque personnage représente un point de vue, le spectateur ne possède pas de lieu propre depuis lequel il observerait la scène. Il diffère en cela du personnage, mais cela ne lui donne pas vraiment un avantage, cela le disqualifie en tant que point de vue réel. La vision du spectateur est donc véritablement en jeu (elle apparaît, elle est construite et manipulée par le dramaturge comme par le metteur en scène), mais elle est avant tout un signal d'alarme contre la tentation de croire en la correspondance du fait réel supposé et de la totalité des points de vue disponibles à son sujet, en d'autres termes, à vouloir traiter la scène comme un monde organisé. Au contraire, le rapport à la scène nous met en garde contre le risque à considérer le monde lui-même comme une totalité dont l'ordre précède l'exercice de notre rationalité.

3) La scène n'est pas le monde

Qu'il n'y ait pas de point de vue total sur un événement implique également qu'aucune pièce n'est tributaire d'un monde existant auparavant, que l'on ne peut pas reconstruire, à partir des indices laissés par le texte ou la mise en scène, des événements seulement suggérés mais qui auraient un poids interprétatif dans la pièce. Seul ce qui se passe sur scène (matériellement ou dans le texte) existe, le reste n'ayant pas d'autre réalité que celle de leurs effets sur scène. En particulier, tous ces éléments qui semblent se dessiner en toile de fond de la pièce semblent produire un effet de réel sur lequel la vraisemblance de l'intrigue se noue, et qui désignerait le texte de théâtre comme un texte à trous qu'il faudrait compléter pour avoir le fin mot de l'histoire. J.-M. Maguin montre ainsi la différence qu'il y a dans le théâtre de Shakespeare entre la scène non vue, non entendue, mais toujours supposée, et ce qui a été effectivement représenté, ce que le dramaturge aura laissé passer de sa création[1]. L'action jouée sur scène est toujours représentation de quelque chose dont elle diffère, et invite implicitement le lecteur à retrouver derrière les lignes la scène originale. C'est à partir de cette arrière-scène, dont J.-M. Maguin signale le rôle opératoire dans l'écriture de la pièce, que le dramaturge procéderait par des choix binaires portant sur des « modalités de proclamation du monde imaginaire », c'est-à-dire déciderait à chaque carrefour de son intrigue quel trait il décide de faire advenir à l'existence plutôt que tel autre[2]. La conséquence de cette hypothèse serait qu'à chaque étape de l'histoire, on doit supposer que « montrer est taire[3] », ce qui implique la possibilité qu'il y aurait un antérieur primitivement présenté et dont on a la redite, qu'il y a quelque chose de la représentation qui a disparu[4].

---

1 J.-M. Maguin, « Cacher, dire, montrer, taire – Régime de l'imaginaire shakespearien » *op. cit.*, p. 111-114.
2 *Ibid.*, p. 112.
3 *Ibid.,* p. 114.
4 *Ibid.*, p. 111.

Dans le texte de J.-M. Maguin, cependant, cette possibilité demeure à l'état de supposition opératoire pour décrire le travail de l'auteur et la constitution d'un imaginaire signifiant. Si l'on prend plus au sérieux l'idée de ce texte à trous que serait le texte de théâtre, on peut se trouver à nouveau livré à l'illusion selon laquelle il nous présente une série d'apparences à partir desquelles il nous faut remonter jusqu'à une réalité plus fondamentale[1]. C'est cette supposition qui structure l'enquête à laquelle se livre par exemple P. Bayard dans *Enquête sur Hamlet,* et cette question se trouve être révélatrice quant au type de véridicité que l'on est prêt à accorder à l'œuvre théâtrale. En effet, P. Bayard s'appuie sur les recherches de W. W. Greg pour développer l'idée que toute pièce doit nécessairement être complétée par la critique et l'approche singulière de chaque lecteur[2]. L'interprétation de W. W. Greg, qui conclut qu'Hamlet se trompe en attribuant le meurtre de son père à Claudius, implique que l'on suppose, pour des raisons de cohérence interne, soit qu'Hamlet, Horatio, Marcellus et Barnardo sont victimes d'une hallucination collective[3], soit que Gertrude est aveugle à la présence du fantôme de son mari, pourtant bien là à l'acte III, scène 4[4]. W. W. Greg lit ainsi le sens de la pièce comme se jouant dans ses marges, et nécessitant une complétion de l'exégète. P. Bayard va plus loin dans cette conception de l'œuvre littéraire : suivant le tour pris par le débat entre W. W. Greg et J. D. Wilson, il infère à partir de l'hostilité (aussi réelle qu'inexpliquée) d'Hamlet envers Ophélie, que le prince aurait surpris cette dernière avec son père et, pris de jalousie, aurait choisi de le tuer lui-même. Puis, confondu par l'horreur de son acte, il en aurait refoulé le souvenir. Il ne s'agit pas ici de revenir sur le bien-fondé de cette interprétation, mais

1 Ainsi que le montre A.D. Nuttall, cette question conduit au problème de l'opposition entre réalisme et formalisme littéraire. Le principe de « l'effet de réel » doit alors être discuté comme un effet littéraire, mais aussi en fonction de ses conséquences sur le statut ontologique que l'on accorde à l'œuvre d'art. Voir A. D. Nuttall, *op. cit*., p. 99 sq. et Lionel C. Knights, *How many children had Lady Macbeth,* Cambridge, The Minority Pr., 1933.

2 P. Bayard, *op. cit.,* p. 48 : « Une œuvre littéraire n'est jamais complète, ou, si l'on préfère, ne constitue pas un monde complet, au sens où l'est, quelles que soient ses imperfections, celui dans lequel nous vivons. Si elle emprunte des éléments ç des mondes déjà existants, dont le nôtre, elle ne donne pas à voir et à vivre un univers entier, mais délire une série d'informations parcellaires qui ne seraient pas suffisantes dans notre intervention. […] Dès lors, l'*activité de la lecture et de la critique est contrainte de compléter ce monde* ». S'il est indéniablement vrai que l'œuvre littéraire ne fait que nous présenter l'illusion d'un monde complet, et qu'elle n'en possède donc pas la cohérence, il ne s'ensuit pas nécessairement qu'elle est de ce fait en attention de complétion, en d'autres termes qu'il faudrait mettre fin, par l'interprétation, à cette incomplétude.

3 W. Shakespeare, *Hamlet*, I, 1, puis I, 4, *in Tragédies,* I, *op. cit.,* p. 873-877, puis p. 888-903.

4 *Ibid.,* III, 4, 93-127, p. 986-989.

seulement sur celui des principes d'interprétations qui y mènent. En effet, en mettant en place une telle réécriture de la pièce, P. Bayard suppose que le texte de théâtre est bien un « texte à trous », qu'il faut combler afin de le rendre compréhensible. Plus encore, l'œuvre totale se trouve ainsi être, en droit, le résultat de la somme de toutes les lectures possibles, bien qu'en fait elle demeure toujours en attente de complétion : on retrouve là le problème du point de vue que nous venons d'évoquer, appliqué cette fois-ci au spectateur[1]. Mais précisément, est-il possible d'effectuer un tel parallèle entre l'œuvre et le monde, le personnage et le spectateur ? P. Bayard invite le lecteur à considérer l'œuvre littéraire, assortie des commentaires qui la complètent, comme un monde possible, dans lequel des événements individualisés peuvent être compris dans un rapport de cohérence diachronique, et au sujet desquels une enquête peut être menée. Dans ce cas-là, force est de constater que la rationalité accordée à l'œuvre littéraire est dépendante de son statut de monde. Le débat que poursuit P. Bayard porte ainsi sur la cohérence des événements d'*Hamlet*, c'est-à-dire sur la possibilité de les comprendre comme des événements réels. Il semble alors que la fiction théâtrale ne soit porteuse de rationalité qu'en tant qu'on la considère comme un monde possible. En d'autres termes, la rationalité de la scène serait empruntée, aurait pour fondement celle du monde réel, et sa valeur diminuerait donc proportionnellement à son degré de réalisme.

Une telle approche est contestable, compte tenu précisément de l'insistance de Shakespeare à souligner le caractère fictionnel de son œuvre, à mettre en garde tant contre la tentation du réalisme que contre celle du symbolisme[2]. Vouloir comprendre les scènes d'*Hamlet* comme des scènes réelles revient donc à nier leur caractère spécifiquement dramatique, sur lequel pourtant Shakespeare insiste explicitement[3]. En

---

1 P. Bayard s'appuie ici en particulier sur la figure de la syllepse, « double utilisation du même mot, pris à la fois dans son sens propre et dans son sens figuré », qui permet de distinguer le « texte général » de l'éditeur et le « texte singulier » que chaque lecteur lit pour lui-même. Voir *op. cit.*., p. 30-32.

2 Le principe même du « dialogue de sourd » que revendique P. Bayard est problématique en tant que théorie interprétative, dans la mesure où elle dépouille le texte d'une intention nécessaire à sa signification. Sur ce problème, voir L. Van Eynde, *op. cit.*, p. 36-40.

3 Par l'intervention de chœurs et prologues, mais également, comme on l'a vu, par l'usage des mises en abyme et les illusions adressées au spectateur aussi bien qu'aux personnages. Les passages de théâtre commentés, comme dans *Le Songe d'une Nuit d'Été* ou *Peines d'Amour Perdues,* sont également l'occasion de signaler cette distance entre la scène et la réalité, distance qui n'exclut pas cependant une ressemblance ontologique, la réalité étant « comme une scène ».

outre, aucun des événements ni des individus présents sur scène ne remplit véritablement les conditions qui permettraient de les assimiler à des êtres réels : ils ne sont pas individualisés comme le seraient de véritables personnages, et l'organisation interne qui joue dans une œuvre dramatique n'est qu'apparente, construite *a priori*, et non réelle[1]. J.-M. Maguin prend notamment pour exemple la scène d'*Antoine et Cléopâtre* lors de laquelle Enobarbus raconte la rencontre entre les deux amants[2], et celle de *Jules César* dans laquelle Pindare raconte l'issue d'une bataille observée de loin, et se trompe[3]. Nous avons déjà, dans ces deux pièces, souligné à quel point la référence à une scène première est ambiguë, car elle suppose un symbolisme non achevé. C'est précisément pour les mêmes raisons que ces scènes ne suffisent pas à faire monde : le renvoi à celles-ci ne peut pas aboutir et ne se signale que par le biais d'une absence indépassable. Le caractère *apparent* de l'organisation d'un drame est également mis au jour, nous l'avons vu, dans les pièces historiques de Shakespeare, qui reposent précisément sur la conscience de la distorsion qui peut exister entre le déroulement d'un événement donné, et sa recréation. Le monde de Shakespeare n'est pas celui de l'Angleterre de la Guerre des deux Roses, et les éléments de discordance, que nous avons déjà signalés, permettent de montrer comment l'interprétation peut créer une illusion de finalité là où il n'y en a pas. Il ne s'agit donc pas de savoir si effectivement Richard est né avec des dents, ou d'imaginer une scène fictive qui expliquerait, par exemple, la séduction de Lady Anne, mais de concevoir ce que Shakespeare a pu vouloir produire par cet effet de réel, et pourquoi il l'a laissé incomplet. Les « trous » dans le texte n'apparaissent alors plus comme des manques à combler pour redonner sa cohérence à l'ensemble, mais comme des indices sur la signification de la pièce, ici sur la dénonciation de la structure tragique de l'histoire. Plus encore, nous avons vu l'intérêt que l'on pouvait trouver au hasard apparent au sein des intrigues shakespeariennes : non seulement le dramaturge n'est tenu qu'à la production d'un effet théâtral, qui suppose une économie d'effort, mais surtout Shakespeare joue sur l'opposition entre harmonie interne apparente et soudaine distorsion pour rappeler sans

---

1 Pour cette distinction entre être réel et être de fiction, voir J.-P. Sartre, *L'Imaginaire, Psychologie phénoménologique de la perception,* Paris, Gallimard, 1940, p. 170-171.

2 W. Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre,* II, 2, 193-228, *in Tragédies,* II, *op. cit.,* p. 792-793.

3 W. Shakespeare, *Jules César,* V, 3, 26-70, *in Tragédies,* I, *op. cit.,* p. 824-827.

cesse au spectateur le fait même de l'illusion théâtrale : ainsi de l'absence de réaction de Claudius, mais aussi de la mort non justifiée dramatiquement de Cordélia. L'œuvre de fiction n'est pas une œuvre réelle, et contrairement à elle, elle n'a donc pas à tirer sa rationalité de la cohérence causale entre les éléments qui la composent, la question se posant alors de savoir d'où cette rationalité proviendrait.

Aucun travail de complétion ne saurait donc permettre de retrouver un point de vue omniscient sur le drame d'une pièce, parce que ce point de vue n'existe pas. Celui du spectateur, même supposé collectif, et à l'état de potentiel, comme le suggère P. Bayard, ne peut pas être considéré comme tel. Si c'était le cas, on devrait supposer soit que chaque pièce est relative à une vérité qu'il faut chercher, quand bien même elle nous resterait toujours inaccessible, soit que chaque point de vue, et même la totalité des points de vue effectivement accessibles, reste purement arbitraire et qu'il n'y a donc aucune vérité, aucune rationalité propre à la pièce[1]. Or nous l'avons vu, la multiplicité des perspectives ne nous invite à retenir aucune de ces possibilités, mais bien plutôt à chercher une rationalité à même les apparences, dans le travail dramatique produit par la pièce, sans viser une vérité qui se serait déployée *a priori*. Il ne s'agit donc pas seulement de relever une contradiction, réelle ou apparente, et de retracer un drame à partir de ces pistes, mais de s'interroger sur ce que produit cette simultanéité de points de vue, et sur quelle conception de la vérité elle peut s'appuyer.

[1] C'est notamment le reproche qu'adresse L. Van Eynde à Bayard, *op. cit.,* p. 38.

4) « *There is a world elsewhere*[1] »

La question du rapport à la réalité des pièces de théâtre semble dès lors de se poser, dans la mesure où l'apparaître scénique est à la fois le symptôme de la visibilité d'un phénomène, donc de la possibilité au moins théorique de sa rationalité, et de sa non-existence. Se demander ainsi si l'œuvre théâtrale sert à la compréhension du monde amène à la question de savoir dans quelle mesure on y retrouve les mêmes conditions de compréhension, si les mécanismes d'intelligence du monde peuvent s'y retrouver de manière sinon identique, du moins significative. La conception que P. Bayard propose de l'œuvre d'art comme monde possible présente alors deux difficultés : d'une part, elle permet de transposer notre façon de réfléchir dans le monde au théâtre. L'enquête sur la mort d'Hamlet père ne semble pas différer dans son principe de n'importe quelle enquête policière. En ce sens, la scène de théâtre est bien un modèle en tant qu'elle imite ce qui se passe dans le monde, que l'on peut y avoir à l'identique la façon dont les phénomènes s'y réfléchissent. Dans ce cas, la rationalisation dramatique viendrait d'un travail de reproduction et de mise au jour, voire d'exemplification, dont nous avons déjà signalé la difficulté. D'un autre côté, en faisant du théâtre un monde à part entière, P. Bayard en détruit la spécificité, et donc la cohérence propre. Le théâtre n'est alors un modèle qu'en tant qu'il présente les choses telles qu'elles existent dans la réalité. Faire de l'œuvre d'art un monde à part entière revient non pas à en reconnaître la valeur ontologique et épistémique, mais au final à la minorer, puisqu'on n'y voit qu'une reproduction sans autre finalité qu'exemplaire. C'est dans le travail de conceptualisation uniquement que l'on pourrait trouver un acte de rationalisation.

Mais nous avons vu que Shakespeare s'oppose explicitement à cette répartition des tâches : la philosophie, conçue comme un empire, n'apporte aucun moyen de connaissance de la réalité. La rationalisation pure n'est pas une voie de compréhension,

[1] W. Shakespeare, *Coriolan*, III, 3, 139, traduction de Louis Lecocq, *in Tragédies,* II, *op. cit.,* p. 1058-1059.

mais finit tôt ou tard par tourner à vide. C'est donc l'opposition entre ces deux façons de parler de la réalité qui est visée par sa critique. Le théâtre uniquement conçu comme monde de fiction n'est tout au plus qu'un divertissement, qui donne une illusion trompeuse de cohérence mais ne permet pas de conclure à une quelconque vérité. La raison philosophique quant à elle est coupée du monde dès qu'on refuse d'y voir le travail d'une mise en scène. Le problème du réalisme de l'œuvre d'art, et l'assomption selon laquelle elle serait capable de nous délivrer des vérités parce qu'elle copie la réalité, est donc un faux problème. La vérité de l'œuvre d'art ne se joue pas dans sa reproduction de ce qui est vrai, mais dans l'exercice de l'acte qui a produit cette vérité[1]. Plus exactement, il ne s'agit pas de le représenter, mais de le faire à nouveau advenir. Ainsi, les pièces shakespeariennes fonctionnent non comme présentation de ce que serait une vérité, mais comme mise en pratique d'une expérience, l'expérience d'une vérité. Une telle conception implique de revoir l'acte véridique, en ne l'abordant pas du point de vue de son rapport à ce qui est, mais à ce qui est produit par un discours. Partant, il ne s'agit pas tant de se poser la question de la réalité scénique comme monde, que de se demander ce qui est visé par ce type particulier de discours, en termes d'effets.

On comprend dès lors que l'œuvre shakespearienne entre en résonance avec la crise sceptique qui occupe son époque : de fait, le discours vrai n'y est pas conçu comme étant l'objet d'une découverte qui se donne et qui peut être comprise indépendamment des conditions de sa production. Plusieurs défis se trouvent ainsi présentés, par la métaphore du théâtre du monde, à la possibilité de dire la vérité : celle-ci n'est pas l'objet d'une vérification certaine et définitive, dans la mesure où il n'est pas possible de s'extraire du jeu des apparences, elle est toujours une production personnelle : si elle ne peut être laissée à l'arbitraire de l'opinion individuelle, elle ne se mesure pas non plus par son

[1] Cette opposition est notamment visible dans la discussion que propose A. D. Nuttall entre critique opaque et transparente, *op. cit.,* p. 80-87. Répondant à l'article de L. C. Knights, *op. cit.*, il plaide pour la nécessité du travail de l'inférence, qui nous oblige à traiter les personnages sur scène comme s'ils étaient réels, sans quoi la compréhension la plus minimale des œuvres est impossible. Il existe toutefois une différence entre la production d'inférences internes au texte, permettant d'en comprendre la cohérence et le drame, et la constitution, à partir de ces inférences, de mondes marginaux censés compléter le texte dans des aspects qui ne peuvent en aucune manière apparaître dans le texte. Ainsi, s'il est possible, par exemple en vue d'une mise en scène, de produire l'hypothèse d'un tel arrière-fond, rien n'oblige le pas supplémentaire que produit P. Bayard, de supposer l'existence *réelle* de ces textes concurrents.

caractère universel, ni par son adéquation à un objet que l'on serait bien en peine d'ériger en norme du savoir, et elle ne peut être extraite de la trame dramatique qui a permis de la produire. Ainsi, les différents mécanismes théâtraux que nous avons pu étudier, comme la présence scénique, l'apparaître illusoire, les mises en abyme, ou encore les procédés de narration, représentent à la fois un danger de déformation ou de dissimulation de la vérité, et la condition requise à son intelligibilité. La vérité comme drame se présente alors sous le visage d'une tension, dont le spectateur va être amené à faire l'épreuve. La présence d'indices y conduisant, ou le sentiment d'une urgence à la trouver, en même temps que le soupçon de son évanescence, impliquent que le drame de la vérité se joue non seulement sur scène, mais encore dans l'affect des spectateurs eux-mêmes, que ce soit ceux présents dans la salle de spectacle, ou ceux figurés par les personnages. En d'autres termes, le discours qui se prétend vrai est par nature théâtral, compris comme l'objet d'un spectacle, à partir d'une action faite par des personnages, et vécu par l'intermédiaire d'affects dont il nous faut évaluer la possible rationalité. Ces différentes conditions ne sont ainsi pas chez Shakespeare le symptôme d'une impossibilité à atteindre le vrai, mais au contraire les critères sous lesquelles le concept de vérité doit être repensé, si l'on veut qu'il ait effectivement une efficacité discursive et pratique : c'est à cette redéfinition que nous allons à présent nous intéresser.

QUATRIÈME PARTIE

LE THÉÂTRE, GENRE CRITIQUE

Les différents éléments que nous avons mentionnés comme conduisant à la redéfinition de la vérité dans le théâtre de Shakespeare conduisent à présenter celui-ci à plus d'un titre comme un drame de la vérité. On peut y voir tout d'abord un motif narratif : parmi les pièces que nous avons étudiées, nombreuses sont celles dont la reconnaissance d'une vérité dissimulée, niée ou simplement ignorée est le ressort même de l'action et constitue le nœud de l'intrigue. Les pièces sont ainsi l'histoire de l'accès à une vérité. Cette dernière y est donc aussi présentée comme l'objet d'un drame parce qu'elle fait problème : elle a dès lors une fonction structurelle au sein de la pièce, parce que c'est autour d'elle que tout se joue, et qu'elle fait drame. Les personnages peinent à la découvrir, et le scepticisme est donc présent dans ces pièces comme un doute difficile à écarter, une tentation sans cesse présente à l'esprit des personnages et des spectateurs : peut-être la vérité n'est-elle pas atteignable, et dans ce cas tout ce qui se vit sur cette scène est dépourvu de sens. La vérité est alors également le produit d'une dramatisation, d'une mise en intrigue visant à ressaisir des apparences semble-t-il absurdes dans leur rationalité, et elle se présente comme un enjeu aussi bien épistémique qu'esthétique, dans la mesure où c'est la recherche de la vérité, avec ses exigences, qui va guider la mise au point des dispositifs dramatiques dans la pièce, et qu'inversement ceux-ci vont délimiter le champ possible de cette recherche. Dire que la vérité est l'objet d'un drame signifie enfin qu'elle constitue un enjeu pratique, par ses effets, sur les personnages, mais aussi sur les spectateurs pour lesquels l'acceptation de la vérité représente également un drame, une histoire qui a ses étapes et ses péripéties. La vérité est ainsi le produit non seulement d'une découverte, mais encore d'une histoire ou d'une narration. Elle se met en scène, ou plus exactement se joue, au sens où elle est l'objet d'un pari et d'une action théâtrale, et où on en fait l'expérience.

Le paradigme du théâtre permet ainsi de préfigurer l'idée d'une vérité qui se construit plus qu'elle ne se découvre : puisque, ainsi que nous l'avons vu, il est impossible de définir la vérité simplement à partir de l'adéquation d'un discours avec un état donné du monde, mais que le théâtre ne saurait pour autant se dispenser d'une référence à un

certain type de vérité, il convient d'expliquer comment la pensée adéquate va pouvoir se former en lui, à partir de l'expérience de la réalité scénique. L'accent se trouve ainsi déplacé, chez Shakespeare, de la vérification d'une idée à l'examen de son processus de création, du phénomène au personnage. La scène se trouve ainsi présentée comme un espace d'expérimentation, parce que la seule évaluation possible du discours vrai ne réside pas dans son rapport à une réalité toujours fluctuante, mais dans le mode de production de l'idée vraie, dans le mécanisme de compréhension qui la rend intelligible, autrement dit dans l'activité de la pensée. Si le drame shakespearien a ainsi contribué à l'élaboration de la subjectivité moderne, cette invention est avant tout tributaire d'une nouvelle caractérisation de la pensée vraie, à partir d'un acte personnel.

Le théâtre shakespearien se présente dès lors comme un genre critique. L'expérience de la vérité en train de se jouer a pour résultat de faire naître chez le spectateur ou le personnage qui suit les étapes d'une révélation un affect paradoxal, dans la mesure où il éprouve en lui-même une passion d'étonnement voire de malaise, qui va le conduire dans un second temps à la pensée critique. Chaque expérience, chaque témoignage, est contrebalancé sur scène par son contraire, ou tout au moins par le doute qu'une autre perspective est peut-être possible, que ce à quoi nous assistons n'est peut-être qu'une apparence. Une telle idée, ainsi que nous allons le voir, ne se présente en réalité pas comme un obstacle à l'appréhension de la vérité, mais bien plutôt comme un prérequis à sa recherche. La scène se voit qualifiée d'une certaine rationalité, parce qu'elle permet de circonscrire un espace dans lequel une expérience véridique est possible, et que l'affect du spectateur y est correctement mobilisé. La scène renvoie à une perception qui est toujours non seulement équivoque, mais encore paradoxale, dans la mesure où elle enjoint le spectateur à se méfier de ce qu'il a sous les yeux, tout en s'appuyant sur cette expérience immédiate comme vecteur de son doute. Le trait propre de l'exposition dramatique apparaît alors comme la capacité à interroger ce que l'on a sous les yeux, à en accepter diverses versions contradictoires. Le théâtre se présente ainsi comme véritable modèle de la pensée vraie parce qu'il en constitue un terrain d'exercice et de formation : il se donne comme pratique critique, et manifestation d'une pensée en acte. La

reconnaissance de l'équivocité de la philosophie, du savoir, et de l'expérience du monde lui-même à travers la scène, aboutit sur une pensée fondée sur la contradiction, dont il s'agit de faire l'épreuve en retardant l'assentiment du sujet jusqu'à l'épilogue du drame de la vérité. L'usage du paradoxe va de fait se retrouver central dans le théâtre shakespearien, non seulement comme motif récurrent, mais comme aspect dramatique structurant : par la confrontation avec celui-ci, le spectateur va être amené à remettre en cause non seulement les idées reçues, mais encore et surtout sa propre implication dans le drame présenté sur scène. S'il y a une *catharsis* shakespearienne, c'est-à-dire un processus de rationalisation du monde par l'intermédiaire du phénomène esthétique, elle est essentiellement fondée sur un recul critique que les éléments dramatiques contribuent à éveiller chez le spectateur. Celui-ci se trouve dès lors à la fois en position de réception et d'action devant le drame, posture intermédiaire que le personnage permet de penser : c'est lui qui servira ultimement d'opérateur conceptuel pour élaborer un sujet capable de pensée en acte.

CHAPITRE VIII

LE JEU DE L'OPPOSITION

Nous avons vu que la recherche de la vérité implique chez Shakespeare une méfiance vis-à-vis de ce qui apparaît, qu'il s'agisse des idées admises comme des évidences frappées du sceau de l'autorité établie, ou des phénomènes donnés à notre perception. Le problème est que cette remise en cause se solde bien souvent par une passivité du sujet : si rien ne peut emporter la certitude, alors l'activité de pensée elle-même semble être dépourvue de signification. Et pourtant, pour chaque remise en cause de la pensée qui est présentée dans les textes de Shakespeare, c'est l'injonction inverse que le spectateur reçoit : c'est au nom du devoir de trouver la vérité que les évidences sont remises en cause, la reconnaissance de la tromperie généralisée permet l'exercice de la recherche critique, l'illusion elle-même est appelée à être saisie dans sa rationalité. En d'autres termes, la scène de théâtre permet au spectateur de faire l'expérience d'une réalité conflictuelle, non dans le but de paralyser son entendement, mais au contraire de le mobiliser, de l'amener à former une pensée dont il pourrait se revendiquer parce qu'il en aurait éprouvé en lui la formation. La question qui se pose alors est de savoir comment le théâtre permet de relever ce défi, et plus précisément s'il y apporte une solution spécifique, proprement dramatique.

L'enjeu est alors double : d'une part, conserver la conscience du caractère incertain des phénomènes – les sauver, en un sens, non en les rapportant à une rationalité cachée, mais en prenant la pleine mesure de l'instabilité fondamentale de l'apparaître ; d'autre part, trouver une façon de s'y rapporter qui permette tout de même de former un jugement adéquat, en ce qu'il permettrait aussi bien la pensée que l'action. La scène, comme espace

paradoxal, c'est-à-dire ici dans lequel le spectateur se trouve confronté à des apparences de manière problématique, voire conflictuelle, va permettre de relever ce défi, parce qu'elle offre à la conscience de celui qui la regarde un conflit immédiat entre ce qui apparaît et notre propre perception. C'est la mise en évidence de cette opposition, parce qu'elle appelle à une réponse précise du spectateur, qui va permettre la conscience critique : l'opposition vécue sur scène n'est dès lors pas le résultat d'une simple réception, qui paralyserait le jugement, mais l'objet d'un jeu, puisque le spectateur est sans cesse amené à revoir le type d'assentiment qu'il accorde à ce qui est présenté sur scène, et les raisons pour lesquelles il devrait les remettre en cause. Entrer dans le jeu de l'opposition à l'apparaître scénique, c'est ainsi déjà commencer à penser : une telle activité se trouve encouragée par les deux motifs théâtraux que sont le paradoxe et le recul dramatique.

1) L'usage du paradoxe

L'utilisation du paradoxe se trouve au centre du système heuristique de la Renaissance, puisqu'il permet de remettre en cause le savoir établi sans pour autant devoir en passer par l'affirmation d'une vérité[1]. Cependant, ce défi aux idées reçues s'élargit chez Shakespeare au problème de la réception de l'apparence, fondement de la connaissance dont on doit pourtant se méfier, objet à la fois de rejet et d'acceptation paradoxale. De ce fait, le paradoxe n'est plus l'exception, ou le phénomène qui va remettre en cause notre capacité de savoir, mais au contraire ce qui permet de construire un jugement aussi certain que possible.

Les paradoxes sont de fait légion dans le texte de Shakespeare, et permettent d'obtenir un contre-point ironique. Par exemple, dans *Troïlus et Cresside,* Nestor souligne le caractère paradoxal d'une affirmation d'Ajax :

> AJAX – Je hais les orgueilleux comme je hais les accouplements de crapauds.
>
> NESTOR (*à part*) – Et pourtant, il s'aime bien. N'est-ce pas étrange[2] ?

Par cet échange, Ajax, personnage ridicule de la pièce, se trouve moqué par la suggestion qu'il est soit bouffi d'orgueil et bête au point de ne pas se reconnaître lui-même pour ce qu'il est, soit qu'il aime les accouplements de crapauds. Derrière la visée comique de cette insinuation apparaît cependant un enjeu plus fondamental : c'est la capacité à émettre un jugement vrai qui se trouve remise en cause par l'existence des paradoxes, parce qu'ils vont venir miner l'ensemble des valeurs qui peuvent servir de fondement à l'exercice de la pensée. De fait, la pièce dont sont tirés ces vers repose sur la discussion de principes communément acceptés, comme le courage, l'ordre ou la fidélité, interrogeant notre capacité à évaluer correctement les réalités mondaines, en particulier lorsqu'elles sont le

---

1 Sur l'importance du paradoxe lors du second humanisme, voir P.G. Platt, *op. cit.*, p. 1-13 et Rosalie Colie *Paradoxica Epidemica* : *the Renaissance tradition of paradox,* Hamden, Archon Books, 1976.

2 W. Shakespeare, *Troïlus et Cresside,* II, 3, 136-137, *in Tragicomédies,* I, *op. cit.,* p. 142-143

produit de conventions qui se font passer pour naturelles[1]. Ici comme ailleurs, les paradoxes contribuent à remettre véritablement en cause l'appréhension du monde dans son ensemble, parce qu'ils ne se trouvent pas seulement dans la bouche des personnages, qui les énoncent eux-mêmes volontairement ou par sottise[2], mais également à un niveau métadramatique, comme des éléments structurants de la pièce elle-même. Ajax est ainsi décrit comme un personnage paradoxal[3], et la ville de Venise dans *Le Marchand de Venise* est également décrite par P. G. Platt comme un espace paradoxal en lui-même[4]. Le paradoxe apparaît ainsi être chez Shakespeare à la fois un aspect structurant du jugement, et ce qui le pousse à sa limite. C'est à partir de cette figure, sous toutes ses formes, que l'idée vraie se forme. Shakespeare s'oppose en cela, selon P. G. Platt, à la tradition qui considère souvent le paradoxe comme bloquant l'action[5]. Dès lors, son usage est lié à la fois à l'exercice du jugement et à celui de la mise en scène : se confronter à un paradoxe, c'est refuser de voir l'expérience par le biais seul de son évidence, mais de considérer que sa perception résulte d'une formation intellectuelle, d'un ordonnancement qui exige une mise en scène et qui est donc potentiellement complexe voire contradictoire[6]. Dans quelle mesure le paradoxe peut-il donc être vu comme ayant un rôle constructif dans l'idée vraie ? Et quelle part la forme théâtrale prend-elle dans cette modélisation ?

---

1 Voir notamment le discours d'Ulysse sur l'ordre et l'harmonie, *ibid*., I, 3, 74-184, p. 104-109.

2 Voir ainsi les éloges paradoxaux de la bâtardise de Thersite *(ibid.,* V, 8, 7-11, p. 244-245) et d'Edmond du *Roi Lear* (I, 2, 1-22, *in Tragédies,* II, *op. cit.,* p. 414-415), les différentes opinions de Jaques dans *Comme il vous plaira,* dans la même pièce l'éloge du cocufiage de Pierre de Touche (III, 3, 37-47, *in Comédies,* II, *op. cit.,* p. 604-605) ou encore les contradictions professées par Cresside et Pandore dans *Troïlus et Cresside,* où il est dit que Troïlus est « basané et pas basané » / « *brown and not brown* », ajoutant que « À vrai dire, c'est vrai et ce n'est pas vrai » / *To say the truth, true and not true* », *Troïlus et Cresside,* I, 2, 81-84, *in Tragicomédies*, I, p. 92-93.

3 *Ibid.,* I, 2, 18-26, p. 88-89.

4 P.G. Platt, *Shakespeare and the culture of paradox*, *op. cit.*, p. 73-94.

5 P.G. Platt, *op. cit.,* « *Shakespeare's plays, on the contrary, in « paradoxing the orthodox » often reveal paradox as an agent of action and change* » / « Les pièces de Shakespeare, au contraire, en *«* rendant paradoxal l'orthodoxe » révèle souvent le paradoxe comme produisant l'action et le changement », p. 6.

6 Dans *Troïlus et Cresside*, Ulysse accuse ainsi Achille et Patrocle de « *make paradoxes* » / « faire des absurdités » à partir des imitations qu'ils font de leurs compagnons. Le paradoxe serait alors une certaine production, faite à partir du langage, qui déforme la réalité mais qui en même temps la révèle. Il prend ainsi une part importante dans le concept d'imitation, et plus particulièrement dans la *mimesis* dramatique à laquelle se livre l'acteur.

Une puissance d'étonnement

Le paradoxe apparaît sous plusieurs formes dans le texte de Shakespeare, la première de ces formes étant la puissance d'étonnement. Le paradoxe est avant tout ce qui frappe d'admiration, parce qu'il contrevient aux représentations qu'on s'était faites jusque là. Ainsi, l'île de la *Tempête* est-elle un lieu éminemment paradoxal, non seulement parce qu'il permet à des éléments normalement contradictoires de coexister, mais aussi parce que c'est l'endroit où les personnages, recommençant de zéro, vont être forcés à réapprendre le sens de la société et de la valeur qu'ils lui donnent[1]. De fait, P. G. Platt relève que le paradoxe à la Renaissance a pour fonction de « frapper d'étonnement, contenir des opposés sans pour autant les réconcilier, défier les opinions communes, reformer la pensée[2] ». L'étonnement révèle ainsi les limites de notre monde, parce qu'il est une réaction non seulement devant ce que nous ne connaissions pas, mais devant notre propre ignorance[3]. C'est la conscience de savoir qu'on ne peut pas savoir qui fait ainsi apparaître le « *wonder* » ou la folie[4]. Cette forme extrême d'étonnement se retrouve notamment dans l'exercice de l'argument *contra opinionem omnium*, tel qu'on le voit par exemple dans les éloges de la bâtardise que nous avons déjà mentionnés. Ces éloges reviennent à plusieurs reprises chez Shakespeare[5], et sont suffisamment communs à l'époque pour faire figure d'exercice de style[6]. Il est remarquable que le dramaturge utilise la scène pour s'y livrer : médiatisé dans la bouche des personnages, ce discours perd à la fois de son caractère de lieu commun et de sa provocation, pour devenir un dialogue avec le spectateur. Il s'agit ainsi non pas seulement, chez Shakespeare, de choquer le spectateur

---

1 Nous avons déjà mentionné le caractère improbable des combinaisons de faune et de flore sur l'île, ainsi que la signification du nom « Miranda ». De fait, tous les personnages sont renvoyés par les artifices de Prospéro à ce stade de table rase auquel se trouve Miranda, et peuvent tous s'émerveiller de la tournure des événements.

2 P.G. Platt, *op. cit.,* p. 8.

3 *Ibid.,* p. 13.

4 *Ibid.,* p. 18.

5 On en trouve dans *Le Roi Lear* (I, 2, 1-22, *in op. cit.,* p. 414-415)*, Troïlus et Cresside* (V, 8, 7-11, *in op. cit.,* p. 244-245) et *Le Roi Jean* (I, 1, 169-175, traduction de Louis Lecoq *in Histoires,* I, *op. cit.,* p. 80-81).

6 P. G. Platt voit ainsi dans le livre des 35 paradoxes d'Ortensio Lando *Paradossi cioè, sententie fvori del comun parere, nouellamente venute in luce,* écrit en 1543, dont Shakespeare a eu une connaissance au moins indirecte, l'origine du discours d'Edmund sur la bâtardise.

ou de se plier à un passage obligé, mais d'utiliser les codes du paradoxe pour introduire un travail réflexif sur les apparences. Lorsque Edmond propose son éloge de la bâtardise, nous savons que ce n'est qu'un personnage qui parle, nous savons aussi qu'Edmond est un bâtard et qu'il s'apprête à mal se conduire. Le but n'est pas de trancher quant à savoir si les bâtards sont, ou ne sont pas, naturellement mauvais, mais de s'interroger sur le statut d'énonciation dont Edmond bénéfice ou dont il pâtit, sur la façon dont cela modifie le contenu de son discours. Le paradoxe se joue ainsi autant dans ce qu'il dit qu'entre ce qu'il dit et ce qu'il est : en cela, l'usage shakespearien du paradoxe est toujours métadramatique en plus d'être sémantique : c'est bien sur les conditions du discours et du jugement que ce paradoxe attire notre attention.

Cette première remise en cause, portant sur le contexte du discours, va servir de base à une déstabilisation du spectateur, qui a elle-même un effet heuristique. Dans *Shakespeare and the theater of wonder,* T. G. Bishop rappelle ainsi la filiation antique de l'émerveillement afin de souligner la façon dont il conduit, chez Shakespeare, à un investissement de la raison, mais aussi des affects, dans la recherche de la vérité[1]. Il rapproche ainsi le sentiment de merveilleux que l'on trouve chez Shakespeare du sublime longinien, soulignant que le premier effet de l'un comme de l'autre est de désorienter celui qui y est soumis, en adoptant notamment une métaphore spatiale. Le « *wonder* » est une force qui a tendance à balayer les frontières, faisant ainsi perdre les repères, qui attaque les limites de notre monde social et cognitif, le rend instable. Cet affect relève ainsi, chez Longinus comme chez Aristote, une conjonction du vocabulaire de l'admiration et du traumatisme, *thauma* suggérant une force soudaine et unifiée de l'expérience[2]. L'important semble alors de nous amener à remettre en cause notre propre faculté de jugement, à « mettre consciemment en crise l'intégrité de notre savoir[3] ». L'étonnement fait ainsi apparaître une dichotomie entre notre façon de nous faire entraîner par le spectacle, et celle dont la raison peut lui résister, également observable dans l'admiration

1 Tom G. Bishop, *Shakespeare and the theater of wonder,* Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
2 *Ibid.,* p. 30.
3 « *A conscious crisis of the integrity of knowledge* », *ibid.,* p. 73. T. G. Bishop souligne à ce propos une différence entre la tragédie et la comédie, dans la mesure où la comédie est dépourvue de la force transcendante qui justifie le déroulement de la tragédie.

cartésienne. Cette passion de l'esprit, dit T. G. Bishop, est une réaction à la nouveauté et a en particulier une valeur réflexive : elle interroge la capacité de perception et de représentation de l'esprit et a cependant aussi la possibilité de paralyser l'esprit[1]. Surtout, la référence cartésienne permet à T. G. Bishop de mettre en lumière ce qu'a de propre le paradoxe théâtral, qui ne concerne pas seulement, de manière théorique, les opinions, mais va se présenter comme une expérience d'opposition aux apparences, et en premier lieu à ce que donne à voir une scène de théâtre. Ainsi, il propose de lire l'expérience de pensée du morceau de cire à laquelle Descartes se livre dans les *Méditations* comme une volonté de dépasser le *pathos* des expériences. Si ce dépassement repose, selon lui sur la rigueur de la pensée, il souligne également la proximité de la scène près du feu avec une saynète de théâtre, comme si la mise en scène était nécessaire à l'appréhension du paradoxe et à sa résolution[2]. De fait, Descartes retourne le défaut de l'expérience sensible contre lui-même grâce aux expériences de pensée que sont le dispositif du rêve, du mauvais génie ou du dieu trompeur : si les sens ou une entité supposée peuvent nous tromper, être le décepteur de soi-même permet de dépasser l'erreur première, et d'en tirer une vérité. La vérité de l'expérience peut être retrouvée, à condition de ne pas la saisir comme une évidence, mais d'en interroger les fondements. L'intuition du *cogito* a alors de la valeur en ce qu'elle renvoie à la saisie d'une expérience véritable[3].

L'expression d'une contrariété

La seconde acception du paradoxe que l'on trouve dans les pièces de Shakespeare est la mise en rapport directe de deux éléments contradictoires. Le dramaturge s'appuie sur la définition aristotélicienne du principe de non-contradiction, selon laquelle « Il est impossible que le même attribut appartienne et n'appartienne pas en même temps, au même sujet et sous le même rapport[4] ». Cependant, si Aristote présente le paradoxe que l'on puisse être et n'être pas quelque chose en même temps comme un problème logique et ontologique, Shakespeare l'exploite de manière dramatique. Ainsi, il utilise à plusieurs

1 *Ibid.*, p. 6.
2 *Ibid.,* p. 9-10.
3 R. Descartes, *Méditations Métaphysiques, op. cit.,* I, p. 59, p. 63-65, p. 67, et II, p. 71-73.

reprises le problème du principe d'identité, conséquence du principe de non-contradiction, et qui veut qu'une chose soit identique à ce qu'elle est[1]. Notamment dans *Troïlus et Cresside*, Pandare débatte sur le fait de savoir si « Troïlus est Troïlus » et s'il n'est pas Hector[2]. S'ensuit une discussion quant à la possibilité d'être ce qu'on n'est pas, qui se termine en la conclusion paradoxale citée plus haut :

> PANDARE – Ma foi, à vrai dire [Troïlus est] basané et pas basané. -
>
> CRESSIDE – À vrai dire, c'est vrai et ce n'est pas vrai[3] »

Et, sur une scène de théâtre, le débat est de fait porteur : ce que nous avons sous les yeux est bel et bien vrai et non vrai en même temps – bien que, de fait, pas sous le même rapport. L'expérience théâtrale ne vaut donc pas comme réfutation du principe de non-contradiction. En revanche, elle attire l'attention sur le fait qu'il n'est pas si évident, face aux apparences, de ne pas être confronté à une contradiction apparente. Un corps sur scène peut effectivement être et n'être pas ce qu'il semble être, si toutefois on sait qu'on est face à une pièce de théâtre. Les apparences nous placent ainsi face à une contrariété qui semble sans cesse remettre en cause notre jugement, précisément parce que celui-ci ne dispose de rien d'autre que d'apparences. Ainsi, P. G. Platt souligne le fait que la contradiction va occasionner un sursis d'engagement[4], qui peut également être interprété comme une « capacité négative[5] », vertu qu'Érasme revendique en tant que chrétien. Il importe de savoir suspendre son jugement quand on est clairement en face de quelque chose que l'esprit humain ne peut pas concevoir. Pour G. Bradshaw, la contradiction présente dans les pièces de Shakespeare nous invite même au scepticisme, dans la mesure où elle est fondée sur un mouvement d'internalisation de la contradiction. Pour lui, les

---

4 Aristote, *Métaphysique,* Γ, 3, 1005a15-20, traduction de J. Tricot, Paris, Vrin, 2000, tome 1, p. 121-122. L'expression est reprise presque littéralement dans *1 Henri VI* : « *This is a riddling merchant for the nonce. / He will be here, and yet is not here. / How can these contrarieties agree?* » / « Ce gaillard, pour le coup, fait dans l'énigmatique. / Il déclare être ici et pourtant n'y est pas. / Comment réconcilier de telles contradictions ? », II, 3, 57-59, traduction de Vincent Bourgy, *in Histoires,* II, *op. cit.,* p. 100-101. Aristote répond en Γ, 3, aux arguments d'Héraclite, puis à ceux de Pyrrhon en Γ, 4, 1006a10-1009a5, *op. cit.,* tome 1, p. 124-138.

1 *Ibid.,* Δ, 9, 1017b25-1018a10, p. 183-185.

2 W. Shakespeare, *Troïlus et Cresside,* I, 2, 54-84, *in Tragicomédies,* I, *op. cit.,* p. 90-93.

3 *Ibid.,* 83-84, p. 92-93.

4 « *Deferral of commitment* », P. G. Platt, *op. cit.*, p. 13, nous traduisons.

5 « *Negative capability* », *ibid.,* p. 13, nous traduisons l'expression que l'auteur emprunte à Keats.

pièces de Shakespeare sont elles-mêmes construites sur un principe de contradiction, selon le modèle du c*oncetto* ou *conceit,* « un modèle imaginatif et intuitif qui fait coïncider des images ou des idées apparemment disparates[1] ». La pièce devient alors une image de notre monde, retracé dans toute sa complexité.

Toutefois, la contradiction n'est pas seulement un objet d'observation, mais aussi l'occasion d'éprouver de manière interne l'opposition présentée sur scène. Selon G. Bradshaw, l'enjeu de la tragédie est de montrer que le conflit constaté de manière extérieure, dans la structure de la pièce, n'est que le reflet de celui que le spectateur ressent intérieurement, et de permettre au spectateur de l'éprouver consciemment. Il soutient ainsi que, dans *Othello*, la performance de Iago n'est pas de détruire le Maure, mais de faire passer l'antagonisme externe (entre sa conception de la nature et celle d'Othello) à une rupture interne à Othello, en faisant surgir en lui la bête, représentation de sa propre conception de la nature. Si Othello essaie d'arguer en faveur de l'existence d'un monstre *externe*, différent de lui, exogène, et même après avoir tué Desdémone, refuse de revendiquer sa faute comme la sienne, de l'internaliser[2], il reconnaît dans le même temps en lui un antagonisme entre la raison et les passions[3], et en vient à être vécu comme un personnage double, contradictoire. G. Bradshaw parle ainsi de « double vision » au sujet d'Othello, sa noblesse supposée devenant alors une preuve de sa bassesse[4]. Et de conclure : « *Othello* nous impose la contradiction entre *deux* visions radicalement opposées de la Nature et de l'Être, qui est internalisée dans le conflit opposant nos propres réactions bien avant d'être internalisée dans la conscience d'Othello[5] ». L'équivocité de cet exemple réside dans le fait qu'il devient dès lors impossible, après coup, de savoir si Othello était déjà l'objet du conflit que Iago fait naître en lui, simplement en attente d'une occasion de le manifester, ou si c'est véritablement

---

1 « *An imaginative-intuitive figure that brings together seemingly disparate images or ideas* », G. Bradshaw, *op. cit.,* p. 73.

2 Il se qualifie ainsi de « meurtrier honorable » / « *honourable murderer* », V, 2, 300, *in op. cit.,* p. 220-221.

3 *Ibid.,* II, 3, 183-186, p. 118-119.

4 G. Bradshaw, *op. cit.*, p. 18-19.

5 « Othello *impales us on the contradiction between two radically opposed visions of Nature and Being, which is internalised in our own struggling responses long before it is internalised in Othello's consciousness* », *ibid.,* p. 21, nous traduisons.

Iago qui l'y implante artificiellement. Le spectateur est invité à s'interroger sur la présence de cette contradiction comme un fait indépassable, à ressaisir l'apparence de nécessité, ici, dans le caractère d'Othello. Ainsi, dans la mesure où précisément le paradoxe se donne sur la scène comme objet d'expérience, on ne peut pas voir dans la position shakespearienne seulement un appel à la suspension du jugement, voire au scepticisme, comme le supposent P. G. Platt et G. Bradshaw. Au contraire, c'est bien vers l'exercice d'un jugement critique que nous pousse l'expérience de la contradiction.

La production vraie d'une plurivocité

S'il y a bien dans les pièces de Shakespeare l'expression d'une contrariété, indissociable du caractère équivoque et indépassable des apparences, il n'est pas nécessaire d'en conclure à un scepticisme shakespearien, comme le fait G. Bradshaw. L'idée que l'apparaître phénoménal se donne selon une modalité contradictoire n'empêche l'accès à la vérité que si l'on suppose que celle-ci doit être être le produit d'une découverte, et doit se donner de manière définitive et univoque. Or tout dans le théâtre shakespearien tend à montrer au contraire que la vérité peut être élaborée à même ces contradictions, et même qu'elle exige la confrontation d'opinions divergentes pour être produite et formulée de manière juste et efficace. La contrariété est bien présente dans le texte de Shakespeare, sans être vraiment dépassée dans un mouvement dialectique, mais bien au contraire elle est acceptée dans une approche acceptant l'équivocité et la plurivocité. P. G. Platt qualifie ainsi le discours shakespearien de « dialogique » dans la mesure où il permet la confrontation de points de vue différents, laissant au spectateur la charge de juger comme bon lui semble de ce qu'il faut comprendre du drame et de ses personnages[1].

L'apparition de cette plurivocité répond de fait à une évolution historique et épistémologique propre à la fin de la Renaissance. Ainsi, A. E. Malloch souligne à quel point l'usage du paradoxe à la Renaissance sert de contre-point à la sclérose progressive du modèle de la *quaestio*, quatre cent ans après son instauration par Saint Thomas

[1] P. G. Platt, *op. cit.,* p. 43.

d'Aquin[1]. À l'origine, ce modèle d'arguments et d'objections se rapproche de l'usage du paradoxe en ce qu'il amène à concevoir deux points de vue opposés sur une même question. Le développement d'arguments opposés permet ainsi de favoriser le doute, et de lui donner une place dans le processus d'établissement de la vérité. À la fin de la *quaestio*, le *magister* avait pour rôle de trancher entre le côté qui lui semblait le plus pertinent. Le savoir reste ainsi sanctionné par une autorité, et pourtant, souligne A. E. Malloch, l'article demeure un « ensemble dynamique[2] ». La structure est d'ailleurs très proche du procédé dramatique, puisqu'on arriverait sans peine à réécrire les oppositions doctrinales sous la forme de dialogue, le rôle du *magister* étant laissé au spectateur lui-même. Le temps passant, la part du *magister* devint cependant de plus en plus importante, au point que les arguments contradictoires n'eurent plus qu'une place anecdotique. Il y a dans cette évolution un changement essentiel dans la conception de la vérité, que le resurgissement du paradoxe à la Renaissance vient remettre en cause. S'opposent ainsi l'image d'une vérité qui doit être exposée, et dispensée par un individu possédant le savoir et l'autorité pour le faire, et de celle qui doit être élaborée collectivement, au travers des objections et des doutes qui peuvent se présenter. Loin d'être des gênes ou des obstacles, voire des insuffisances propres à l'esprit de l'étudiant qui apprend, les éléments de contradiction sont des prises sur le chemin de la vérité, sur lesquelles il faut s'appuyer pour progresser plus qu'il ne faut les dissoudre. A. E. Malloch insiste sur le caractère « dramatique » de la connaissance, en cela qu'elle oblige le lecteur à s'impliquer dans sa formation, et est toujours relative à un déploiement historique et donc particulier[3]. Ce déploiement se retrouve précisément dans la narrativité des pièces, qui par leur drame prennent en charge l'utilisation du doute à laquelle nous venons de faire référence. Sur la

1 A. E. Malloch, *op. cit.*, p. 199-200.

2 « *A dynamic unit* », *ibid.,* p. 199, nous traduisons.

3 « […] *Knowledge is dramatic, i.e.,* […] *proportional to each historical sense* », *ibid.*, p. 202. Cette idée rejaillit également dans le fait que, selon A. E. Malloch, la structure du paradoxe interdit qu'on le paraphrase, qu'on le condense ou qu'on le résume. De fait, si un drame peut aisément être réduit à ses articulations principales (*Othello* par exemple raconte l'histoire d'un général trompé par son enseigne, qui pense sa femme infidèle et finit par la tuer), l'histoire exige tout de même certaines informations minimales, qui ne seront vraiment efficaces que si on les résume de manière dramatisée, c'est-à-dire selon un enchaînement causal et chronologique, et qui plus est elle sera d'autant moins significative qu'elle sera davantage réduite. La dramatisation comme telle possède ainsi ce point commun avec le paradoxe, qui est qu'elle oblige à prendre en compte les étapes de son déploiement comme faisant partie intégrante de sa rationalité, et donc qu'on ne peut pas les y réduire.

scène de théâtre, les erreurs deviennent des péripéties, elles sont véhiculées avec tout le bagage affectif qui leur est attaché, et la découverte de la vérité, instanciée métaphoriquement par la résolution finale, est bel et bien le résultat des divers agissements des personnages, de même que le jugement du spectateur est fondé sur leurs différents points de vue.

L'expérience paradoxale à laquelle nous confronte la scène shakespearienne est également due à la plurivocité des voix des personnages. De fait, la première contradiction à laquelle le texte de théâtre nous confronte est celle qui se déroule entre eux : tous n'ont pas la même appréhension sur le drame, ni le même jugement sur les péripéties. Nous avons déjà abordé le problème que pose la multiplicité des points de vue dans *Jules César*, pièce dans laquelle les différentes perspectives sur le personnage éponyme ne semblent jamais pouvoir totalement correspondre. Or précisément, A. D. Nuttall ne retient pas de cette expérience la seule conclusion sceptique qu'il n'existe jamais de point de vue unique, véritablement premier, sur une expérience. Il invite à prendre en compte, plutôt que la façon dont les différents points de vue s'opposent, leur convergence vers un point focal unique, qui contient au moins en droit (mathématiquement) la totalité des apparaîtres dans leur complexité. La réalité de ces apparences serait ainsi définie comme étant la somme et la rencontre des différentes perspectives, bien que leur point de conjonction ne puisse pas nécessairement être atteint explicitement[1]. Toutefois, ce modèle ne rend pas suffisamment compte du fait que les apparences, en plus d'être divergentes, peuvent également être trompeuses, en d'autres termes du fait que toutes ne se laissent pas saisir dans un mécanisme d'intégration focale. Le processus que A. D. Nuttall décrit appelle encore une fois à privilégier la rationalité (même théorique) d'une réalité supposée unique, alors que la plurivocité des apparences nous appelle à une expérience de la simultanéité.

C'est que la plurivocité n'est pas seulement un résultat constaté sur la scène, dans l'intrigue de la pièce. Il s'agit également d'une expérience que les spectateurs sont amenés à faire pour eux-mêmes, dans la mesure où ils peuvent s'approprier les paradoxes et

[1] A. D. Nuttal, *op. cit.*, p. 12.

oppositions présentées devant eux. Le spectateur se distingue ainsi également du *magister* en ce que, précisément, il ne juge pas depuis une position d'autorité, mais est amené *par la pièce* et son déroulé, par le caractère paradoxal des thèses et événements qui lui sont présentés, à se former un avis circonstancié. Ainsi, A. E. Malloch souligne que le paradoxe à la Renaissance, contrairement à ce qui se passe même aux débuts de la *quaestio*, a pour fonction de sommer le lecteur (ou dans notre cas, le spectateur) à donner son avis, en d'autres termes à dépasser la « suspension du jugement » que le paradoxe peut également produire. De fait, dans le paradoxe on assiste à une distanciation de l'auteur avec ses propres dires : il n'est pas contraint de s'associer avec ce qu'il raconte, précisément parce que ce qu'il dit est un paradoxe, et donc que l'on sait que l'on va être amené à le réfuter (sans cependant pouvoir simplement l'enjamber comme une peine qu'on pourrait aussi bien ne pas se donner)[1]. Dès lors le lecteur est libre de s'emparer de la pensée présentée par l'auteur, et est même appelé à y participer, à parts égales. De la même manière, ce n'est pas l'auteur qui doit être comparé au *magister* dans une pièce de théâtre, mais bien le spectateur, avec tout ce que cela suppose d'instable dans la production de la vérité, puisque de fait nous ne faisons pas tous la même expérience devant le même spectacle[2]. La plurivocité du texte de théâtre est donc aussi inhérente à sa réception par un spectateur à un instant donné, attendu qu'il n'existe pas de spectateur-type, ni d'ailleurs de spectateur unique : ils sont toujours plusieurs numériquement, et un même spectateur ne fait pas nécessairement deux fois la même expérience, voire qu'il peut faire simultanément deux expériences contraires.

L'imagination face à la scène

La scène offre ainsi bel et bien une prise à qui voudrait faire l'expérience de la simultanéité de deux expériences en apparence contradictoires, par le phénomène de la

[1] *Ibid.,* p. 196. A. E. Malloch voit dans ce procédé la marque de la « nature dramatique du paradoxe » / « *the dramatical nature of paradox* », *ibid.,* p. 195, nous traduisons.

[2] T. G. Bishop souligne d'ailleurs le fait que Shakespeare reprend un « un procédé de cooptation, adapté des anciennes tradition communautaires aux nouvelles occasions dramatiques » / « *process of co-optation that adapted old communal traditions to new dramatic occasions* », *op. cit.*, p. 66, nous traduisons. Ce procédé de co-optation se retrouvera dans la *Royal Society.* Voir B. Shapiro, *Probability and Certainty in Seventeenth Century England, op. cit.,* p. 21.

« double vision » que N. Rabkin souligne notamment comme étant à l'œuvre dans les trois pièces mettant en scène le personnage de Hal ou Henri V. Il compare les différentes apparitions de ce personnage à la perception du « canard-lapin », en soulignant que, si la critique ne parvient pas à se mettre d'accord sur ce qu'est Henri V – malotrus opportuniste profitant de son statut de prince, souverain avisé bien que machiavélique, homme du peuple ou d'une noblesse réelle – c'est précisément parce qu'il est tout cela à la fois, et que la pièce est construite de telle sorte que nous ne parvenions pas à nous décider sur son caractère réel[1]. Ainsi, si dans la première partie de *Henri IV*, Hal arrive à vivre dans les deux mondes, celui de la taverne et celui du château, la seconde partie semble nous détromper[2]. On s'attend dès lors à ce que *Henri V* nous confirme dans cette décision nécessaire, et tranche entre les deux possibilités, mais il n'en est rien. Au contraire, la nécessité de la dualité du personnage est maintenue, notamment par son expérience du déguisement et le caractère versatile de sa personnalité, mais également parce que la présence effective de l'acteur sur scène permet de rendre visible cette contradiction, par la matérialité de son corps ou par un jeu possible de décalage entre son jeu, son costume, ses manières d'être. L'acteur renvoie ainsi en lui-même à une existence paradoxale, en ce qu'il appartient simultanément à deux types de réalité.

La présence scénique constitue donc une dernière forme de saisie d'un paradoxe, impliquant l'imagination dans le processus critique. Dès lors, l'observation théâtrale ne peut pas se réduire à une simple réception : elle mobilise nécessairement un travail de l'imagination qui, sur la scène shakespearienne, occasionne un jugement critique en ce qu'il renvoie à deux actions complémentaires. D'une part, le spectateur qui imagine se représente quelque chose qu'il ne voit pas. Il forme en son esprit la conception d'un objet qui n'est pas sous ses yeux, voire qui n'existe pas (une chimère, une histoire, une hypothèse). Plus spécifiquement, l'imagination renvoie à un travail de mise en image. Le spectateur ne se contente pas d'avoir une idée : il l'envisage selon une représentation matérielle, concrète, bien que souvent imprécise. L'imagination amène ainsi à la création d'une image mentale, qui demeure toutefois une pure apparence tant qu'elle n'est pas

[1] Norman Rabkin, *Shakespeare and the problem of meaning, The University of Chicago Press,* Chicago, 1981, p. 35.
[2] *Ibid.,* p. 43.

portée à la scène. L'individu qui imagine peut par exemple croire à la précision et la cohérence de sa représentation, tant qu'il ne l'a pas mise à l'épreuve du réel et examinée attentivement. Au théâtre, cette imagination est conçue comme le redoublement fictif de la réalité. Le spectateur forme, en plus de la réalité qu'il a sous les yeux et en s'appuyant sur elle, une deuxième image pourtant incompatible avec la première. La scène révèle ainsi le mécanisme de l'imagination, et inversement s'en sert pour concevoir la possibilité d'un apparaître conflictuel. Ainsi, le chœur du prologue d'*Henri V* de Shakespeare présente la scène de théâtre comme un espace paradoxal nécessitant l'imagination, produisant une double représentation. Deux réalités s'opposent sur la scène : celle, réelle, des décors et des acteurs, et celle imaginée, des champs de bataille et des personnages[1]. Le phénomène scénique est bien paradoxal au sens où il figure ce qui n'existe pas, plus exactement où il demande à l'imagination du spectateur de s'opposer à ce qui apparaît, d'aller au-delà de ce qu'il voit immédiatement sur scène. La faculté d'imagination dont le chœur nous demande de faire preuve nous amène ainsi à superposer en notre esprit deux images, à voir, là où se trouvent les « zéros » que sont les acteurs, le « compte immense » des personnages de la pièce. Les « forces de l'imagination » du spectateur doivent ainsi être « mises en branle » pour que le spectacle se déroule[2]. La représentation théâtrale se trouve tributaire de l'imagination, étant le résultat d'un redoublement fictif de la réalité, puisque le spectateur est invité à voir les décors de la scène, mais aussi ce qu'ils représentent. Les décors représentent les champs de bataille non en ce qu'ils les montrent, les redoublent, mais en ce qu'ils en tiennent lieu. La représentation scénique repose donc

---

1 Il insiste en ces termes sur la pauvreté des moyens de représentation vis-à-vis du drame qui est censé se jouer sous les yeux des spectateurs : « […] *Can this cock-pit hold / The vasty fields of France ?* » / « […] Cette arène étriquée / peut-elle contenir les vastes champs de France ? ». W. Shakespeare, *Henri V,* Prologue, 11, *in Histoires,* I, *op. cit.,* p. 772-773. La pièce raconte la reconquête par Henri V des terres françaises.

2 *« O pardon : since a crookèd figure may / Attest in little place a million, / And let us, ciphers to this great account, / On your imaginary forces work* » / « Oh oui ! Pardonnez-nous ! Le petit rond d'un chiffre / En peu d'espace peut figurer un million, / Ainsi donc laissez-nous, les zéros de ce compte immense, / Donner le branle aux forces de votre imagination », *ibid.,* Prologue*,* 17, p. 772-773. Le balancement entre les « *imaginary forces* » des spectateurs et le « *work* » des acteurs montre que le spectacle dramatique ne peut se concevoir comme une simple réception ou une simple projection, mais bien comme un acte commun entre celui qui fait et celui qui observe. L'imagination du spectateur n'est ainsi pas seulement convoquée comme mise en image d'une réalité suggérée, mais comme véritablement fondatrice de la réalité présentée sur scène et surtout de l'assentiment bien particulier qui est requise par le spectacle.

non sur une reproduction mimétique, mais sur l'imagination, laquelle joue forcément sur l'écart entre les deux réalités que sont le drame représenté et représentant, et non sur leur identité apparente[1].

Le Chœur d'*Henri V* insiste en outre sur l'inversion morale et ontologique qui se produit entre les deux niveaux d'apparaître : ce sont les acteurs qui sont indignes, qui sont représentés par des zéros, et ce qui est représenté qui a une vraie réalité. Le travail de l'imagination, en s'appuyant sur la présence scénique des acteurs et des décors, n'est pas alors seulement de faire resurgir une rationalité qui se trouvait déjà là en puissance : il est véritablement créateur d'une nouvelle signification, grâce à sa dimension réflexive. L'imagination devient nécessaire, puisque, ainsi qu'elle est présentée ici, elle n'est pas pur arbitraire (la représentation ne saurait fonctionner à partir de rien) et n'est pas non plus entièrement conduite par un principe mimétique. Elle est invention, pensée d'un rapport et d'un juste écart, semblable à celui qui régit la distance devant exister entre un acteur et son personnage, qu'il incarne sur scène mais avec lequel il doit savoir qu'il ne se confond pas. On trouve là encore la marque de la « double autorité de la représentation », dont nous avons déjà signalé qu'elle était centrale dans la conception de la représentation en tant que telle[2].

Si la représentation ne fonctionne qu'à partir d'une double autorité implicitement signalée, il faut toutefois ajouter qu'elle ne peut présenter une idée vraie que dans la mesure où elle convoque l'imagination de manière critique. La création de rationalité par l'apparaître théâtral n'est en effet pas sans poser de problème. La double autorité que met au jour R. Weimann repose sur le renvoi de deux apparences l'une à l'autre, sans que l'une d'elle ne soit pensée comme plus réelle ou plus fondamentale. Cléopâtre, sur laquelle porte son étude, se plaint de la façon dont son image serait malmenée lors du triomphe auquel César veut la faire participer, mais sans pouvoir véritablement se prévaloir d'une

---

1 Ce redoublement est d'ailleurs central dans les mises en abyme que nous avons étudiées : en particulier, dans *Le Songe d'une Nuit d'Été* et *Peines d'Amour Perdues*, les passages de critique des pièces dans la pièce insistent à chaque fois sur l'impossibilité d'une approche soit exclusivement mimétique, soit exclusivement conventionnelle. Le jugement qui s'ensuit est donc le produit d'un déséquilibre, d'un entre-deux voulu et permanent, qui oblige le spectateur a toujours garder du recul sur la pièce, et à faire marcher son imagination de manière critique.

2 Selon l'expression de R. Weiman, *op. cit.*, p. 401-417.

réalité supposément plus fondamentale pour écarter celle imaginée par le biais de la prestation jouée. Dès lors, la pièce semble nous inviter à inverser la valeur existant entre la réalité présente et la réalité imaginée, comme c'était le cas dans le prologue d'*Henri V.* Mais cette inversion n'est pas neutre : Cléopâtre est un personnage politique, et *Henri V* a souvent été lue comme une pièce de propagande anglaise, célébrant un passé de conquête territoriale. Le travail de l'imagination peut dès lors aisément devenir idéologique : il est ce qui permet de faire passer une réalité pour une autre, de substituer à la vérité des faits historiques une mise en scène dramatique et théâtralisée. L'idée que tout n'est qu'apparence présente ainsi le risque de l'arbitraire pur de l'imagination. Nous sommes alors en présence d'un formidable (et terrible) outil politique, qui permet d'imposer par la suggestion ou la force une réalité voulue. L'imagination se transforme en son contraire, dès lors que le redoublement qu'elle produit ne se solde pas par la mise en confrontation des apparences, par le constat de leur simultanéité, mais par la tentative d'en imposer une par rapport à une autre[1]. Ainsi, si la mise en scène permet effectivement une compréhension des événements mondains, ce n'est encore une fois pas seulement par le biais d'une rationalisation toujours sujette à équivoque, mais bien parce que la présence scénique et l'imagination sur lesquelles elle s'appuie peuvent conduire à construire un jugement critique, sans quoi elle ne permet pas la pensée vraie mais bien au contraire excite la crédulité.

L'imagination et la mise en scène se trouvent ainsi corrélativement en jeu dans la constitution d'un discours vrai. Tout d'abord, parce l'imagination a alors à charge de rendre visible dans le spectacle aussi bien la contrariété des apparences propre au réel que la rationalité de cette opposition. Ensuite, parce que leur action conjointe permet de redéfinir le discours de vérité : la réalité étant conçue comme production d'une multiplicité de points de vue, la simple référence au réel ne suffit pas à définir celui-ci. C'est dans le travail critique autorisé par l'imagination que le concept de vérité va pouvoir être redéfini. L'exhibition en elle-même n'est pas suffisante pour dire le vrai : au

[1] L'expérience est d'ailleurs courante dans les pièces de Shakespeare : on la retrouve par exemple dans la *Tempête*, quand Prospéro essaie d'imposer à son frère un repentir fondé sur la peur de ses artifices, ou dans *Othello* quand Iago superpose ses propres répliques à la conversation entre Desdémone et Cassio, *in* W. Shakespeare, *Othello*, IV, 1, 90-157, *in Tragédies,* II, *op. cit.*, p. 170-175.

contraire, ce qui est présenté comme évident peut être mensonger, et l'exposition elle-même se prête à la distorsion. L'imagination mobilisée par la dualité de l'apparaître scénique permet ainsi de rendre véridique l'apparence, parce qu'elle permet de s'en emparer, de l'utiliser afin de dire le vrai. La scène du *Roi Lear* dans laquelle Edgar fait croire à son père aveugle qu'il s'est jeté d'une falaise ne saurait ainsi fonctionner sans le secours de l'imagination, sans sa capacité à présenter simultanément deux réalités[1]. La mise en scène, aidée de l'imagination, ne se présente pas alors comme dissimulation ou réorganisation factice du réel, mais comme un redoublement de la réalité, une projection des apparences qui ne sont ainsi pas laissées à leur simplicité.

Le caractère ostentatoire de l'acte d'imagination présidant à la représentation permet de concevoir un accès critique, construit, à la vérité, et non pas une simple acceptation d'une apparence toujours sujette au doute. Le discours vrai ne peut de fait se penser sur le mode de l'adéquation pure. Parler d'invention serait, à l'inverse, faire passer l'imagination dans le rôle d'une faculté illusoire, sans reconnaître le caractère rationnel que peut prendre ici la production d'illusions. L'imagination produit des illusions, certes, mais on peut voir chez Shakespeare une préfiguration de la rationalité de l'illusion telle qu'on pourra la retrouver une génération plus tard chez Descartes. Le sens en est cependant différent : faire illusion, étymologiquement, c'est mettre en jeu (*illudere).* On peut comprendre l'expression de trois manières : l'imagination met en scène les apparences pour leur donner une ou plusieurs significations (elle les fait passer à l'acte), elle les fait jouer les unes contre les autres dans une confrontation de perspectives, afin d'en tirer la plus efficace et la plus juste (c'est ce que fait tout travail de mise en scène à partir du texte théâtral), elle les soumet au risque de l'interprétation en les rendant visibles. L'imagination occasionnée par la présence sur scène se retrouve dès lors à la fois au niveau de la conception et de la réception d'un discours vrai. Comme conception, elle permet de donner une matérialité aux différents points de vue qui vont être consubstantiellement présents dans le jugement d'un objet donné. Ainsi de Jules César qui reste à la fin de la pièce la concaténation imaginaire et contradictoire des différents points de vue qui nous auront été présentés. Au niveau de la réception, elle permet de concevoir

[1] W. Shakespeare, *Le Roi Lear,* IV, 5, 1-49, *in Tragédies,* II, *op. cit.,* p. 514-517.

toujours plusieurs interprétations d'un même discours, de le penser avec le recul voire la méfiance qui s'impose. Dans les deux cas, le travail de l'imagination rejoint ainsi l'exercice de la feinte, que nous avons déjà signalé. La « stratégie de soupçon » que J.-P. Cavaillé met en évidence dans l'esprit baroque permet de fait, nous l'avons vu, de mener de la tromperie à la détromperie[1]. C'est la feinte face à un apparaître fondamentalement mensonger qui va permettre la connaissance, dans la mise au point d'un véritable théâtre de la tromperie dont Descartes serait le principal auteur. Dans ce théâtre comme chez Descartes, on devient « le trompeur de soi-même, le volontaire décepteur de soi-même », on « érige dans l'espace clos du moi un théâtre spéculatif de la tromperie, un spectacle dont le "je" est acteur et auteur[2] ». La représentation théâtrale permet de se faire le spectateur de soi-même pour toujours interroger la validité de ses représentations, et d'ériger l'apparaître à la fois en vecteur de connaissance et en sujet à précaution. Le regard n'y vaut, en fait, que parce qu'il est suffisamment méfiant pour déjouer la feinte, celle de l'acteur comme celle de l'intrigue. Le spectateur doit toujours s'attendre à ce qu'il y ait plus à découvrir que ce qui apparaît. L'apparaître théâtral vaut alors comme modèle précisément parce qu'aucune confiance ne lui est accordée d'emblée, et que son artifice révèle essentiellement sa double autorité. La feinte sur laquelle est fondée le théâtre est donc en premier lieu la feinte du spectateur vis-à-vis de lui-même, et elle peut être vue comme le paradigme de toute interprétation de la réalité, supposant qu'on la redouble à l'aide de l'imagination. L'imagination permet alors d'exprimer une équivoque qui n'est pas en tant que tel mensongère : il renvoie simplement à la potentialité propre au discours en général, et théâtral en particulier, d'être vecteur de plusieurs significations, surtout lors d'un jeu qui repose lui-même sur la prétention à être une chose, et une autre en même temps. Le but du paradoxe n'est ainsi pas tant de paralyser l'esprit du spectateur, ou d'en dénoncer l'impuissance, mais de porter ce dernier à maintenir une distance critique vis-à-vis de son propre jugement. La scène de théâtre offre la possibilité d'exposer simultanément plusieurs idées contradictoires : le recul dramatique sur laquelle elle repose se révèle être au principe d'une pensée juste, dans la mesure où elle lui permet de

[1] J.-P. Cavaillé, « Descartes et les sceptiques modernes : une culture de la tromperie », *op. cit.,* p. 334-348.

[2] *Ibid.,* p. 347.

mettre au jour les préjugés derrière les évidences, et de construire un jugement critique.

2) Le recul dramatique

La feinte suppose ainsi que le spectateur ne se livre pas directement à ce qu'il voit sur la scène : celle-ci nécessite ainsi un recul dramatique, qui est produit sur la scène shakespearienne par les dispositifs narratifs et structurels que sont la dramatisation et la mixité générique. L'expérience du paradoxe scénique comme de l'imagination mettent toutes les deux le spectateur face au sentiment d'une inadéquation, entre ce qu'il voit et ce qu'il sait ou ce qu'il suppose, entre ce qu'il ressent et ce qu'il pense devoir ressentir. Il se trouve ainsi à la fois sommé de faire l'expérience proposée par la pièce, donc dans une certaine mesure de se laisser emporter, et de reconnaître cette réalité comme double ou factice. Le spectateur est ainsi pris dans un mouvement contradictoire, et c'est dans ce mouvement que se retrouve l'expérience du jugement critique.

L'ironie dramatique

La dramatisation des histoires utilisées par Shakespeare, quand elles ne sont pas originales, en modifie doublement le sens, puisqu'elle occasionne des changements diégétiques (il faut ajouter de l'intrigue, établir des connexions voire modifier des événements pour rendre l'action plus prenante) mais aussi sémantiques, dans la mesure où le même discours n'aura pas la même signification dans la bouche d'une personne réelle, d'un personnage de théâtre ou d'un personnage d'un récit. Ainsi, le simple passage à une forme dramatique influence la signification d'une pièce et la façon dont elle sera reçue par le spectateur[1]. En particulier, le fait que cette histoire se déroule sur scène, devant nos yeux, va instaurer mécaniquement un principe d'ironie dramatique qui, selon G. Bradshaw, a pour but chez Shakespeare de produire un jugement critique de la part du

[1] G. Bradshaw insiste par exemple sur la modification qu'introduit le type de discours attribué aux personnages, selon l'idée qu'un langage poétique et dramatique ne peut pas dire les mêmes choses qu'un langage logique et discursif, et ce même si le contenu matériel de ces deux discours était rigoureusement le même. Voir G. Gradshaw, *ibid.,* p. ix-xi, et p. 52.

spectateur, de faire naître en lui le sentiment de malaise. Dans *Shakespeare's Scepticism*, il constate en particulier la marque de cette ironie dramatique dans l'utilisation par Shakespeare de contradictions entre les valeurs et idées qu'affichent les personnages d'une part, et leurs actions d'autre part. Il souligne ainsi l'incohérence morale des personnages du *Marchand de Venise* : lors du procès de Bassanio, tous les personnages se revendiquent des valeurs chrétiennes, avant de les oublier quand il apparaît qu'ils sont en mesure de se venger de Shylock[1], qui lui-même se montre incohérent dans les valeurs qu'il énonce lors de son discours[2], et Jessica critique l'avarice de son père tout en attachant une grande importance à sa propre richesse[3]. On pourrait alors penser que la pièce se fait tout simplement moralisatrice, qu'elle amène le spectateur à conclure à l'injustice de tous les personnages. Il n'en est cependant rien, parce que les personnages sont trop ambigus pour cela, et que bien souvent ils excitent *dans le même temps* notre sympathie et notre aversion[4], et parce que ces contradictions sont mises au jour par Shakespeare non seulement par la construction psychologique des personnages, mais encore par la résonance entre les différentes intrigues. Par exemple, Portia se permet de souligner qu'il est plus facile d'enseigner un précepte que de l'appliquer, après avoir succombé à Bassanio en dépit de la morale. Les marques d'ironie apparaissent donc quand on fait se rencontrer les deux intrigues et qu'on fait des rapprochements moraux entre elles[5]. L'ironie constitue ainsi un élément structurant de l'économie dramatique : la multiplication des intrigues, qui montre les actions des personnages tantôt au comble de leur propre aventure, sous le point de vue du héros, tantôt comme simples personnages secondaires, avec la médiocrité des individus du quotidien, a donc pour fonction, entre autres, de faire apparaître cette ironie. L'intérêt est précisément que l'ironie dramatique ne permet pas véritablement une condamnation en bloc, mais suppose que le spectateur

1 *Ibid.,* p. 24.
2 *Ibid.,* p. 25.
3 *Ibid.,* p. 30.
4 Ainsi de Portia dont la prise de parole dans le procès permet de sauvegarder une fin heureuse, mais qui en même temps montre un caractère revanchard voire sadique vis-à-vis de Shylock. Inversement, celui-ci suscite la pitié du spectateur, tout en restant dans l'ensemble un personnage assez antipathique.
5 *Ibid.,* p. 31.

s'interroge sur les valeurs morales à travers lesquelles il lit la scène, et sur la possibilité de les superposer à une œuvre fictionnelle[1].

Toutefois, il n'est pas nécessaire de supposer une incohérence morale de la part des personnages pour montrer le travail de l'ironie dramatique dans les pièces de Shakespeare. En insistant sur cette dimension, G. Bradshaw entreprend de mettre en avant le scepticisme de Shakespeare, qui proviendrait d'une démarche « radicale » et non d'une visée critique, que G. Bradshaw qualifie de scepticisme « positiviste » ou « dogmatique ». Il n'est cependant pas nécessaire, comme le fait le critique, de comprendre l'ironie dramatique qui est manifestée dans les pièces de Shakespeare comme une position morale (visant à manifester l'incertitude des valeurs morales)[2]. On peut y voir une façon de montrer la manière dont nous en venons à donner du sens au monde qui nous entoure, c'est-à-dire de faire une expérience de la formation du jugement. Ainsi, l'ironie dramatique ne consiste pas seulement en un décalage entre ce que l'on pouvait attendre d'un personnage et ce qu'il fait réellement, et dans le retournement de situation que cette contradiction produit. Elle réside davantage le fait que le spectateur a conscience, dès le début de la pièce, qu'elle est une fiction et que son déroulé est donc artificiellement agencé. L'ironie dramatique n'a donc pas tant pour fonction de montrer la contradiction propre aux personnages, que de souligner la différence qui existe entre le déroulement d'une pièce de théâtre et d'événements dans le monde. Ainsi, elle n'est pas le propre des passages occasionnant des jugements moraux : *Peines d'Amour Perdues*, par exemple, manifeste très clairement cette opposition, sans pour autant que l'on soit obligé d'apprécier l'échec du roi et de ses courtisans en termes moraux. L'absence de fin satisfaisante est annoncée dès le départ, par le titre et par le caractère caricatural des

[1] *Ibid.,* p. 31 : « *One effect of these ironies is that we cannot be as simply indulgent or simply censorious as these characters are in judging each other* ».

[2] De fait, R. Ellrodt voit précisément dans le maintien de valeurs humanistes chez Shakespeare le signe qu'on ne peut pas classer trop rapidement les indécisions qui habitent son œuvre sous le sceau du scepticisme. Voir Robert Ellrodt, «Constance des valeurs humanistes chez Montaigne et chez Shakespeare», *op. cit.,* et *Montaigne et Shakespeare, L'émergence de la conscience moderne,* Paris, Corti, 2011, p. 207-247. Le fait que certaines valeurs conservent une positivité dans son oeuvre (contrairement à ce qu'avance G. Bradshaw) montre qu'il faut revoir non pas les limites du scepticisme qu'on peut y trouver (qui serait modéré, ou pas), mais bien plutôt la signification qu'il faut lui donner. La critique shakespearienne va plutôt porter sur une évaluation dynamique du jugement, sur une mise à l'épreuve de notre capacité à émettre une pensée vraie, que directement sur certains contenus moraux, sur les raisons pour lesquelles on y croit plutôt que sur la réalité de ces principes.

exigences de Ferdinand, et les nobles ont parfois, nous l'avons vu, des positions franchement antipathiques, mais l'enjeu de la pièce ne réside pas pour autant dans des décisions éthiques. L'ironie subsiste dans le fait que les gentilshommes pêchent très exactement par ce qu'ils avaient abjuré, immédiatement après l'avoir fait, mais aussi dans le fait qu'ils confondent le monde livresque et le monde réel[1]. Le caractère outrancier de leurs vœux montre clairement qu'ils se laissent prendre à une confusion, qui n'est pas seulement morale mais dramatique. Ils se trompent sur la signification de ce que doit être une véritable action (*drama*) et de ce fait posent au lieu de véritablement jouer un rôle. Le jugement critique du spectateur se trouve ainsi mobilisé en ce qu'il est amené à s'interroger sur ce que doivent être les principes d'une action véritable.

Si, dans le cas de *Peines d'Amour Perdues,* l'histoire reste entièrement fictionnelle, l'ironie dramatique n'en fonctionne que mieux quand elle provient de faits réels : c'est le sens du dévoilement idéologique que nous avons déjà souligné dans *Richard III*. En montrant la facilité avec laquelle l'esprit adopte une illusion rétrospective signifiante, Shakespeare nous conduit à la fois à prendre du recul sur notre propre jugement, et à nous interroger sur la possibilité de construire un événement mondain comme un fait. La capacité critique s'impose alors comme étant au fondement même de la discipline historique, parce que celle-ci doit se construire contre l'évidence du sens. En cela, Shakespeare propose dans les Histoires un travail de déconstruction : il s'agit de défaire le sens qui s'est déjà donné à nous, non pas pour remonter à un sens plus vrai, ou plus authentique, mais pour montrer que tout ce que l'on peut considérer comme un fait est avant tout une construction artificielle, sans quoi elle n'aurait pas de signification. De fait, Shakespeare est contemporain de l'émergence du concept de « fait » comme dénomination objective d'un événement mondain. Ainsi que l'a montré B. Shapiro, cette idée, issue de la sphère juridique, suppose dans l'Angleterre jacobienne non pas une réception passive, un simple enregistrement de ce quelque chose qui s'est passé, mais un véritable processus d'affirmation dans lequel le discours à établir doit être éprouvé. Le fait est donc construit et non simplement reçu, grâce à un jugement qui tranche et qui

[1] Sur ce sujet, voir Philip Edwards *Shakespeare and the confines of art,* Methuen, London and NY, 1981, p. 37-47, et G. Bradshaw, *op. cit.*, p. 83-88. Tous deux insistent sur la façon dont le texte shakespearien rend manifeste la différence entre la logique dramatique, artificielle, et la logique mondaine, arbitraire.

compose à partir des différentes versions qui ont pu en être données[1]. Ainsi, le scepticisme que signale G. Bradshaw ne saurait être indépassable, mais fait au contraire signe vers une construction heuristique. Le recul mécaniquement produit par la conscience du caractère fictionnel du spectacle en train de se jouer a en cela la possibilité de préfigurer un jugement critique, si l'on veut dire par là qu'il est capable de remettre en cause ce qu'il a sous les yeux, et d'utiliser cette déconstruction pour produire un sens alternatif et plus satisfaisant à une réalité donnée.

La mixité générique

La mixité générique, que nous avons à plusieurs reprises soulignée, apparaît alors comme un élément fondamental dans la construction de ce jugement. On la retrouve, de fait, dans *Richard III* : le personnage de Richard manifeste, par son caractère comique, une fracture entre deux types de positionnement face à la pièce. D'un côté, il nous fait rire et nous est ainsi sympathique, d'autant que nous pouvons admirer son habileté. De l'autre, il est moralement repoussant. La conscience de la contradiction entre deux types de jugements, de rire ou de sympathie et de pitié, du fait que nous pouvons simultanément être attiré et repoussé par l'attitude d'un personnage nous pousse à nous interroger sur nos propres critères de jugement, et en particulier à nous demander si celui-ci doit être pensé sur le mode de l'attraction ou du rejet[2].

C'est alors bien à un questionnement de notre propre implication affective que nous confronte le phénomène de la mixité générique. Dans *Shakespeare and the problem of meaning*, N. Rabkin élargit la mixité générique à une autre forme de décalage, résidant

[1] B. Shapiro, *A culture of fact, op. cit.*, p. 8.

[2] Les premières scènes de *Richard III* réfléchissent d'ailleurs ce phénomène, lorsque Richard s'étonne lui-même de la façon dont il a séduit Lady Ann, juste à côté du cercueil de son beau-père qu'elle l'accuse d'avoir tué, de même que son mari, au début de la pièce. Il s'agit là d'une scène de revirement semblable à celles que nous avons étudiées, à cela près que ce retournement de situation est ici mal fondé. Si l'opposition ne porte pas exactement sur le comique et le tragique, on retrouve un mouvement contradictoire entre attraction et répulsion, Richard étant présenté sous un jour monstrueux, et pourtant également séduisant. On voit ainsi que l'adhésion à une idée ne peut pas être en soi un critère de validation de cette idée, alors qu'il s'agit bel et bien d'une de ses marques caractéristiques. Le phénomène de mixité générique permet d'obtenir du recul dans l'implication passionnelle, nous y reviendrons.

cette fois-ci dans la différence entre le registre de la pièce et le sentiment que les spectateurs en retiennent[1]. Il fait de cette opposition une marque propre des tragicomédies : en particulier, il souligne le caractère insatisfaisant de la résolution du *Marchand de Venise*[2]. Alors que la comédie représente normalement l'unité retrouvée d'une communauté autour de valeurs partagées, *Le Marchand de Venise* nous laisse mal à l'aise face à la résolution comique, dans la mesure où Shylock emporte notre pitié face au jugement dur et revanchard en faveur duquel tranche le doge, et qui satisfait tous les personnages. L'opposition est accentuée par un effet de groupe, puisque tous sur scène se réjouissent du châtiment de Shylock, et de la façon dont il a été piégé. Le spectateur perçoit cependant son injustice, et se trouve ainsi à contre-courant de la comédie professée par la pièce et ses personnages. Le décalage joue également sur l'impossibilité à choisir un parti : alors même que la pièce semble exiger qu'on soutienne tel personnage plutôt que tel autre, elle brouille également les critères d'évaluation, en critiquant d'abord la justice de Shylock, trop exacte pour être rigoureuse, puis celles des autres personnages, qui ne respectent quant à eux pas non plus la justice en présentant comme équité ce qui n'est que favoritisme. Tous sont finalement de mauvaise foi. L'apport de la pièce n'est ainsi pas remarquable par la leçon qu'on en tire, mais par le fait que tout au long de l'histoire, le spectateur a été soumis à des affects contraires, s'est interrogé, a changé d'avis – avec raison. N. Rabkin décrit ainsi les revirements d'opinion des spectateurs comme des péripéties à part entière :

> Finalement, nous faisons une expérience de turbulences incessantes, qui exige de sans cesse donner et retirer notre allégeance, un contrepoint de réponses sans cesse changeantes à des phrases, des discours, des personnages, des scènes, des actions, une confusion d'émotions, d'idées, de perceptions, de surprises, d'intuitions d'une unité et d'une cohérence sous-jacente, concurrencée seulement par notre expérience du monde réel, suggéré de manière si perturbante par l'artifice auquel nous succombons[3].

Si le *Marchand de Venise* a un sens, il ne réside ainsi pas dans la transmission d'une idée donnée, mais bien dans l'expérience de la formation de ce jugement. Ce revirement

1 N. Rabkin, *op. cit.*, p. 28-32.

2 Bien que le *Marchand de Venise* soit souvent classé parmi les comédies, N. Rabkin la met au rang des *problem plays,* qui font partie des tragicomédies.

permanent d'émotions et d'idées est aussi précisément ce qui fait l'un des ressorts et des mystères des comédies, et on peut dès lors y voir, au même titre que le rire ou le sentiment de résolution joyeuse à la fin de la pièce, une émotion propre à la comédie.

On peut même aller plus loin en voyant dans la mixité générique un élément structurant du théâtre shakespearien, qui est alors fondé sur l'expérience de cette étrangeté du jugement. Ainsi, G. Bradshaw insiste sur la récurrence d'adjonction d'éléments extérieurs à une histoire, souvent en utilisant la dissonance générique, mais pas toujours[1], afin de produire le jugement critique du spectateur. Il signale ainsi, dans *Le Marchand de Venise* mais aussi dans le *Songe d'une Nuit d'Eté,* l'abondance d'éléments discordants qui viennent perturber l'ambiance joyeuse générale, et signale l'opposition réelle entre deux mondes étrangers, celui de la comédie, et un univers sous-jacent plus inquiétant[2]. De la même manière, L. Danson souligne la manière dont le dialogue entre comédie et tragédie détermine la réception des idées présentées dans une pièce, parce qu'elle va mettre en évidence l'opposition entre deux mondes, deux systèmes de valeur[3]. Ainsi, si les deux *Henri IV* le roi appartient clairement à l'univers tragique, et Falstaff, au début tout au moins, à l'univers comique, Hal, lui participe des deux mondes et se trouve ainsi en bonne position pour interroger les valeurs d'un monde qui meurt avec son père et Hotspur. La mixité générique permet ainsi de rendre audible un dialogue de sourd, de lui

---

[3] « *By the end we have been through a constantly turbulent experience which demands an incessant giving and taking back of allegiance, a counterpoint of evershifting response to phrase, speech, character, scene, action, a welter of emotions and ideas and perceptions and surprises and intuitions of underlying unity and coherence rivalled only by our experience in the real world so perplexingly suggested by the artifact to which we yield ourselves* », *ibid.,* p. 30, nous traduisons.

[1] Il retrouve notamment ce processus dans *Hamlet,* dans lequel il souligne la « greffe » (*draft*) du personnage de l'intellectuel moderne sur une *revenge play*. L'opposition entre ces registres entraîne la série de contradictions et de méandres auxquels est livré Hamlet, parce que son personnage ne correspondrait pas à la pièce. Le spectateur est par la même occasion impliqué par le débat de valeurs qui s'ensuit. Voir *op. cit*., p. 95-125.

[2] *Ibid.,* p. 80-83.

[3] « *Hal is neither a comic nor a tragic figure ; he is the embodiment of a new idea of the royal agent of history, a new kind of hero for a new idea of history as a genre* […] *what Hotspur calls 'honour' King Henry calls rebellion and Falstaff calls a 'word' filled only with 'air'. King Henry wears a stolen crown, Hotspur wants a crown, Falstaff steals the coins called 'crowns'. Hal alone knows them all : he imitates or parodies each of these other players, and uses each of them to accomplish his goal* », Lawrence Danson, *Shakespeare's dramatic genres,* Oxford University Press, New York, 2000, p. 98-101. Non seulement la mixité générique permet de confronter ici plusieurs points de vue, mais elle est également une part constituante de la manière dont Hal va pouvoir construire son rôle et l'assumer. L'artifice du jeu théâtral apparaît ainsi comme une modalité de la pensée.

donner un point de jonction dont il appartient au spectateur de s'emparer. Ce dernier est alors invité à recevoir la pièce et les jugements qui y sont proposés, comme objet d'expérience, et pourtant son jugement n'y est investi que de manière équivoque. Aucune prise directe n'y justifie l'adhésion à une thèse donnée, ou plutôt plusieurs thèses se trouvent simultanément acceptées par le spectateur, et cette série d'accords le pousse à interroger les principes mêmes de son jugement. Le drame qui se joue est donc également celui du jugement du spectateur, et ce d'autant plus qu'il se trouve investi dans ce qu'il voit par la présence matérielle des acteurs, des décors, des éléments constitutifs du spectacle.

La rationalité de la scène va donc provenir de deux éléments essentiels, que sont le positionnement réflexif du spectateur et la capacité critique qu'il en retire face aux événements et thèses de la pièce. Une telle posture explique que le caractère véridique de la scène n'est pas essentiellement dû à la vérité de ce qui y est dit, autrement dit à la pertinence des propos de William Shakespeare. Cela explique également la difficulté qu'il y aurait à assigner à un personnage en particulier le rôle de porte-parole du dramaturge, dans la mesure où la vérité se *joue* sur sa scène plus qu'elle n'est articulée par un de ses personnages. Si les éléments propres au théâtre permettent de le définir comme un genre critique, c'est donc en tant qu'il mobilise une pensée active de la part du spectateur. Il faut entendre par là d'une part que ce dernier n'est jamais uniquement passif devant la réception du drame qui se joue sous ses yeux, puisqu'il va également être amené à penser pour lui-même, et donc à faire l'épreuve de sa propre pensée, et d'autre part que cette action cognitive peut être conçue d'après le modèle de l'action théâtrale. Penser, c'est aussi prendre part à un jeu, que ce soit en tant que personnage, en tant que spectateur, ou, selon l'ambivalence constante dans les pièces shakespeariennes, en passant d'une posture à l'autre. Le spectateur et le personnage constituent ainsi deux points de repère à partir desquels on va pouvoir appréhender l'action de la pensée : nous allons voir que, dans un cas comme dans l'autre, cette activité repose sur un travail de mise en scène.

CHAPITRE IX

LA PENSÉE EN ACTE

Un des premiers traits que nous avons dégagés relativement à la rationalité du spectacle dans le théâtre shakespearien tient à la place particulière qui y est attribuée au spectateur, invité à se concevoir en retour comme faisant partie d'un drame. La mise en abyme, on l'a vu, abolit la différence entre le personnage et l'acteur, et ce faisant implique le spectateur dans l'acte qui se déroule sous ses yeux. Tous sont ainsi placés en position d'agents, sommés de prendre parti par le caractère parfois dérangeant des thèses exprimées, et de se livrer ainsi à l'exercice de la constitution active de la vérité. Spectateurs et personnages se renvoient ainsi les uns aux autres, et leurs positions se complètent afin de constituer un acte de pensée, ou plutôt une pensée en acte. Si le drame, en effet, a pour fonction d'instaurer un rapport critique aux apparences, reste à savoir comment celui-ci se manifeste. Il suppose le balancement entre ces deux aspects de l'acteur que constituent le spectateur et le personnage : c'est quand le premier se sent impliqué en tant que personnage que la pensée juste peut naître, et inversement le personnage apprend, sur la scène shakespearienne, à se faire spectateur de lui-même afin de penser correctement. Dans un cas comme dans l'autre donc, la pensée se conçoit comme une activité continue, à laquelle on fait courir le risque du jeu scénique. Spectateur comme personnage doivent faire l'expérience de leur jugement et de ses conséquences : nous allons voir comment ces figures contribuent à appréhender l'activité de la pensée.

1) L'implication du spectateur

Commençons par la posture propre du spectateur. Si celui-ci est amené à porter un jugement sur ce qu'il voit sur scène, la représentation demeure un spectacle, et non pas une enquête. Le spectateur participe à la pièce, mais n'y prend pas vraiment part, il y est comme impliqué, mais n'en est pas un réel acteur. Nous allons voir que l'ambiguïté de cette place permet de penser un positionnement susceptible de faire émerger la vérité. La scène possède ainsi une rationalité, précisément parce qu'elle permet de situer le spectateur dans un rapport affectif permettant la pensée critique. Le rapport du spectateur à la scène, ainsi que nous l'avons jusque là décrit, permet de provoquer une *catharsis* pensée comme capacité critique vis-à-vis du drame qui se joue en face de lui.

« *As you like it* » : la scène, lieu de l'opinion ?

Dans quelle mesure le spectateur peut -il accepter la scène comme véridique ? Elle présente bel et bien des choses qui sont mensongères, des histoires qui n'existent pas, comme si elles étaient vraies. Cette potentialité ne repose cependant pas réellement sur la confusion de ce qui est raconté. Le spectateur, à l'inverse de certains personnages, n'est pas trompé, ou en tout cas est sans cesse prévenu de la tromperie. Ainsi, on peut voir dans le caractère dramatique de la poésie shakespearienne la réponse au problème posé par la défense de Sidney[1]. C'est précisément le caractère joué du théâtre qui lui permet d'être véridique, car il peut alors affirmer des choses, y compris des choses fausses, sans cependant que son acte d'énonciation ne se révèle mensonger. La scène se présente alors comme un objet de croyance, non parce que le spectateur est sommé de croire ce qui s'y passe, mais parce que l'acte d'énonciation dramatique implique que celui qui assiste à cet

[1] Lorsqu'il affirme que si la poésie n'est pas mensongère, c'est qu'elle n'affirme rien, *op. cit.,* p. 67. Cette réponse à la critique platonicienne n'est pas satisfaisante, car elle ne considère la vérité de l'énonciation que du point de vue de son contenu, sans la remettre dans son contexte d'ensemble et sans l'étudier comme le résultat d'un acte.

acte ait conscience de l'illusion à laquelle il est confronté, et accepte de la prendre quand même au sérieux.

Dès lors, la scène peut être désignée comme un objet de croyance en trois sens. Tout d'abord, elle n'a de sens que si on accepte d'y croire. Ce mécanisme, nous l'avons vu, est souligné dans tous les prologues et les mises en abyme qui annoncent la fiction. On ne peut ni refuser d'y croire, ni l'accepter unilatéralement comme simple objet de perception vraie. La scène est ainsi construite comme un objet fictif, feinte par le spectateur dans sa vérité. De la même façon, le personnage qui arrive à assumer correctement son rôle est celui qui ne se confond pas totalement avec celui-ci (comme le font par exemple Jules César, puis Marc-Antoine), ni ne le considère comme uniquement factice (Polonius fait ainsi également un très mauvais acteur), mais celui qui accepte de le concevoir comme une expression de soi, ponctuelle certes, mais ni plus ni moins essentielle qu'une nature prétendue et à laquelle on ne parvient jamais.

Deuxièmement, la scène est aussi objet de croyance parce qu'elle permet d'exhiber une modalité spécifique de la croyance, qui consiste à faire « comme si » on croyait. Elle met ainsi en jeu l'adhésion affective à la vérité, dont l'acceptation suppose une expérience de ses propres passions, expérience que la médiation de la scène permet de mener. Ainsi, en parlant de la scène du faux suicide de Gloucester dans le *Roi Lear*[1], J. R. Mulryne souligne-t-il que sur scène, « nous saisissons la vérité à travers une acceptation mesurée et provisoire de l'illusion[2] ». On accepte de croire, momentanément, conformément au contexte de jeu, en sachant au final que ce que l'on voit sur scène n'est pas réel, mais n'en est peut-être pas moins vrai. La croyance ne fonctionne ainsi pas sur le mode d'un abandon à l'apparence, qui impliquerait d'ignorer, ou d'oublier son statut apparentiel et ainsi de se laisser happer par l'illusion, mais au contraire sur une négociation permanente entre l'acceptation[3] et le doute. La croyance repose ainsi toujours paradoxalement sur la méfiance, ce qui explique que le caractère équivoque de l'apparaître théâtral ne soit pas un obstacle à la conception de la vérité, mais au contraire un prérequis. C'est dans

1 W. Shakespeare, *Le Roi Lear,* IV, 5, *in Tragédies,* II, *op. cit.*, p. 514-519.

2 « *We apprehend the truth through a qualified and provisional acceptance of the illusion* », *in* J.R. Mulryne, *op. cit*., p. 57, nous traduisons.

l'adhésion pleine et entière, jamais remise en cause, que le véritable risque d'erreur se situe. En n'autorisant pas une modalité supérieure à la croyance, la scène dramatique assure l'implication volontaire du jugement dans ce qu'il reçoit.

Dès lors, la scène est enfin objet de croyance dans le sens où elle oblige à penser l'adhésion sans cause, ou la croyance en ce qui paraît être invraisemblable, justement parce que cela paraît trop merveilleux pour être inventé. De fait, les nombreuses scènes de reconnaissance ou de repentir du corpus shakespearien font état du caractère mystérieux de la croyance et de la détermination qui la suit. Que ce soit dans *Les Deux gentilshommes de Vérone*[1], où Protée revient subitement sur ses égarements, ou dans *Comme il vous plaira*, où le duc Frédéric se convertit à la vie religieuse sur le chemin même de la guerre[2], le miracle de la comédie semble autoriser à chaque fois les personnages à changer d'avis. Ce changement est doublement déconcertant : tout d'abord, parce que rien ne semble le justifier. Quelques mots prononcés par un ami, une révélation qui devrait pourtant prendre un certain temps pour faire écho dans les passions, et les personnages se voient prêts à accepter une véritable révolution. Ensuite, parce que rien ne dit, si ce n'est la fin de l'histoire, que ce changement est plus pérenne que ceux d'avant : après tout, si le jugement est si versatile, pourquoi attribuer plus de cohérence et de solidité à telle opinion, sous prétexte qu'elle se trouve être droite, et que c'est la dernière présentée par la pièce ? Il se pourrait ainsi que ces passages ne soient que des incohérences, des retournements qui sacrifient à la règle de respect des conventions. La pièce est finie, tout doit rentrer dans l'ordre, et la fin bonne justifie l'artificialité du procédé. Outre le fait qu'on pourrait arguer qu'une telle concession n'est guère dans les habitudes de Shakespeare, le caractère extrêmement construit de ces scènes souligne au contraire l'importance de leur mise en scène, dont l'arbitraire permet précisément

[3] J. R. Mulryne désigne cette acceptation par l'idée de « *consent* », c'est-à-dire d'accepter ce que l'on a sous les yeux, de consentir à se laisser convaincre. Cela suppose que, si les apparences sont trompeuses, leur acceptation peut aussi être l'objet d'un choix, ce qui ne serait pas le cas si elles étaient toujours véridiques ou toujours fausses. J. R. Mulryne rapproche cette conception de celle de Bacon, pour lequel, dit-il, « *Consciousness, even when rightly directed and active in the pursuit of truth, consists in the troublesome negociation of the mind with the world of appearances* », *op. cit.*, p. 63.

[1] W. Shakespeare, *Les Deux Gentilshommes de Vérone,* V, 4, *in Comédies,* I, *op. cit.,* p. 172-181.

[2] Cette reconversion est d'autant plus mystérieuse qu'elle se situe hors scène, et est seulement rapportée par Jacques du Bois. Voir W. Shakespeare, *Comme il vous plaira,* V, 4, 133-148, *in Comédies,* II, *op. cit.,* p. 652-655.

d'analyser le travail de la croyance dans l'acceptation d'une vérité pourtant extraordinaire. On peut dire, dans un premier temps, que le merveilleux sert presque ici d'argument en faveur de la vérité d'une thèse. Ainsi, lorsque Périclès s'ébahit sans cesse de l'extraordinaire retour de sa fille[1], il faut le comprendre à la lettre : la scène à laquelle on assiste est impossible, folle, trop incroyable pour ne pas être crue (et pourtant inventée de part en part par le dramaturge). Le but n'est pas ici de nous montrer qu'il peut bien nous présenter ce qui lui chante, n'étant après tout pas nécessairement tenu par les règles du réalisme, mais de mettre en évidence le caractère presque surnaturel de l'adhésion. Celle-ci constitue toujours un saut dans l'inconnu, qui semble alors totalement inexpliqué, sinon par une révolution passionnelle instantanée. De ce fait, le caractère construit de la mise en scène, son artificialité exhibée, ne sont pas le signe d'un mensonge sous les yeux de tous, mais révèle le moment de la réception de la vérité comme étant un moment déterminant et problématique. Elle montre que cette réception ne va pas nécessairement de soi, qu'il est finalement toujours surprenant que l'on puisse se laisser convaincre, à un moment ou à un autre, et qu'il est légitime de se demander si l'on avait plus de raison de céder à ce qui nous semble alors être la vérité, qu'à ce qui nous paraît avec le recul n'avoir été qu'une opinion mal placée[2].

Nous en revenons alors à notre second problème : peut-on vraiment prêter plus de crédit au dernier revirement d'opinion, sous prétexte que c'est le dernier, et que c'est le bon (du point de vue du spectateur) ? Le problème se pose d'autant plus que Shakespeare identifie en la pratique de la rhétorique un ennemi de taille dans la reconnaissance de la vérité, dès l'écriture des *Sonnets*. De fait, on l'a vu, que ce soit dans les poèmes ou dans le théâtre, la rhétorique est systématiquement pointée du doigt comme l'instrument qui permet d'obtenir une adhésion sans cause adéquate, sans que le sujet soit véritablement le

[1] W. Shakespeare, *Périclès,* Sc. 21 (V, 1), 72-221, *in op. cit.,* p. 170-178.

[2] Au sujet des fins extraordinaires des comédies, voir L. Danson, *Shakespeare's dramatic genres, op. cit.*, p. 68-69. Il fait de la « *rhetoric of wonder* » un des aspects essentiels de la comédie, dans laquelle les personnages jouissent d'infinies possibilités. Dans la tragédie, aucune fin extraordinaire ne survient puisque précisément les personnages ne sont pas sauvés. La fin heureuse des comédies aurait alors pour fonction de nous interroger sur ce merveilleux et de confronter notre conscience sceptique avec l'incroyable. Il est donc important pour cela de jouer avec les conventions de la comédie, puisque les événements incroyables qui se déroulent sur scène pourraient aussi bien être acceptés comme faisant partie d'une convention théâtrale. Au contraire, le doute des personnages eux-mêmes souligne cette convention, en même temps qu'il la met en danger et la questionne.

maître de ses pensées. La rhétorique remplace ainsi une adhésion rationnelle par une adhésion passionnelle extrêmement sujette à l'influence et au changement. En quoi alors peut-on dire que certains revirements sont de l'ordre de la raison, d'autres de la passion ? En réalité, du point de vue de l'observation spectatrice, rien ne le manifeste. Ces passages, se présentant comme retournements, mettent au jour l'absence apparente de raison occasionnant la reconnaissance de la vérité. Rien ne semble justifier que la vérité soit reconnue dans la durée, plutôt qu'une opinion changeante. C'est qu'en fait il existe bel et bien une asymétrie radicale entre la réception de l'idée vraie et celle de l'opinion.

L'apparition de l'opinion répond sur la scène shakespearienne à deux critères principaux. Tout d'abord, l'opinion est produite par une cause extérieure, et le sujet qui y est soumis est dépourvu de sa propre pensée, au point qu'il se retrouve être un non-sujet. Dans le cas d'*Othello*, cela est visible dans la privation progressive du général vénitien de toutes ses caractéristiques définitionelles de départ : son calme, son assurance, sa sagesse même finissent par disparaître, derrière d'autres caractéristiques, qui font certes partie de lui en un sens mais que lui-même identifie comme des marques d'altérité en lui. Cette mise en drame de ses différentes facultés témoigne de la diffraction de son personnage, au fur et à mesure que la tragédie se construit. Son jugement ne lui appartient plus. Le peuple auquel s'adresse Marc-Antoine dans *Jules César* constitue également un exemple de non-sujet : si, individuellement, des personnages issus du peuple peuvent faire preuve de sagesse et de qualité morale, le peuple pris comme un ensemble n'est pas présenté ici comme capable d'une pensée raisonnée et cohérente. Il est une puissance passive, éminemment manipulable, incapable de se confronter en son nom à la vérité[1]. Il ne peut pas être la cause adéquate de sa propre pensée, puisqu'il n'est pas lui-même un sujet cohérent. Cependant, cela ne veut pas dire que la cause qui procède à l'apparition d'une opinion est dissimulée par le dramaturge. Au contraire, elle est ostensiblement montrée – il s'agit là du second critère déterminant la spécificité de l'opinion sur la scène shakespearienne. Dans la scène de tentation d'*Othello*, si le personnage éponyme ignore la cause réelle de son doute, le spectateur, lui, en est averti bien avant la déclaration de

[1] W. Shakespeare, *Jules César,* III, 2, *in Tragédies,* I, *op. cit.,* p. 778-791. Voir aussi *2 Henri VI,* IV, 2, 3 et 7, *in Histoires,* II, p. 338-349 et p. 354-365, qui présentent des scènes de soulèvement populaire et montrent un peuple aisément manipulable par la rhétorique.

Iago[1]. Dans la scène de *Jules César* lors de laquelle Marc-Antoine manipule la foule, la succession des discours rend également manifeste l'œuvre de la rhétorique. Le théâtre shakespearien joue alors encore une fois sur le caractère équivoque de l'apparaître dramatique : la cause du jugement est tellement manifeste, non dissimulée, exposée aux yeux de tous, qu'elle pourrait sembler être réelle. Finalement, un jugement faux devrait être celui dont on ignore la cause, et cela est bel et bien vrai pour les personnages de la pièce. Mais pour le spectateur, il en va tout autrement : la cause apparente du jugement se donne à lui comme apparence de cause, et il peut voir de manière très précise le mécanisme de production d'opinion falsifiée.

Inversement, quels doivent être les critères propres à la pensée vraie ? Elle doit prendre la forme d'une acceptation, qui ne soit pas forcée, et dont l'esprit de la personne qui pense voie le bien fondé. Une telle définition explique en réalité la soudaineté des revirements que nous avons relevés : contrairement à l'opinion, qui doit être construite, séduite, encouragée, telle la colère du peuple qui gonfle au fil du discours de Marc-Antoine, l'idée vraie possède en elle-même sa propre marque. Elle emporte immédiatement l'adhésion, parce que sa vérité est à elle-même la seule preuve dont elle a besoin. On retrouve cette conception de l'idée vraie, de manière quasi-contemporaine à Shakespeare, dans l'œuvre de Spinoza[2] : dans le *Court Traité,* celui-ci définit la connaissance la plus claire et distincte par une « intuition claire[3] », relative à une vision plutôt qu'à un calcul. La vérité est ainsi remarquable en ce qu'elle « se fait connaître elle-même », de sorte que celui qui l'a « ne peut douter qu'il l'a[4] ». L'adhésion à la vérité se fait donc de manière nécessaire, et dès lors que l'on a aperçu son parfait accord avec la chose dont elle est l'idée, « ce serait grande folie de demander : comment on prend

1 W. Shakespeare, *Othello*, II, 2, 264-265, *in Tragédies,* II, *op. cit.,* p. 106-109.

2 Le *Court Traité* ayant été écrit vers 1660. Si aucun élément biographique ou bibliographique ne permet d'affirmer une filiation directe entre ces deux pensées, la proximité de leurs thèses permet d'une part d'expliquer le problème du texte shakespearien relatif à l'adhésion à l'idée vraie, et d'autre part de souligner l'émergence d'une conception de la vérité qui, pour avoir été nourrie d'éléments différents, présente toutefois des parallèles. En particulier, nous souhaitons souligner ici la manière dont la pensée shakespearienne, confrontée aux mêmes problèmes que la philosophie moderne, y a fait face grâce à la réflexion de concepts dramatiques, ce qui permet d'éclairer respectivement le sens de certaines conceptions modernes, dans leur proximité mais aussi leurs différences avec la pensée shakespearienne.

3 B. Spinoza, *Court Traité,* II, chapitre 1, traduction de Ch. Appuhn, Paris, Flammarion, 1964, p. 90.

4 *Ibid.,* chapitre 15, p. 120-121.

conscience[1] ». La clarté de l'idée vraie est la plus grande des clartés que l'on puisse concevoir, ce qui explique qu'aucune clarification supplémentaire ne soit possible. Une fois l'idée vraie reconnue, plus rien ne peut mettre en doute sa vérité, alors que l'idée fausse, l'opinion, changera au gré des influences affectives. Plus encore, dans les textes de Shakespeare, l'idée fausse impose en quelque sorte d'être sans cesse réaffirmée, réalimentée pour continuer à avoir une influence sur le personnage. Iago ne relâche jamais son emprise sur Othello, et la rhétorique, qu'elle soit utilisée par Marc-Antoine ou par les filles de Lear, aboutit systématiquement à une surenchère sans fin. L'idée vraie est la seule qui apparaisse directement dans sa vérité, et qui s'y maintienne. Elle révèle de ce fait l'idée fausse comme telle, ce qui constitue une autre marque de l'idée adéquate.

On comprend alors l'importance de l'économie dramatique que l'on soulignait plus tôt. Si les drames semblent magiquement se dénouer à la fin, avant que les personnages n'aient finalement le temps de changer d'avis une fois de plus, ce n'est pas qu'il faut bien, convention oblige, qu'il y ait une fin à un moment donné, et que le spectateur soit renseigné sur le devenir de tous les personnages. Si le drame se dénoue à ce moment-là, c'est que précisément l'adhésion à la vérité met fin au drame. La mise en scène de la vérité concerne tout ce qui précède sa découverte, tout ce qui y conduit. Une fois la conversion au vrai obtenue, le drame prend fin puisqu'il s'agissait du drame de la vérité. La fin d'une pièce, qu'elle soit celle d'une comédie ou celle d'une tragédie, n'est donc pas soumise à l'arbitraire du temps passé sur la scène, mais est bien reliée au temps nécessaire à ce que la vérité se trouve manifestée, et reconnue pour telle. La scène se trouve ainsi être non seulement l'objet mais encore le lieu d'une croyance, ou plus exactement le lieu dans lequel va se jouer le drame conduisant à la croyance en l'idée vraie.

Ce dernier point implique de souligner un autre facteur régissant l'acceptation de l'idée vraie : chez Shakespeare comme chez Spinoza, si l'idée vraie peut se reconnaître d'elle-même, l'idée fausse en revanche ne se dissout pas si aisément, dans la mesure où ce qu'elle a de positif (en tant qu'idée, et non en tant que fausse), n'est pas ôté par la présence du vrai en tant que vrai. La vérité doit elle-même en passer par la contre puissance de la

[1] *Ibid.,* p. 120.

fausseté. On trouve chez Shakespeare une résilience passionnelle du faux encore plus forte que chez Spinoza, ce qui explique que si l'on peut voir préfiguré dans son théâtre le problème de la reconnaissance du vrai, ainsi que l'hypothèse d'une inégalité essentielle entre l'idée vraie et l'idée fausse, cette reconnaissance entraîne un ensemble de péripéties affectives sans lesquelles la reconnaissance ne peut pas se faire. Ce n'est pas pour rien que l'idée vraie n'est reconnue qu'à la fin. Certes, elle tire alors sa force de sa propre vérité, mais trop d'obstacles s'opposent avant à son acceptation, et ces obstacles vont prendre la forme chez Shakespeare de péripéties dramatiques, qui permettent d'atteindre la raison par les passions. Ainsi, si l'adhésion à la vérité se fait automatiquement, elle suppose avant cela un parcours des personnages, qui doivent procéder à une véritable conversion affective, et est ainsi aussi le produit d'une construction. Ce trajet est notamment rendu manifeste par le parcours de Périclès qui, dans la pièce du même nom, écrite en 1607, va se retrouver entraîné dans un voyage de plus d'une décennie, vers la reconnaissance de sa fille qu'il croyait morte. Le moment des retrouvailles entre Marina et son père est ressaisi par tous les personnages comme l'aboutissement de longs voyages qui vont préparer cet instant en changeant les uns et les autres, et continue d'être vécu par eux comme un véritable miracle, thèse d'ailleurs soutenue par l'intervention divine[1]. Le drame ici doit être vécu, il doit marquer les personnages pour qu'ils puissent reconnaître la vérité. De la même façon, Edgar est bien obligé d'attendre avant de révéler sa véritable identité à son père, parce que celui-ci n'est pas prêt à recevoir la vérité, alors même qu'il déclare sur scène regretter la présence de son fils injustement condamné[2]. Cela laisse supposer qu'il existe une durée incompressible entre l'appréhension intellectuelle, théorique, de la vérité d'une idée, et la capacité à la recevoir affectivement. Dans ce cas-là, on ne doit pas se demander pourquoi Edgar refuse de se révéler à son père plus tôt, mais bien s'il ne l'a pas fait *trop* tôt : de fait, Gloucester meurt juste après qu'Edgar lui a avoué sa véritable identité[3]. La mise en scène est alors nécessaire dans la révélation de la vérité, parce que d'une part elle rend manifeste son caractère de conversion (la réception

[1] W. Shakespeare, *Périclès,* Sc. 21, 210-237, *in Tragicomédies,* II, p. 178-181.
[2] W. Shakespeare, *Le Roi Lear,* IV, 1, 21-24, *in Tragédies,* II, *op. cit.,* p. 504-505.
[3] *Ibid.*, V, 3, 183-190. Edgar raconte comment il s'est dévoilé à son père, et comment celui-ci est alors mort en souriant, mais regrette ne s'être pas fait reconnaître plus tôt.

de l'idée vraie change instantanément celui qui la reçoit, et apparaît ainsi parfois comme un retournement), mais aussi pour rendre possible cette conversion. Elle devient alors l'objet d'un jeu, c'est-à-dire d'une action fictive. Il faut que la vérité soit l'objet d'une action, qu'elle soit vécue comme si elle était vraie, avant d'être véritablement reçue comme telle. La scène se révèle donc être un objet de croyance, parce qu'il faut commencer par accepter de se laisser guider par l'illusion, afin de pouvoir en éprouver la réalité.

La position de croyance que révèle notre rapport à la scène de théâtre est du coup toujours l'objet d'un déséquilibre : d'un côté, il faut bien tenir le drame à distance afin de le comprendre. C'est seulement quand on a conscience de l'illusion que l'on peut lui faire face. De l'autre, on ne prétend pas forcément y échapper : nous avons vu avec Hamlet que la compréhension n'appartient pas à ceux qui restent en dehors du drame, parce que cette position est impossible, et parce que on n'y comprendrait rien, ou pas vraiment. Du coup, dire que l'on « croit » ce qui se passe sur scène implique que l'on fait semblant, mais pas seulement. On fait vraiment quelque chose lorsque l'on fait semblant, on s'attache à éprouver ce qui se passe et donc à vivre également le drame. Ainsi, le problème de la *catharsis* apparaît comme étant fondamental dans l'économie de la recherche de la vérité. Si accepter la vérité, c'est d'abord être capable d'en faire un objet de croyance, et donc de jouer sur ses propres affects, il ne peut pas y avoir de compréhension de la vérité en dehors d'une certaine forme de *catharsis*. Comment le texte de Shakespeare permet-il alors de comprendre ce phénomène ?

Y a-t-il une *catharsis* shakespearienne ?

L'expérience de la *catharsis* paraît ici centrale, en ce qu'elle met en rapport la purification des affects de celui qui assiste à la pièce avec sa capacité à saisir l'action représentée dans sa rationalité. Cependant, nous l'avons vu, la *catharsis* aristotélicienne fait implicitement l'objet d'une critique chez Shakespeare. Elle échoue, ou tout au moins ne donne pas les résultats escomptés, pour deux raisons. Tout d'abord, parce que la position des personnages shakespeariens conduit à concevoir comme antithétiques la

posture d'observateur pur et neutre, et celle d'individu lucide, capable de comprendre une situation. Le véritable sage ne saurait se tenir en dehors de la mêlée : tôt ou tard, il doit trouver un rôle qui lui permette d'y participer. Il se pourrait ainsi que cette exigence, que nous n'avons pour l'instant étudiée qu'à travers le cas des personnages-spectateurs, puisse être également transférée au spectateur lui-même. Toutefois, Shakespeare n'invite pas ledit spectateur à se confondre avec l'objet du drame auquel il est en train d'assister. Comme l'a montré l'exemple d'Hamlet et de Claudius, la prétention à une trop grande identification ruine également les possibilités de compréhension rationnelle d'une action, parce que le spectateur s'y oublie. Le rapprochement exigé ne serait alors que fictionnel, et nous l'avons identifié comme étant le résultat d'un mécanisme de croyance spécifique. De fait, il semble que Shakespeare maintient ainsi le mécanisme de la *catharsis,* tout en en changeant le sens. Il remplace ainsi une *catharsis* fondée sur la purge des passions contraires à la raison, par une autre cette fois-ci fondée sur la production d'un affect critique. Le but n'est pas de libérer le spectateur de sentiments non souhaités, mais d'occasionner en lui, par l'expression des affects, la prise de conscience de passions contradictoires, gênantes, ou simplement impensées. Il s'agit ainsi d'éveiller en lui un jeu affectif, c'est-à-dire dans ce contexte une mise en action mais aussi en conflit, en frottement, de sentiments antagonistes, grâce à laquelle doit émerger la possibilité d'une réception critique des apparences mises en scène. Ainsi, dans *Shakespeare and the confines of art,* Ph. Edwards rattache la rationalité propre au théâtre à une forme de *catharsis* qu'il présente comme une expérience par procuration, expérience ordonnée et rationnelle de surcroît, permettant de mettre des mots sur une expérience sans nom et donc potentiellement terrifiante. Si une telle expérience n'apaise pas mais au contraire perturbe, et provoque une réaction de rejet, c'est qu'elle a pour fonction de nous confronter à la nouveauté, mais qu'elle propose également une méthode pour l'accepter[1].

Le problème de l'identification du spectateur au personnage se révèle être central pour mettre au point un modèle du jugement vrai, parce que c'est dans ce processus que va se jouer l'activité critique du sujet. La proximité vécue avec un personnage constitue à la fois un prérequis et un obstacle dans la formation de la pensée vraie, et fait la

[1] Ph. Edwards, *op. cit.,* p. 5-7.

spécificité de la *catharsis* shakespearienne, qui force le lecteur à interroger la légitimité de ce sentiment d'identification. Dans la *catharsis* antique en effet, l'identification repose sur deux sentiments : la crainte et la pitié. Le spectateur craint pour le personnage, a pitié de lui, sans pour autant être révolté par l'injustice de sa situation, parce qu'il est mitigé sinon sur la nature de l'acte commis (qui est sans le moindre doute mauvais), du moins sur la responsabilité du personnage, qui s'est retrouvé par-devers lui dans une situation dans laquelle il ne pouvait pas faire autrement que commettre une faute, et ce souvent sans le savoir. Il y a donc bien faute, mais cette faute est commise par un personnage valeureux, et elle procède d'une ignorance dont il n'est pas responsable[1]. Or ces sentiments ne peuvent pas se retrouver à l'identique chez Shakespeare, chez qui les personnages sont responsables au minimum de l'état d'ignorance ou de la privation de liberté dont ils sont les victimes : si Macbeth est le jouet d'une prophétie, c'est parce qu'il a bien voulu l'écouter (il n'en va d'ailleurs pas de même pour Banquo), si Lear commet une injustice, c'est parce qu'il refuse de voir ce qui se joue sous ses yeux, aveuglé qu'il est par son propre pouvoir, si Othello se fait manipuler, c'est également parce qu'il se soumet volontairement à Iago. Si, conformément aux héros tragiques, ils manquent de liberté, c'est de leur propre chef. La responsabilité de la faute qu'ils ont commise empêche donc à l'identification de se faire de la même manière que dans les tragédies qu'étudie Aristote.

Une autre catégorie de personnages permet par contraste de réinterroger l'identification, parce qu'elle s'effectue en quelque sorte en dépit de notre volonté : il s'agit des personnages indiscutablement méchants. Si dans la lettre d'Aristote, la *catharsis* a pour objet des individus vertueux, dont on regrette la chute pourtant inévitable, elle va fonctionner ici pour des personnages qui ont tout fait pour mériter leur châtiment. Ainsi, la *catharsis* antique comme celle que l'on retrouve chez Shakespeare reposent sur une ambiguïté de jugement, mais qui ne porte pas sur le même élément : dans le modèle grec, le spectateur regrette le châtiment qui s'applique au personnage, en raison de la sympathie bien fondée qu'il ressent pour lui, alors que dans le modèle shakespearien, il s'étonne de la sympathie qu'il a pour le personnage, en raison de la condamnation de celui-ci, qu'il admet simultanément comme bien fondée. Ce type de *catharsis* fonctionne ainsi

[1] Voir Aristote, *Poétique,* 1453a5-20, *op. cit.,* p. 103.

particulièrement bien dans le cas des personnages qui sont à la fois mauvais et sympathiques par certains aspects : on retrouve ces deux traits en particulier chez Richard III et Iago. S'ils sont méchants, ils peuvent être l'objet d'une certaine connivence, contrairement à d'autres personnages monstrueux[1] ou ridicules voire mesquins[2] dont le caractère mauvais les désigne comme repoussoirs.

La méchanceté, chez Iago et Richard III, est en quelque sorte contrastée par deux qualités de ces personnages : d'une part, ils sont souvent drôles. Tous les deux peuvent être rapprochés des deux types médiévaux que sont le Vice et le bouffon, le Vice ayant dès l'origine un fort potentiel comique. Tous deux possèdent un sens de la répartie bien plus développé que les autres personnages, et qui souvent n'a pas d'autre destinataire que le spectateur, seul en mesure d'apprécier leurs saillies. Ce comique ne se fait pas à leurs dépens comme c'est le cas chez des personnages comme Falstaff dans *Les joyeuses commères de Windsor*. Il repose sur le talent de ces personnages à faire rire le spectateur, et renvoie donc à une qualité. Celle-ci est double : elle concerne tout d'abord l'humour, qui dénote en outre chez Shakespeare une maîtrise du langage et de l'esprit. Les meilleurs politiques sont toujours les plus drôles[3]. Mais elle s'exprime aussi dans la liberté unique dont ils bénéficient. On l'a dit, les personnages qui reproduisent de manière relativement classique le modèle de la *catharsis* antique ont renoncé à un certain moment à leur liberté. Or, pour des *villains* comme Iago et Richard III, c'est tout le contraire qui se produit. Alors même qu'ils devraient, dans l'économie dramatique, être les personnages les plus déterminés[4], ils bénéficient au contraire d'une immense liberté parce qu'ils se décident très tôt à embrasser leur propre nature. Richard III se dit « déterminé à être un méchant homme[5] », Iago également souligne la façon dont il a choisi qui il voulait être[6].

1 Voir par exemple Caliban dans la *Tempête*, ou Aaron, Démétrius et Chiron dans *Titus Andronicus,* dont les comportements bestiaux sont soulignés par leur origine ethnique.

2 Voir par exemple Angelo dans *Mesure pour Mesure*.

3 Ce trait se retrouve par exemple chez le personnage de Hal puis de Henri V, et de manière générale chez les bouffons dont nous avons déjà souligné l'importante portée politique.

4 Cela tient encore une fois à l'origine typique de ces personnages : hérités de types, ils remplissent la fonction du méchant, de l'autre absolu, et ne peuvent donc pas présenter d'ambiguïté morale. C'est l'humour qui permet, dans ces personnages, de créer une équivocité que l'on ne peut pas trouver immédiatement dans la détermination éthique.

5 « *Determined to prove a villain* », W. Shakespeare, *Richard III,* I, 1, 30, *in Histoires,* II, *op. cit.,* p. 608-609.

6 W. Shakespeare, *Othello,* I, 3, 314-322, *in Tragédies,* II, p. 90-91.

La liberté ne s'exprime pas ainsi chez eux comme choix de ce qu'ils veulent être, mais comme acceptation de ce qu'ils sont[1].

Le personnage méchant obtient donc, par l'humour, la sympathie du spectateur en mettant en avant son talent, mais pas forcément sa pitié. Tout d'abord, parce que tout ce que fait le personnage méchant relève du libre choix. Il n'y a pas chez eux, comme on l'a vu précédemment, d'incertitude. Chacun des personnages que l'on a cité expose très clairement son choix de se comporter d'une façon qu'il identifie lui-même comme mauvaise. En réalité, il y a chez ces personnages une détermination qui force l'admiration du spectateur, si on l'oppose aux personnages tragiques qui finalement se laissent manipuler, voire aux vertueux qui sont souvent un peu niais[2]. La sympathie ne donne alors pas lieu à de la pitié, qui supposerait que ces personnages subissent leur sort et finalement minimiserait leur talent, mais bien à de l'admiration pour leur force d'âme et leur capacité à se déterminer soi-même, qui était précisément ce qui manque aux personnages tragiques.

Cette admiration peut cependant être qualifiée d'ambivalente. A. P. Rossiter désigne par là le sentiment du spectateur quand il est en proie à deux tendances opposées (ici, la sympathie et le rejet), et que cela le pousse à s'interroger sur les principes de son jugement des personnages[3]. Cette expérience caractérise pour lui en particulier le rapport du spectateur à Richard III. En effet, les plaisanteries des personnages méchants sont parfois cruelles, et le spectateur se retrouve alors devant l'inconfort de rire tout en

---

1 Au contraire, les personnages comme Othello, Macbeth ou Lear se privent de leur liberté à partir du moment où ils se mettent à croire à la possibilité de choisir qui ils sont, de se concevoir eux-mêmes comme une commencement absolu. On retrouve le même trait chez Coriolan, par exemple, qui subit son exil en prétendant faire à lui-même un nouveau monde, lorsqu'il quitte Rome en s'exclamant « Il y est un monde ailleurs / *There is a world elsewhere* ». W. Shakespeare, *Coriolan,* III, 3, 139, *in Tragédies,* II, *op. cit.,* p. 1058-1059.

2 C'est le cas par exemple d'Henri VI dans la trilogie du même nom, dont le spectateur ne peut pas ne pas reconnaître la vertu, en même temps que son manque d'efficacité politique.

3 A.P. Rossiter, *op. cit.*, « Angel with horns : the unity of *Richard III* », p. 1-21 pour l'analyse de *Richard III*, et « Ambivalence : the dialectic of histories », p. 41-63 sur la notion d'ambivalence. A. P. Rossiter insiste notamment sur la présence chez Shakespeare d'un système de pensée fondé sur la reconnaissance du paradoxe et de la contradiction. Il analyse en particulier le personnage de Falstaff en ce qu'il mêle le discours comique et le discours sérieux, et se révèle être une potentialité inhérente à Hal autant qu'un personnage à proprement parler. L'application de l'ambivalence générique à un personnage permet ainsi de souligner le caractère équivoque de la réalité, et de mettre au point un jugement qui corresponde à cette complexité.

condamnant ce qu'il voit sous ses yeux[1]. En d'autres termes, loin de faire naître la pitié, cette sympathie provoque chez le spectateur un sentiment de malaise, de partition de ses propres sentiments, comme s'il éprouvait de la connivence à son corps défendant. C'est le principe même d'identification à l'origine de la *catharsis* qui est remis en cause, parce que le spectateur est poussé à interroger la légitimité de ce sentiment d'identification, ainsi que sa tendance à faire la distinction entre la valeur morale d'une action, et sa perfection intrinsèque. Le spectateur se sent à la fois pris à partie par le personnage, comme on l'a vu, et repoussé par la conscience morale de sa méchanceté. On est capable de rire de la plaisanterie du tyran, si l'on fait abstraction du fait qu'elle se fait aux dépens de quelqu'un, alors même que sans cela, elle n'aurait aucun potentiel comique.

En d'autres termes, Shakespeare s'appuie sur certains mécanismes de la *catharsis* aristotélicienne, sans aller jusqu'au bout de celle-ci, parce qu'il fait intervenir un élément supplémentaire, à savoir la réflexion métadramatique. Les personnages méchants sont capables de se concevoir comme méchants, et même comme personnages : ils font eux-mêmes allusion à leur rôle, et à leur décision de remplir ce rôle, ou à leur duplicité en tant que personnages de théâtre. De la même façon, le spectateur est sommé de reconnaître en lui-même deux instances, l'une qui se laisse prendre au jeu, qui est déterminée par ce qu'elle voit et qu'elle entend (qui rit) et l'autre qui reste en retrait et continue de juger. Il est sommé de faire preuve de ce discernement qui manque aux héros que l'on a vus en premier lieu, et dont font preuve au contraire les méchants, et qui a pour principe la capacité d'acteur, c'est-à-dire la duplicité. Ainsi, le jugement critique n'est pas purement rationnel. Il est le produit d'une expérimentation dont les émotions sont le point de départ, et qui peut avoir pour objet soi-même (dans la *catharsis*) ou les autres (dans le paradoxe ou la croyance). Il ne vaut donc pas tant par son contenu que par l'expérience du jugement qui est ainsi faite. La *catharsis* shakespearienne s'appuie certes sur le modèle aristotélicien : l'exposition spectaculaire a bel et bien une fonction de mise au jour, de rationalisation par le déploiement visuel. Elle n'est cependant pas dépourvue d'ambiguïté chez le dramaturge, notamment en raison de son injonction à se méfier de l'évidence,

[1] Voir par exemple la scène dans laquelle Richard III dupe le lord-maire. W. Shakespeare, *Richard III*, III, 7, *in Histoires*, II, *op. cit*., p. 704-713.

qu'elle soit phénoménale ou rhétorique. Le théâtre ne peut donc pas permettre d'attendre la rationalité simplement en la rendant visible, parce que cette visibilité elle-même serait sujette au doute. D'où le deuxième pendant nécessaire de la *catharsis* qui nous occupe : elle produit un jugement critique, nous apprend à le former en nous faisant vivre une expérience contradictoire[1]. Celle-ci ne peut dès lors pas s'appuyer sur un rapport entre le sujet et la réalité, mais sur un vécu que l'on ne peut pas dégager d'une certaine mise en scène. L'exercice de la pensée va renvoyer à un véritable théâtre des affects, ce qui fait toujours courir le risque de perdre sa pensée derrière le jeu que l'on joue, de devenir la marionnette de ses propres représentations. Dire qu'il faut autoriser en soi un jeu effectif et rationnel afin de penser fait aussi courir au sujet le risque de se perdre et de ne plus savoir exactement ce qui pense en soi : le jeu d'acteur peut être soumis à un arbitraire qui rendrait la pensée mécanique et artificieuse. Il importe de ce fait de chercher un modèle qui permette de concevoir une pensée mise en acte, jouée, et dont le sujet peut toutefois s'assurer qu'elle est bien sienne : ce modèle est donné, dans les pièces de Shakespeare, par le personnage.

[1] Voir notamment G. Bradshaw qui insiste sur le fait que l'expérience du théâtre instaure en nous un travail critique davantage qu'une réflexion logique : « *By projecting, and challenging us to recognise and appraise representative human potentialities, the play involves us in a critical and exploratory process of* thinking *which is unlike the step-by-step process of logical, discursive thought* », *in* G. Bradshaw, *op. cit.,* p. 72.

2) Le jeu du personnage

L'implication du spectateur nous indique comment un sujet de pensée va être amené à recevoir une idée, et à se former une opinion à ce sujet. Elle révèle une double implication dans cette réception, puisqu'elle requiert d'une part une attitude spectatrice, guidée par la *catharsis* critique, et d'autre part une feinte, qui permet au spectateur de faire comme si ce qu'il voyait était vrai. Reste à savoir comment le sujet, dans la mesure où il n'est pas toujours en position de spectateur, peut s'approprier sa propre pensée, la concevoir comme la sienne et comme vraie à la fois. Comment la médiation de la mise en scène, à travers l'exercice de la feinte, permet-elle là aussi de prendre possession d'une pensée et d'un discours véridiques ? Le modèle requis n'est plus cette fois-ci le spectateur, mais le personnage.

De fait, nous avons pu constater la difficulté que reflètent les pièces de Shakespeare à concevoir un sujet unifié, que celui-ci soit conçu sous le spectre de son individualité, en tant que sujet personnel, ou de la possibilité d'un jugement réfléchi, en tant que sujet rationnel. Le sujet shakespearien se trouve ainsi, avons-nous dit, partagé entre deux tendances contradictoires. La première le renvoie à une privation de pensée dans l'expérience de la passion : l'individu se trouve alors ramené à ce qu'il y a de plus privé en lui, de moins partageable. Tout individu gouverné par la passion, ou saisi uniquement sous le spectre de ses sentiments personnels, se trouve dans l'incapacité de participer au mouvement collectif que nous avons signalé comme nécessaire à la pensée critique. Othello en proie à la jalousie se trouve ainsi aussi séparé des autres individus que Cordélia dans l'intuition du caractère privé de ses sentiments. D'un autre côté, le sujet shakespearien fait aussi l'expérience d'une universalité qui le dépasse et le détruit, parce qu'elle le conduit à nier ses caractéristiques individuelles et donc ultimement sa capacité propre de pensée : c'est la découverte que font, trop tard, des personnages comme Brutus, César ou Richard II.

Ces deux tendances se retrouvent en réalité dans l'expérience d'une abstraction qui semble caractériser la pensée, mais qui en même temps la détruit. Les passions qui semblent les plus personnelles et les plus privées, sont précisément présentées comme des formes extérieures au sujet, le précédant, et le dissolvant dans l'instabilité de déterminations préconçues. Quand Othello ou Leontès cèdent à la jalousie, ce sentiment qui leur semble pourtant le leur d'une manière particulièrement éminente renvoie à une affection d'autant plus commune qu'elle peut être expliquée par une condition médicale (celle des humeurs) et derrière elle par un type physiologique et psychologique. En d'autres termes, que ce soit dans l'expérience du sentiment ou de l'universalité englobante, le sujet shakespearien peine à s'emparer de sa pensée parce que celle-ci semble menacer, par ses réquisits rationnels, l'intégrité de son individualité. Le sujet se trouve ainsi pris entre deux formes d'universalité, l'une relative à la pensée elle-même, qui suppose comme critère minimal de véridicité le fait que chacun puisse s'accorder sur un jugement, et une autre forme, héritée de l'histoire dramatique, et qui renvoie au Type des Moralités : il s'agit alors plutôt d'une généralité fondée à partir des grands caractères passionnels. Dans les deux cas, le sujet se trouve à la fois dépouillé de son individualité, au nom d'un principe de compréhension supérieur à lui, mais qui lui est également radicalement hétérogène, et renvoyé à celle-ci dans la mesure où il ne parvient jamais à se conformer à la pleine universalité qu'on lui enjoint de rejoindre.

La remise en cause de l'universalité typique

Une telle opposition entre appréhension individuelle ou universelle du sujet de pensée se trouve exprimée par le procédé du type dans les Moralités médiévales. Celles-ci, nous l'avons dit, mettent en œuvre des personnages typiques, c'est-à-dire qui sont construits à partir de caractéristiques à la fois reconnaissables, érigées en un genre particulier et potentiellement présentes en chacun de nous. Elles présentent ainsi un modèle d'universalité problématique, puisqu'il se trouve à mi-chemin entre la généralité et l'universalité logique, procédant de la définition de ce que tout individu humain est. Elles parlent de ce que chacun *peut* être en raison de la définition de l'humain. Dans un

premier temps, cette définition renvoie à l'idée que l'humain est une créature douée de conscience, sous l'horizon de son salut ou de sa damnation. Les Moralités ont pour but d'exposer une vérité, ce qui explique que ses personnages sont plus des Types que de vraies individualités : on retrouve comme exemples d'abstraction la Mort, ou l'Homme lui-même[1] ; et comme exemple de personnages représentatifs des moines ou des personnages peu caractérisés. La plupart de ces Moralités se distinguent d'autres spectacles populaires comme les Passions ou les Miracles en ce qu'elles constituent souvent des psychomachies, c'est-à-dire qu'elles montrent le conflit d'une âme qui doit être damnée ou sauvée : elles s'intéressent donc à la conscience dans ce qu'elle a de commun à tous les hommes. L'universalité dont sont porteurs les personnages de ces spectacles est obtenue par généralisation d'un caractère et abstraction du reste. Pris dans la perspective du jugement dernier, le sujet peut être pensé à travers cette abstraction qu'est « l'Homme », et l'objet dramatique qu'est le Type permet de retranscrire cette idée-là, en donnant naissance à un genre particulier de personnage, qui n'instancierait pas un ensemble de caractéristiques individuelles mais une généralité impersonnelle. Par exemple, dans *Everyman,* les caractéristiques qui permettent de désigner Tout Homme sont minimes, aucune ne le définit réellement, et il n'a pas de nom. Dans le discours qui ouvre la pièce, Dieu se réfère à l'homme en passant sans cesse du pluriel de généralité (les hommes) à l'abstraction qu'est l'Homme[2]. Par la suite, ce personnage sera désigné comme « l'Homme » et utilisera pour parler de lui-même du terme « mon âme[3] ». L'état de son âme semble donc être la seule chose qui permette de définir tel ou tel homme en particulier. Mais même à cet égard, l'Homme ne sort pas du rang : il a fait un peu de Bonnes Œuvres, bien que pas assez. Il n'est ni vraiment bon, ni vraiment méchant, comme, finalement, la plupart des hommes. La Moralité cherche à atteindre l'universalité par effacement de toutes caractéristiques particulières.

---

1 Dans Anonyme, *Everyman*, *op. cit.*.

2 *Ibid.,* p. 1497-1498.

3 *« My soule », ibid.,* p. 1502. Il se réfère alors à la partie de lui qui doit être sauvée, alors qu'un peu avant, p. 1500, il parle de son « *witte* » / « esprit » pour indiquer qu'il ne comprend pas ce que lui dit la Mort.

De la même manière, le conflit présenté à l'âme lui est extérieur, il est l'instanciation de principes externes qui vont venir s'imposer à la conscience, et il ne permet donc pas d'individualiser l'homme en proie à la tentation[1]. L'Homme, semble-t-il, est capable d'un recul conscient sur le conflit auquel est en proie son âme, et auquel il est soumis en raison de son être d'Homme, et non pour des raisons individuelles ou contingentes. Le mécanisme d'identification ne repose ainsi pas sur le fait que la plupart des hommes vont sans doute se reconnaître dans ce qu'ils voient, mais constitue une leçon de la pièce, qui enjoint le spectateur à admettre son identité avec l'Homme sur scène. Néanmoins, cette universalité ne fonctionne que parce qu'elle nie précisément tout ce qui fait l'homme : l'universalité de la conscience est obtenue par négation de tout ce qui pourrait être contingent, y compris le mérite de l'Homme[2]. L'abstraction sur laquelle sont fondés ces personnages permet donc d'atteindre une certaine universalité, mais celle-ci ne peut constituer un modèle pour concevoir une pensée vraie, dans la mesure où elle met davantage en scène une pensée vide.

De fait, l'évolution du personnage sur la scène anglaise révèle une prise en compte croissante de son individualité[3]. Cela est dû, pour une part, aux exigences de la tragédie moderne : elle requiert des personnages différenciés les uns des autres, qui ont une vraie histoire, et qui donc ne peuvent plus figurer l'entièreté de l'humanité[4]. L'évolution de la forme dramatique elle-même est cependant également solidaire d'une mutation dans la compréhension de la conscience et du jugement. Une tragédie comme le *Faust* de Marlowe semble de fait être une forme plus appropriée que les Moralités pour interroger la valeur de la pensée humaine, dans la mesure où elle va l'aborder comme l'objet d'une

[1] Dans *The conflict of conscience* par exemple, N. Woodes raconte la tentation d'un martyr, Francesco Spira, confronté à divers personnages, divisés entre les bons et les mauvais, qui vont le conduire sur la voie du salut ou de la damnation. On retrouve parmi eux des personnages représentatifs (Cacon ou encore le Cardinal), et des entités abstraites qui permettent d'extérioriser le conflit interne à l'âme de Spira : comme Satan ou la Suggestion Sensuelle. Dans la seconde version de la pièce, Spira lui-même passe du statut de personnage historique à celui d'exemple : la pièce est intitulée « A most lamentable example, of the doefull desperation of a miserable worldlinge, termed, by the name of Philologus » et non plus « The most lamentable Hystorie, of the desperation of Frauncis Spira », et son nom est changé en « Philologus ». La pièce, inspirée à l'origine de faits réels, est donc traitée dans le sens d'une abstraction toujours plus grande visant à mettre en valeur le message moral qu'elle transmet. Voir D. M. Bevington, *op. cit.,* p. 245-251.

[2] *The conflict of conscience* propose ainsi des fins différentes dans les deux versions, une fin heureuse et une malheureuse, en ne changeant que les cinq lignes du *Nuntius*.

[3] Voir notamment l'étude comparative faite par D. M. Bevington, *ibid.*.

crise et non d'une leçon de morale. Dans cette pièce, Marlowe reprend, de fait, les codes des Moralités, mais de manière ambiguë. Le type auquel fait référence Faust est celui de l'homme révolté, qui refuse Dieu. Le parallèle a été souvent établi avec le personnage de Prométhée, le héros tragique[1]. Mais celui-ci ne renvoie pas au reste de l'humanité, il s'en excepte. Dans la pièce de Marlowe, le choix de la damnation constitue l'individualité du personnage principal. Ainsi, le spectateur ne peut jamais complètement s'identifier à Faust : ses défauts suscitent tantôt le sentiment de ridicule, tantôt l'horreur chez le spectateur. En outre, la conscience de Faust, dans la tragédie de Marlowe, n'est pas figurée par un personnage, mais par deux anges qui entrent et sortent de scène, et avec lesquels il semble ne pas vraiment communiquer[2]. En d'autres termes, si l'extériorité des principes de bien et de mal est formellement maintenue, le caractère désordonné des répliques de Faust et son rapport avec les diverses personnifications de la pièce[3] vont dans le sens d'une intériorisation de ce conflit, et donc vers une individualisation de la compréhension de la conscience. Le ton comique, également hérité de la forme des Moralités, n'est plus utilisé à des fins didactiques, pour montrer le contraste entre la voie

---

[4] Ph. Grosos insiste notamment sur le changement de signification de la tragédie à l'époque de Shakespeare, en raison de l'influence chrétienne, qui remplace la notion d'erreur en celle de péché. L'homme, toujours déjà pécheur, y est aussi toujours responsable. La dimension peccamineuse de la tragédie ouvre ainsi la voie à un traitement plus individualisé des personnages, puisque leurs vertus, leurs défauts et leur liberté se trouvent investies dans des actions qui ne sont pas tant soumises au destin qu'aux manquements des hommes. Le caractère réversible de la tragédie moderne, que Ph. Grosos souligne également, en rend le déroulement plus contingent, et plus soumis aux choix particuliers des personnages. Voir Philippe Grosos, « Shakespeare, la philosophie et le malentendu », *in Drouet, Pascale et Grosos, Philippe* (dir.), *Shakespeare au risque de la philosophie,* Hermann, Paris, 2017, p. 473-478.

[1] L'interrogation sur l'universalité typique s'inscrit en cela bien également dans un dialogue avec la tragédie grecque, qui vise elle aussi l'homme dans son universalité. Elle ne le fait cependant pas par le procédé du Type, puisque ses personnages sont caractérisés de manière très précise, mais par le processus de la création du mythe. Les personnages des tragédies grecques se trouvent ainsi localisés dans une histoire immanente, qui en vient à rencontrer une logique transcendante, dans la volonté des Dieux. C'est dans le rapport à la transcendance que l'universalité humaine se rencontre : en contexte chrétien, la rencontre avec la transcendance divine ne peut se montrer que de manière symbolisée, ainsi que nous l'avons déjà souligné.

[2] Ceux-ci ont en effet fait leur entrée à l'acte I, scène 1 quand Faust prend pour la première fois sa décision. Ils disposent chacun d'une réplique, qu'ils disent avant de sortir. Rien ne laisse penser que Faust les entende. Puis, ils entrent à nouveau à l'acte II, scène 1, la scène jouant de l'ambiguïté quant à savoir si le docteur les entend effectivement, ou s'ils s'expriment en parallèle avec son raisonnement, tout comme à l'acte II, scène 3. De même, le vieil homme qui tente d'aider Faust à l'acte V, 1, est reconnu explicitement par Faust à l'occasion d'une seule adresse. Voir Marlowe, *Le docteur Faust,* IV, 1, traduction de Robert Ellrodt *in Théâtre élisabéthain,* I, *op. cit.,* p. 820, p. 831-832, p. 840-843 et p. 863.

[3] Il affronte également les sept péchés capitaux à l'acte II, scène 3, *ibid.,* p. 844-846.

du Bien et du Mal, mais permet d'individualiser Faust en le rendant ridicule. Ce sont ses défauts, son choix qui le damnent et non sa condition humaine elle-même[1].

En ce sens, on peut dire que Marlowe exploite la forme de la Moralité tout en en faisant ressortir le potentiel tragique, ou qu'il transforme la psychomachie en tragédie, et déplace son centre d'intérêt de l'homme en général à un homme particulier. Le message même de la pièce est alors modifié, et l'accent mis davantage sur la conscience que l'on voit agir devant nous. Alors que dans les Moralités classiques le destin de l'âme doit être partageable et vaut par son universalité, ici Faust est intéressant justement par ce qui le distingue des autres hommes, par son choix prométhéen et par un trouble de conscience qui n'est plus partageable par tout l'auditoire. Au contraire, les spectateurs admirent Faust autant qu'ils le repoussent : il n'y a que peu d'identification possible avec lui. Le sujet de la pièce n'est plus alors le salut de l'âme de l'homme en général, mais le destin de celui dont la conscience est tourmentée. Mais Faust n'est pas seulement critiqué du point de vue de sa conscience morale : c'est également sa pensée qui est fautive. Il est un savant, et c'est ce savoir qui le conduit au bout du compte à sa damnation et qui est tourné en ridicule par les intermèdes comiques et sa déchéance progressive. On peut donc voir que l'évolution de la structure de la tragédie est solidaire d'une modification dans la conception de la conscience : celle-ci est tirée d'une part dans le sens d'une individualité croissante, et d'autre part comprise de plus en plus en rapport avec la faculté de penser, et plus seulement dans sa dimension morale.

Chez Shakespeare, c'est précisément en tant qu'elle est faculté de connaissance que la conscience va se retrouver en crise. La crise de conscience devient dans son théâtre le lieu d'une crise de la pensée, dans laquelle le sujet ne se saisit pas seulement comme âme à damner ou sauver, mais comme personnage individualisé, capable d'une pensée qu'il cherche à s'approprier. Chez Hamlet, le savoir semble se muer en folie et sa pensée se retourner contre elle-même, retour qui produit en lui-même le comique de la pièce.

[1] Alors qu'il professait au début de la pièce de grandes ambitions, il est présenté sous un jour de plus en plus vain à partir de l'acte IV, scène 1 où il fait apparaître pour l'empereur Alexandre, puis immédiatement après des cornes sur la tête d'un chevalier qui a mis son pouvoir en doute, et fait à ce sujet des plaisanteries grivoises. Après cette scène, il vend à un maquignon un cheval qui fond dans l'eau (IV, 1) , va chercher des raisins pour une duchesse à l'autre bout du globe (IV, 2), et fait apparaître Hélène de Troie afin d'en faire son amante (V, 1). *Ibid.,*p. 854-856, p. 858, p. 860 et p. 864-865).

Alors que dans les Moralités, et dans *Faust* même, les passages comiques pouvaient être séparés des passages sérieux, ce n'est plus ici le cas. Le comique est bien pris en charge par Hamlet lui-même, qui brouille si bien son discours qu'il finit (volontairement ou non) par passer pour fou[1]. On assiste dans la scène à une critique du savoir faisant autorité, mais du point de vue de la raison. Hamlet est certes confronté à un dilemme moral, et c'est là le point de départ de sa tragédie. Cependant, la signification de cette crise ne réside pas, ainsi qu'on a pu le voir, uniquement dans le sens à donner à son identité, mais à sa pensée. C'est sa capacité de raisonnement qui se trouve remise en question. « Être ou ne pas être » renvoie à un questionnement ontologique dans lequel c'est la possibilité de se concevoir comme sujet de pensée qui est mise en doute, puisqu'il a l'impression que sa propre pensée le gêne et se retourne contre lui. On assiste à un déplacement de la définition du sujet, et ce par la complexification du personnage que permet l'intériorisation du comique. On passe de la diffraction d'une seule conscience en plusieurs instances pour transmettre un message moral, à la multiplication des « je » au sein du même personnage pour montrer le trouble qui atteint le sujet pensant dans son principe même. La prise de distance de Shakespeare vis-à-vis de l'universalité de la conscience proposée dans les Moralités semble alors être la marque d'un renoncement à une pensée qui se voudrait universelle : ni l'universalité logique, ni l'universalité typique ne permettraient de l'atteindre, parce que le sujet se trouve toujours ramené à ses caractéristiques individuelles. Le mouvement de la pensée semble en être inséparable, la contradiction entre ces deux pôles se trouvant à l'origine de la crise de la pensée que nous avons décrite.

On voit donc apparaître entre les Moralités et le *Docteur Faust* une

[1] La première suspicion de la folie d'Hamlet est mentionnée par Polonius, le personnage le plus bête de la pièce, qui confronte le prince à l'acte II, 2. Hamlet entre en tenant un livre, image de l'autorité savante qu'il va pourtant critiquer dans la scène. L'état d'agitation d'Hamlet est tel qu'il donne la même impression de désordre que celle de Faust hésitant entre le bien et le mal, mais dans une seule phrase, et sans jamais sortir de son rôle comique. « Car si le soleil engendre les asticots dans un chien mort, la charogne étant bonne à baiser – avez-vous une fille ? » 180. Suit une effusion des jeux de mots proposés par Hamlet, que Polonius attribue à la folie tout en en admirant l'esprit. Il s'exclame : « *Though this be madness, yet there is method in't* » / « Bien que ce soit là de la folie, elle ne va pas sans méthode », *ibid.,* II, 2, 199, p. 928-929, et poursuit : « Comme ses répliques sont ingénieuses ! Et d'un bonheur que souvent rencontre la folie que la raison d'un homme sain d'esprit ne pourrait si heureusement en accoucher ! » (203-204). Voir W. Shakespeare, *Hamlet*, II, 2, 166-230, *in Tragédies,* I, *op. cit.,* p. 926-930.

particularisation des personnages, qui devient, chez Shakespeare, l'occasion d'une critique de l'universalité qui est visée par les types de la Moralité. Lorsque, dans *Richard II,* le personnage éponyme fait l'expérience de la disparition de son propre sujet, Shakespeare se réfère implicitement au Type instancié dans *Everyman,* afin non pas de mettre en avant le caractère universel de la conscience dans l'expérience du salut ou de la damnation, mais de montrer que l'homme ne peut être pensé comme abstraction dépouillée de sa personnalité. L'incapacité de Richard II à être « juste un homme », ou l'Homme montre *a contrario* qu'un tel type est impossible. Le Type – vide – de l'Homme a ici pour fonction de faire apparaître qu'aucun sujet ne peut être trouvé en dehors de l'apparence (peut-être illusoire) qu'il donne, aucune forme substantielle ne peut venir soutenir à coup sûr l'apparaître que l'on offre au monde par le rôle que l'on adopte ou qui nous est donné. Il n'existe pas d'universalité telle qu'elle puisse être construite par abstraction des particularités individuelles. L'universalité qui est requise par la recherche d'une pensée vraie n'est pas celle qui supprime les qualités particulières pour ne trouver que le Type de l'Homme en soi, car ce type n'existe pas, il n'est « rien ».

Pourtant, le procédé du type n'est pas entièrement rejeté par Shakespeare, qui au contraire exploite son potentiel d'interrogation de l'universalité. La tradition des Types propre aux Moralités est également questionnée par Shakespeare dans sa caractérisation de certains personnages, comme celui du « *villain* » dans *Richard III* ou *Othello,* qui renvoie « Vice » ou au « Machiavel ». Ces personnages se distinguent, on l'a vu, par la façon dont ils assument leur propre rôle, et le Type peut être considéré comme la médiation par laquelle ils en prennent conscience. L'allusion aux Types des Moralités leur permet en effet de ne pas se confondre avec ce qu'ils font, de garder toujours du recul par rapport à la façon dont ils apparaissent auprès des autres. En se définissant *via* un Type moral, ils se projettent vers une forme universalisante (le Vice) qui leur permet de prendre conscience d'eux-mêmes, tout en restant des individus particuliers, puisque d'une part le Vice n'est pas tout Homme (même s'il peut être une partie de tout Homme) et d'autre part il ne se confond pas véritablement avec ce personnage, mais a conscience de jouer un rôle. D'un autre côté, Richard III en particulier en vient à n'être plus *que* rôle, abolissant la distance avec son personnage au moment où il en prend conscience. Le rapport avec ce

genre d'universalité conserve donc une ambiguïté, dans la mesure où le personnage menace toujours de s'y dissoudre. Avec ces personnages, Shakespeare définit donc le personnage tragique à partir du type des Moralités (l'inverse de ce que fait Marlowe avec Faust), et se donne les moyens de réfléchir le sujet pensant, en posant son rapport à l'universalité comme un problème et un va-et-vient continu. Ce faisant, s'il reprend la forme du Type, il en change la signification, puisque l'universalisation qu'il opère grâce à cet outil dramatique est différente de celle sur laquelle reposent les Moralités. De fait, le Type ne s'impose pas chez lui comme un instrument de généralisation ou d'universalisation, mais comme un outil de distanciation. Chez Shakespeare, le personnage fait toujours référence à une réalité concrète. L'acteur, engagé dans une individualisation matérielle fait signe vers une autre réalité, plus universelle que lui, que nous avons commencé à penser à partir du Type.

Le personnage et ses rôles

On comprend dès lors que le personnage, plus particulièrement en tant qu'il lui revient d'endosser un ou plusieurs rôles, permet à la fois de poser le problème d'une pensée individuelle et vraie, et d'y apporter un paradigme résolutif. Le personnage permet en effet d'assumer la partition entre ce que l'on est et que l'on peut être, ou ce que l'on prétend être. Il vaudra alors comme figure de l'universel parce qu'il permet d'éviter l'écueil de l'individualité, tout en mettant en évidence l'importance des déterminations subjectives dans le processus de la pensée. Cette distanciation se rencontre déjà dans les philosophies antiques et montainienne. Chez les Stoïciens, elle est exprimée par l'idée que le rôle doit permettre de régler le rapport au monde du sage. Ainsi dans le *Manuel,* Épictète commande-t-il de se rappeler

> [...] Que tu es acteur d'un drame que l'auteur veut tel : court, s'il le veut court ; long, s'il le veut long ; si c'est le rôle d'un mendiant qu'il veut pour toi, même celui-là joue-le avec talent ; de même si c'est un rôle de boiteux, de magistrat, de simple particulier. Car ton affaire, c'est de jouer correctement le personnage qui t'a été confié ; quant à le choisir, c'est celle d'un autre[1].

[1] Épictète, *Manuel,* XVII*,* traduction par Émile Bréhier, *in Les Stoïciens*, *op. cit.,* p. 1116.

Il oppose ainsi l'homme-acteur au dieu-auteur (*didaskalos*), expliquant que l'homme ne choisit pas sa situation, qui ne dépend pas de lui, mais qu'il doit toutefois s'en satisfaire et même mieux : jouer « avec talent ». Il faut prendre son rôle au sérieux et l'accepter tel qu'il est : il ne sert à rien de chercher à jouer au roi quand notre rôle n'est qu'être un mendiant. Le type de rôle que l'on va devoir assumer est, en tant que tel, un indifférent, qui n'est ni mauvais ni bon en soi ; seule la façon dont je me consacre à jouer le rôle m'engage moralement. Mais précisément, il ne s'agit pas pour bien jouer de se confondre avec son rôle : c'est bien pour cela qu'Épictète nous enjoint de nous rappeler que nous jouons un rôle. Quand nous nous confondons avec notre rôle, nous nous rendons aussi ridicules que l'acteur qui pleurerait la mort d'un personnage[1]. Le bon acteur sait tout cela, et se comporte en conséquence[2]. Le sage, par conséquent, doit se prévaloir de ce modèle, être bon acteur, c'est-à-dire savoir se distancier de son rôle. On voit alors que la métaphore de l'acteur est le modèle d'une action réflexive, consciente d'elle-même et capable de recul, ainsi qu'on a pu le voir par exemple dans la division des quatre rôles proposée par Cicéron[3]. Adopter un rôle, c'est donc se l'approprier, le reconnaître comme sien et déterminer sous quel point de vue il est sien. Mais c'est aussi reconnaître une distance. Le rôle qui n'est attribué, s'il est mien, n'est pas *moi*.

Cette distinction a notamment été retenue par Montaigne, qui prend lui aussi le rôle comme un modèle de l'action sage et réussie, bien qu'il lui serve à interroger davantage la nature du sujet (notamment dans sa diffraction entre soi mondain et soi personnel) que les devoirs moraux. L'appropriation du rôle qu'il propose insiste en outre, nous l'avons vu, davantage sur la distance que sur la reconnaissance du rôle pour sien[4]. Chez Montaigne, la métaphore du rôle répond à un double problème, qui est d'une part celui de l'instabilité fondamentale du moi, sans cesse changeant et impossible à vraiment

1 On retrouve là la critique du jeu empathique présente chez Platon, dans la *République,* X (595a-605c, *op. cit.*, p. 491-510) et l'*Ion* (535b-535e, traduction de Monique Canto, Paris, Flammarion, 1989, p. 104-106).

2 Épictète, dans le passage que nous venons de citer, indique également qu'il faut se comporter en sage, certes, mais que cela veut aussi dire, par exemple, remplir le rôle d'un fils de manière adaptée. En d'autres termes, si le comportement propre au sage est premier et permet d'indiquer quelle est l'attitude à suivre dans tous les rôles, il ne faut pas oublier que ce jeu d'acteur passe aussi par un rôle concret, déterminé par des caractéristiques particulières.

3 Cicéron, *Des devoirs,* I, 107-117, *op. cit.*, p. 121.

4 Montaigne, *Essais,* Paris, Garnier, 1962, III, X, tome II, p. 456-457.

connaître, y compris pour la personne elle-même, et d'autre part celui de l'extériorité des représentations mondaines. Pris entre ces deux principes extérieurs à lui, le sujet montainien peut voir dans le rôle l'occasion de se saisir lui-même dans son action, sans cependant être mis en demeure d'accorder à cette représentation structurante une essentialité que le caractère fluctuant du moi rend impossible à affirmer[1]. L'enjeu de cette définition est ainsi davantage la constitution d'un sujet personnel[2]. Shakespeare retient du rôle montainien la distance qui doit exister entre un acteur et ce qu'il joue, mais s'il a pu trouver là la représentation d'un apparaître théâtral qui dirait à la fois la distance qui nous sépare du réel, et la rationalité de sa manifestation, le rôle chez Montaigne se situe du côté de l'irréalité : c'est en prenant conscience de l'inessentialité de ce rôle, en prenant garde à ne pas se confondre avec lui, que le sujet peut se saisir. Chez Shakespeare au contraire, c'est dans le rôle que le sujet peut se saisir véritablement, c'est en adoptant l'apparence de l'altérité qu'il se constitue. En cela, Shakespeare reprend la thématique montainienne, mais utilise la métaphore théâtrale comme véritable outil d'élaboration. La genèse historique du personnage shakespearien implique de prendre en compte la façon dont la question de l'identité personnelle est conditionnée, en fait, à la possibilité de développer une pensée adéquate dans laquelle le sujet puisse se reconnaître.

La métaphore du rôle comme manière d'être est présentée par Jaques dans *Comme il vous plaira*, lorsqu'il reprend la métaphore stoïcienne du théâtre de la vie : « Le monde entier est un théâtre[3] », les hommes sont des acteurs et à chacun de leurs âges correspond

---

1 Voir R. Ellrodt, *Montaigne et Shakespeare, l'émergence de la conscience moderne , op. cit.*, p. 22-34. Il souligne que la saisie du moi implique chez Montaigne une attention au corps et aux habitudes de vie qu'il a développées, la distinction entre le « moi » et le « je », ainsi qu'un « pouvoir d'autoréflexivité qui change l'activité du sujet en objet, mais cela par position et non par nature » (p. 26). Ces éléments semblent converger vers une pratique du rôle telle qu'on la trouvera chez Shakespeare, et pourtant Montaigne reste prudent à l'égard de cet outil dramatique qu'il convoque par ailleurs : « jouer un rôle, c'est trahir son identité », précise R. Ellrodt. Cela suppose bel et bien le maintien d'une identité qui est à observer, à scruter, et non à construire et mettre à l'épreuve, ainsi que nous le trouvons chez Shakespeare.

2 C'est d'ailleurs l'angle sous lequel R. Ellrodt se propose de comparer le sujet shakespearien et le sujet montainien : il y interroge le rapport au « moi » en tant qu'on peut être soi-même l'objet d'une interrogation réflexive, quand bien même il ne serait pas possible de le définir ou de le discerner totalement *(ibid.,* p. 13). Il est vrai toutefois que le jugement rationnel reste toujours à l'horizon de cette étude, dans la mesure où la possibilité de se saisir d'une raison capable d' « examen objectif des faits » est centrale dans l'activité réflexive qui l'occupe (*ibid.,* p. 230).

3 W. Shakespeare, *Comme il vous plaira,* II, 7, 138-165, *in Comédies,* II, *op. cit.,* p. 580-581.

un rôle donné. L'utilisation que Shakespeare fait de cette métaphore est cependant différente de sa signification dans la philosophie stoïcienne. À l'époque baroque en effet, la métaphore prend une signification plus réflexive et générale[1]. Elle sert de paradigme pour penser une ontologie de l'illusion et de l'apparence[2]. Le théâtre ne parle plus seulement de la vie morale, mais de l'être au monde en général. Or chez Shakespeare, chaque personnage peut se choisir un rôle, ou plusieurs rôles, qui seront distingués de ce qu'ils sont, même si cela leur permet de s'exprimer[3]. Contrairement au rôle stoïcien, dont une personne ne pourrait se départir, le rôle, conçu à partir du type, peut être quitté, dissimulé ou transgressé. Le rôle est défini par la possibilité d'être autrement que ce que l'on est. À chaque fois que l'idée de rôle ou de comédie est mentionnée, c'est pour indiquer la possibilité d'être autre, et le gain qui est trouvé dans cet élargissement de soi. Le rôle permet donc à la fois de faire signe vers l'universalité propre au type, et d'assumer la contingence des déterminations et changements particuliers.

Ainsi, dans *Comme il vous* plaira, le personnage principal, Rosalinde, est une femme qui se fait passer pour un homme et fait la leçon à Orlando sur l'amour et la séduction. En fait, elle pensait déjà mieux que les hommes avant de se déguiser, mais le déguisement masculin lui donne l'occasion et l'audace de développer ses pensées et de les exprimer, même si ce faisant, elle demeure femme : à l'acte II, 4, elle oppose la façon dont elle aimerait agir (comme une femme) et celle dont elle doit agir, étant habillée en homme[4]. Le déguisement par conséquent permet au personnage de dépasser la limitation de ses déterminations sexuelles. Il s'agit là du cas le plus poussé de l'expérience de l'altérité par la comédie théâtrale : le résultat en est l'accès à une pensée universalisée,

1 Voir G. Venet *Temps et vision tragique*, *op. cit.*, p. 13-17.

2 Voir J.-P. Cavaillé, *op. cit*., p. 34-40.

3 Jaques est d'ailleurs immédiatement démenti dans la pièce par l'arrivée d'Adam, vieillard honorable, ce qui est un oxymore dans sa description des âges de la vie. Voir W. Shakespeare, *Comme il vous plaira,* II, 7, 166, *in Comédies,* II, *op. cit.,* p. 582-583.

4 *Ibid.,* p. 564-565 : « *I could find in my heart to disgrace my man's apparel and to cry like a woman. But I must comfort the weaker vessel, as doublet and hose ought to show itself courageous to petticoat ; therefore, courage, good Aliena !* » / « J'aurais envie, pour un peu, de déshonorer mon habit de garçon et de pleurer comme une fille. Mais il m'incombe de soutenir le sexe faible, vu que pourpoint et hauts de chausse doivent faire montre de courage face à un cotillon. Aussi, ma bonne Aliéna, du nerf ! ». Il est remarquable que, dans ce passage, Rosalinde n'emploie pas d'expression qui permette d'affirmer qu'elle s'identifie davantage au sexe masculin que féminin. Son discours est toujours médiatisé par le costume auquel elle fait référence, et elle parle davantage de la façon dont on doit se montrer (comme sur une scène de théâtre, que de ce qu'elle devrait être).

alors même qu'un aspect de ce qu'est le personnage subsiste. Le sujet a alors accès à une universalité qui soit compatible avec le maintien de son identité et de son existence concrète.

Le mouvement d'universalisation permis par la conception du rôle comme Type ne se fait alors pas par abstraction et généralisation, mais par une projection fictive. Il est demandé au personnage de faire comme s'il jouait le rôle de n'importe quel homme tandis qu'il pense. Cette opération est mise en scène dans le *Roi Lear*, *via* le personnage de Kent, lorsqu'il revient afin de continuer à servir Lear, notamment en lui disant la vérité, action qu'il présente comme sa fonction[1]. Le personnage de Kent vient développer celui de Flavius dans *Timon d'Athènes*. Il est indéniablement une figure à la fois de la lucidité et de l'honnêteté, et va se présenter en rival du philosophe. Il est exilé à l'acte I, scène 1 pour s'être opposé à la décision de Lear en insistant sur son devoir de sincérité :

> Crois-tu que le devoir redoute de parler quand le pouvoir
>
> S'incline devant la flatterie ? L'honneur doit parler franc
>
> Lorsque la majesté tombe dans la déraison[2].

Kent, en dépit de sa punition, revient à la scène 4 du même acte, déguisé en servant afin de pouvoir demeurer avec Lear et l'aider par sa clairvoyance et sa franchise[3]. Flavius et Kent officient tous deux comme bras droits de leurs supérieurs respectifs, notamment en raison de leur rapport à la vérité, qu'ils savent voir et dire. Mais aucun des deux n'est présenté comme un philosophe : leurs deux caractéristiques principales, qu'ils ont en commun, sont une lucidité due au bon sens, et le sentiment de connaître leur rôle et de savoir s'y tenir, sans en sortir par l'excès ni par le manque[4]. La sagesse qui est celle du sens commun et de la détermination au vrai s'oppose alors au savoir philosophique, régi par les critères de rationalité et d'universalité.

Le personnage de Kent permet toutefois, contrairement à celui de Flavius, de mettre en tension les traits individualisants de son personnage et l'universalité de la

---

1 W. Shakespeare, *Le Roi Lear,* I, 4, 12, *in Tragédies,* II, *op. cit.,* p. 422-423.

2 « *Think'st thou that duty shall have dread to speak / When power to flattery bows ? To plainness honour's bound / When majesty falls to folly* », *ibid.,* I, 1, 141-143, p. 404-405.

3 *Ibid*., I, 4, 1-7, p. 422-423.

4 Voir notamment la profession de foi de Kent, *ibid.,* I, 4, 12-34, p. 422-425.

pensée dont il se réclame. Il est ainsi, dès le départ, doté d'une personnalité propre : on ne sait pas grand chose de lui, mais il a un nom, il est mis en scène dans des circonstances qui laissent dessiner son caractère, et surtout il bénéficie d'une réplique qui lui permet de décrire qui il est. Enfin, lorsqu'il se déguise en simple servant, il dispose encore d'un prénom, Caïus. Cependant, Kent lui-même n'insiste pas sur ses déterminations personnelles. Au contraire, il met toute sa valeur et sa définition propre dans le fait de n'être qu'un homme : c'est la réponse qu'il donne à Lear lorsque celui-ci lui demande qui il est[1]. Le prénom « Caïus » n'est en fait mentionné qu'une fois dans la pièce[2], il ne définit donc pas ce personnage qu'adopte Kent en se déguisant. Kent se définit, d'une part comme « *a man* » et d'autre part, comme déterminé à dire la vérité et à voir les gens pour ce qu'ils sont[3]. Le déguisement, chez Kent, est certes le signe de l'adoption d'une altérité, mais aussi du retour à ce qu'il est vraiment, de la manière la plus essentielle qui soit et ce que, finalement, tout le monde est : un homme. Cela lui permet également non pas de penser objectivement (cela, il l'a toujours fait), mais de faire entendre cette pensée et ainsi de la réaliser. On a donc ici, par le jeu d'acteur, une universalisation qui n'est pas une généralisation ou une abstraction, mais une posture, qui consiste à faire « comme si » on était un autre, afin de n'être pas seulement soi. Cette feinte se distingue toutefois du narrateur platonicien, en ce que le rôle doit pouvoir être assumé comme quelque chose qui ne nous est pas totalement étranger. Passer par un rôle pour s'exprimer, et plus encore pour penser, fait donc toujours courir au personnage le risque de l'arbitraire et d'un artifice fallacieux : nous l'avons vu, chez les personnages qui ne maîtrisent pas ou plus leur rôle, la pensée devient soit mécanique, soit empruntée.

L'opérateur qu'est le rôle joue de deux façons : tout d'abord, ce « comme si » renvoie, nous l'avons vu, à une mise en scène de soi. La vérité ne peut être trouvée que par un passage par l'hypothétique, ou, en termes théâtraux, la fiction de soi. Il faut faire semblant d'être un autre, et en cela exercer une feinte, avant tout vis-à-vis de soi-même.

---

1 *Ibid.,* I, 4, 10, p. 422-423.

2 En plus de la mention qui en est faite dans le registre des personnages, on le trouve à l'acte V, 3, 258, *ibid.,* p. 554-555, dans la bouche de Kent, qui demande à Lear où se trouve son serviteur Caïus. Cette remarque réflexive et distanciée de son propre rôle est aussi une manière de se faire reconnaître par le roi pour ce qu'il est et ce qu'il a fait.

3 *Ibid.,* I, 4, 12-15, p. 422-425.

Le personnage est ainsi le premier destinataire de son propre jeu, dans lequel il se découvre autre, et vérifie jusqu'à quel point il peut aller dans cette feinte. D'autre part, il permet une universalisation plus proche de l'expérience de pensée que de la généralisation. Ce n'est pas à l'ensemble des hommes, mais à l'homme que l'on est en soi qu'on en appelle, tout en restant quelqu'un en particulier. Le rôle permet la réflexivité nécessaire pour se concevoir comme sujet de pensée, mais il permet aussi de viser non pas un sujet abstrait, mais un homme particulier[1]. Le passage à l'universel renvoie jusqu'à la fin, chez Shakespeare, à des conditions particulières et une mise en scène déterminée. De ce fait, il se distingue également de l'expérience de pensée, y compris par exemple de celle que peut faire Descartes dans le passage des *Méditations* dont nous avons signalé le potentiel dramatique. L'expérience du rôle suppose chez Shakespeare le risque de véritablement assumer l'identité que l'on se propose de vivre. Si la distinction entre soi et son rôle demeure, il faut toutefois en faire l'épreuve : si Kent permet d'exemplifier le rapport à l'universel que cela permet, c'est le personnage d'Edgar dans le *Roi Lear* qui permet le mieux de rappeler qu'il s'agit bien là d'une expérience, c'est-à-dire d'un vécu qui mobilise les affects et peut à vrai dire modifier le sujet. En effet, celui-ci emprunte plusieurs rôles, plus ou moins aboutis[2], tout au long de la pièce. Nous avons insisté sur l'importance de ces rôles dans la recherche de la sagesse d'Edgar : de fait, cette expérience lui permet bien d'atteindre la plurivocité nécessaire à une pensée critique, tout en conservant suffisamment de recul pour rester lui-même. Mais dans le même temps, Edgar ne passe pas loin de la folie réelle. Il vit véritablement ces choses, dort dehors,

[1] Cette prétention à l'universel préfigure en un sens l'expérience du jugement esthétique kantien. Face à une œuvre que l'on juge belle, nous mettons en balance notre propre jugement (je trouve que cela est beau) avec celui d'une pensée universelle (et je pense que, en droit, chacun peut penser de même). La différence est que Kant en appelle directement au jugement que tout homme peut avoir, alors que dans le théâtre shakespearien, on prétend être quelqu'un en particulier. Le rôle permet, contrairement à l'expérience théorique qu'envisage Kant, de viser un homme particulier, et donc de prendre en compte les conditions effectives de la pensée. Voir E. Kant, *Critique de la Faculté de Juger,* § 40, traduction de Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995, p. 278-281.

[2] Ce point est fondamental dans la constitution de l'identité d'Edgar à travers ses rôles, parce que c'est ce qui permet, d'une part, de retrouver en lui une parenté avec le type (Tom Bedlam étant un rôle suffisamment général pour pouvoir quasiment correspondre à cette catégorie) et surtout d'autre part parce que c'est ce qui va lui permettre de maintenir une distance entre son rôle et lui-même, de ne pas s'y perdre complètement. Chez Rosalinde, ce recul est maintenu par son identité sexuelle, chez Kent par son individualité, chez Edgar par la multiplicité et l'inachèvement des rôles. Il peut donc s'accomplir de manières différentes, ce qui montre qu'il représente un risque, la réussite du jeu dépendant aussi des circonstances contingentes dans l'évolution du rôle lui-même.

existe comme un autre, ou *en* un autre, pendant un temps de la pièce. Il fait certes semblant d'être un autre, mais toutes les péripéties qui arrivent à cet autre lui arrivent, à lui. Il n'est pas certain donc que le personnage aurait évolué de la même manière s'il ne s'était pas autorisé à sentir ce que ressent un homme fou, abandonné, puis un autre, en train de se reconstruire, prêt à aider son père comme son prochain. Le Edgar de la fin de la pièce, à n'en pas douter, n'est pas le même que celui du début : ce changement est autorisé par le fait qu'aucun fondement essentiel ne précède l'action du personnage, mais il n'en représente pas moins un risque dans la possibilité de reconnaître encore dans le nouvel Edgar une trace de l'ancien. L'expérience qu'il fait est donc, plus qu'une expérience de pensée, un jeu, si on entend par là non pas une action que l'on ne prendrait pas au sérieux, mais un acte par lequel on met à l'épreuve sa propre action. De même que la pensée doit faire l'objet d'un jeu, de la même façon l'universalité qu'elle peut atteindre se mesure en fonction de sa construction, de la manière dont elle est vécue et mise en œuvre, et non pas d'un point d'arrivée qu'on ne pourrait évaluer sans commettre de pétition de principe. En cela, l'universalité que Shakespeare découvre par l'intermédiaire du personnage est toujours universalisation, ou universalité en acte.

Le théâtre peut ainsi être conçu chez Shakespeare comme un genre critique, parce qu'il présente les outils pour créer une distanciation avec sa pensée. Cet écart ne se trouve pas comme existant d'ores et déjà dans le sujet. Il ne peut pas être l'objet des personnages qui ne présentent pas de cohérence propre, et passent d'un rôle à l'autre sans s'en apercevoir réellement (il ne s'agit alors pas de rôles, mais de manifestations successives et arbitraires), ni être imposé de l'extérieur par des conventions sociales. La distanciation avec sa propre pensée n'est pas une donnée, mais elle se construit. Le recul critique présente de ce fait une caractéristique fictionnelle : il est l'objet d'une projection imaginée, mais également vécue, puisque le jeu d'acteur suppose une expérience réelle. Si la vérité atteint nos affects, ce n'est pas seulement par la reconnaissance de sa vérité : au contraire, la distanciation implique qu'avant d'être capable d'accepter une idée vraie, on doit l'avoir mise à l'épreuve et avoir fait l'expérience de son doute. La distance que l'on doit effectuer avec sa propre pensée passe ainsi par un mouvement de rejet.

On comprend alors l'importance méthodologique de l'illusion : elle est véridique

ici non pas en ce qu'elle présente quelque chose de vrai, mais en ce qu'elle inaugure une expérience qui peut nous conduire à penser justement. C'est bien la reconnaissance de l'illusion qui est à l'origine de la distance de soi à soi, et donc du caractère critique du théâtre. La conception du théâtre comme genre critique est en cela bel et bien une réponse à la tentation du scepticisme, puisqu'elle permet de faire droit aux doutes fondés qu'il souligne, mais constitue également un modèle pour former l'idée vraie. Penser de manière véridique implique de commencer par reconnaître dans le réel non pas la certitude du mensonge universel, conception à laquelle la métaphore peut renvoyer, mais la possibilité que les choses soient autrement qu'on les voit. C'est seulement une fois que cet être illusoire de la réalité a été reconnu que la distanciation est possible, non seulement avec les phénomènes qui nous entourent, mais encore avec nous-mêmes. En plus d'être métadramatique, la valeur de l'illusion est ainsi nécessairement réflexive : si l'on peut se tromper soi-même, exercer une feinte sur soi, c'est parce qu'on se reconnaît comme potentiellement illusoire à nos propres yeux. Il ne s'agit dès lors pas de juger que l'on ne peut pas se connaître, que l'on ne peut être l'objet de rien d'autre que de la méfiance, mais que l'on est, soi-même et sa propre pensée, l'objet d'un jeu, à l'instar de l'illusion. Le théâtre constitue alors un genre critique d'une part en ce qu'il permet de reconnaître le caractère illusoire de l'apparaître, et d'autre part en ce que la théâtralisation permet de donner du sens au déploiement des illusions, et ainsi de produire une pensée véridique.

CONCLUSION

La vérité en jeu

Tout au long de cette étude, nous nous sommes attachés à étudier le type de véridicité que l'on peut prêter à la théâtralité. Nous avons voulu voir le théâtre de Shakespeare non pas comme le lieu d'un scepticisme, mais comme produit d'une pensée critique, visant à utiliser des concepts théâtraux afin d'interroger les conditions du discours vrai. En particulier, l'analyse de l'artifice théâtral nous a permis de soutenir que l'illusion peut être un instrument de vérité. Le théâtre nous est ainsi apparu comme une forme disposant d'une rationalité propre et par laquelle la vérité peut être interrogée.

L'illusion, telle qu'elle est manifestée sur la scène de théâtre, est tout d'abord véridique en ce qu'elle amène à comprendre comment l'apparaître peut être rationnel. Une telle leçon peut sembler paradoxale : si, sur la scène et dans le monde, tout n'est qu'apparaître, le réel ne peut jamais être atteint en tant que tel, et il se pourrait que nous soyons toujours soumis au danger de la manipulation, du mensonge, ou simplement de l'erreur. Un des apports de cette étude a ainsi consisté à mettre en avant la nécessité d'un rapport de méfiance au réel. Vouloir comprendre le réel, c'est assumer le risque d'être trompé, ou de mal l'interpréter, et apprendre par conséquent à ne pas accorder d'emblée sa confiance à ce qui se manifeste immédiatement. Toutefois, souligner le caractère équivoque de l'apparaître scénique nous a également conduit à reconnaître dans son expression une efficacité qui n'est pas seulement destructrice. Bien au contraire, l'artifice théâtral ne déforme pas irrémédiablement une vérité de ce fait inconcevable, parce qu'il ne s'y adosse pas non plus : il est bel et bien producteur d'une réalité qui est manifestée dans la création scénique lorsqu'elle fait survenir un monde à partir de chimères. Le théâtre de Shakespeare met en scène la possibilité que la forme sous laquelle le réel se

présente ne soit jamais qu'une apparence susceptible d'être vue d'une manière différente à chaque observation et pour chaque sujet. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il s'agisse nécessairement d'un phénomène mensonger, masquant l'être véritable des choses. Au contraire, si le réel n'est qu'illusion, alors l'illusion est aussi une manière de l'atteindre, si toutefois elle est maîtrisée, voire utilisée. Dès lors, dire que la réalité est faite d'illusions n'implique pas qu'elle est dépourvue de substance rationnelle, mais qu'elle ne nous est accessible qu'à travers l'apparaître. Le dispositif qui fait surgir ce dernier vaut de ce fait comme modèle au théâtre parce qu'il exerce le spectateur à démasquer la feinte du visible, et constitue un mode de manifestation du réel. Un retournement se produit alors : si l'illusion est bien le mode d'apparaître du réel, alors la mise en scène, la théâtralité même, n'est pas un obstacle qui nous condamne à y succomber mais le moyen qui nous permet de l'appréhender. Nous avons donc décrit l'artifice théâtral comme le modèle d'une expérience construite et réfléchie, et qui renvoie à un sujet qui n'est témoin que s'il se pense comme observateur attentif.

L'illusion est de ce fait également véridique en un second sens : elle révèle le caractère construit de notre appréhension du réel, notamment par l'usage de la mise en scène qui est fait dans le corpus shakespearien. Nous avons voulu montrer à quel point la mise en scène pouvait être signifiante, non pas en dépit du risque de manipulation qu'elle nous fait courir, mais bien en raison de celui-ci. Tout d'abord, parce qu'elle permet de comprendre que la rationalité du réel ne se donne jamais d'emblée et qu'il faut organiser les événements. Elle nous amène ainsi à envisager la dotation de sens sur le modèle de la narration. L'enchaînement événementiel y est révélé comme n'étant pas une simple manière de présenter une vérité, mais comme possédant une force didactique propre parce qu'elle prend en compte la formation de l'idée dans ses vicissitudes et ses mécanismes affectifs. La vérité constitue bien un drame, en ce qu'elle a besoin d'être racontée. Mais la mise en scène implique aussi la fiction. Cela représente certes un risque de manipulation, mais seulement si l'on veut voir dans la mise en scène une forme définitive et révélatrice. Il s'agissait de dénoncer et de prévenir cette tentation, en montrant que la fiction n'a pas nécessairement pour but d'imposer une réalité à la place

d'une autre, mais qu'elle constitue un procédé inhérent à la formation de tout jugement rationnel. La critique de l'idée de faits objectifs, qui, comme nous l'avons vu, occupe en particulier le théâtre historique de Shakespeare, n'a pas seulement pour but de dénoncer un mensonge donné, mais de faire apparaître les formes de notre pensée. Celle-ci, de fait, requiert pour éprouver sa propre véracité que l'on soit capable d'imaginer le monde autrement qu'il se présente à nous, d'interroger la logique que nous prêtons au fait non pas comme un donné nécessaire et indépassable mais comme une construction artificielle et modifiable. Si la mise en scène ne révèle pas immédiatement la vérité, elle nous permet donc de constater comment nous en arrivons à former un discours qui ait du sens, et quel risque ce mécanisme, souvent inconscient, peut faire courir à la pensée. Nous avons vu en conséquence que la nécessité de la mise en scène n'occasionne pas seulement une difficulté à dire le vrai : elle permet également de circonscrire l'espace et les conditions nécessaires à sa manifestation. Prétendre se dispenser de la dramatisation, c'est se condamner à être dupe d'un apparaître soi-disant transparent mais toujours relatif à un certain point de vue. La nécessité de l'interprétation et de la mise en scène révèle ainsi *a contrario* la rationalité inhérente de l'illusion théâtrale, conçue comme le produit d'un jeu sur les apparences, comme un type d'apparaître qui n'est mensonger que si l'on refuse d'en reconnaître l'aspect construit et temporaire.

Cette appréhension du rapport au réel nous a permis de voir que, si l'illusion peut être véridique, c'est encore en ce qu'elle nous permet de remettre en cause une conception erronée de la vérité, de dénoncer le fantasme d'une perception univoque et définitive du réel. Il importait d'interroger le sens de notre croyance au réel, de distinguer une attitude qui consiste à refuser sa remise en cause en raison d'une stabilité ontologique fondatrice dont on pense avoir besoin pour assurer la possibilité de la vérité, de celle qui consiste à accepter de donner du sens à l'apparaître sans vouloir nécessairement remonter vers son fondement. Le théâtre shakespearien nous invite ainsi à dépasser les apparences, mais il ne faudrait pas entendre par là que l'on doit les neutraliser, les percer à jour, afin d'atteindre un réel qui les instituerait. Les apparences renvoient toujours à d'autres apparences, parce qu'elles constituent l'essence même du réel, et c'est dans le passage

d'une apparence à l'autre, dans la confrontation de leurs points de vue, que la vérité peut s'éprouver. L′apparaître théâtral ne constitue donc en un sens qu'un aspect du phénomène qu'il ne faudrait pas considérer comme un objet déjà établi et manifesté de manière erronée parce que partielle par ses apparitions. Le phénomène lui-même n'est jamais entièrement aperçu, mais peut être saisi d'après différents aspects concrétisés par la pluralité des mises en scène et points de vue accessibles au théâtre. Une telle conception amène à concevoir la vérité dans la multiplicité des illusions, et dans le rapport critique qu'on entretient avec elles. La vérité n'est ainsi pas l'objet d'une découverte, mais ce qui naît par l'intermédiaire d'un artifice reconnu comme tel, c'est le produit d'une feinte. L'élaboration du discours vrai ne peut pas être définitive, mais demeure en attente d'être précisée, modifiée, voire corrigée. Le texte shakespearien nous apprend que la vérité ne peut pas consister en l'énoncé de vérités établies, parce qu'ultimement, cela nous coupe de la vie et rend ces affirmations vides de sens. Au contraire, la confrontation à l'action, conçue à la fois comme réponse à l'urgence du réel et comme l'acte propre au comédien, montre que la vérité fait partie d'un drame joué, et témoigne d'un refus de la prétention à la fonder autoritairement ou depuis une position extérieure au jeu. La contestation du philosophe par des figures rivales nous a ainsi permis d'établir que la posture de savoir et de sagesse ne peut pas s'inscrire hors de la sphère pratique, pas plus qu'elle n'est compatible avec une immersion irréfléchie dans le drame qui se joue. Ainsi, la vérité qui se construit sur la scène de théâtre est le résultat d'un chemin frayé à travers les contradictions inhérentes à un discours fondé sur la plurivocité. Laisser une seule voix se faire entendre renvoie toujours à la tentation de fixer les faits dans une signification univoque, dissimulant sa propre nature construite. L'acceptation de la contradiction s'est de ce fait révélée comme étant porteuse de vérité. Si cette dernière ne peut pas être trouvée de façon définitive, elle n'en a pas moins une réalité qui s'éprouve dans l’expérience de l'action. En cela, la scène n'est pas seulement un dispositif esthétique, spectaculaire, ludique, mais aussi une façon d’organiser les phénomènes de manière à en montrer les manifestations dans leur opposition. Son but n'est pas de les réduire à une acception cohérente et synthétique, mais de prendre en compte cette diversité et de nous

amener à en tirer des conséquences pratiques et épistémologiques sur notre capacité à être affecté par ce que l'on voit.

Par conséquent, notre propos a aussi été d'étudier comment le texte shakespearien s'adresse à nous, spectateurs, afin d'interroger notre pouvoir de connaître. L'illusion théâtrale nous y conduit à manifester une pensée critique, qui cherche à dépasser le doute sceptique sans pour autant se laisser aller à l'évidence de l'opinion. Cette valeur méthodologique est portée en particulier par l'usage métadramatique du personnage. Puisque tout personnage shakespearien est susceptible d'être, tôt ou tard, mis en position de spectateur, nous sommes nous-mêmes les personnages des drames qui se jouent. L'action et le jugement se rejoignent ainsi dans le rapport à la scène, non parce qu'il s'agit des mêmes opérations, mais parce que le spectateur et le personnage, pour agir et juger correctement, occupent à certains moments le même lieu, partagent le même positionnement vis-à-vis de la réalité à laquelle ils sont confrontés. La pensée juste nous est alors apparue comme devant être saisie sur le modèle de la distanciation, ce qui implique que le discours vrai est également le résultat d'un rapport avec soi-même, dans la mesure où l'on est capable de se penser aussi comme un autre. L'exigence de la distanciation se trouve posée d'une part par la nécessité d'une pensée critique, d'autre part par l'obligation de trouver un discours qui puisse être joué. Elle semble pourtant, à certains points de vue, impossible à tenir. Cette ambiguïté nous a permis de dessiner un rapport à la vérité, qui ne se dit pas dans sa possession, mais au contraire dans l'instabilité et le risque de la recherche. La scène de théâtre nous met ainsi également en jeu : le théâtre de la vérité est un spectacle auquel on participe. Le doute qui s'y manifeste ne porte pas seulement sur ce que l'on voit apparaître, mais aussi sur ce que l'on vit soi-même, que ce soit parce qu'il s'agit de sentiments qui nous dérangent, parce qu'ils renvoient à des intuitions contradictoires, ou parce que l'on s'y appréhende soi-même comme l'objet d'une suspicion légitime. L'expérience théâtrale renvoie donc avant tout à un sujet dans sa confrontation avec sa perception et capacité de jugement. Celle-ci se trouve interrogée dans sa possibilité et ses principes : c'est là un des objectifs de la scène de théâtre, et un de ses gains. Il ne s'agit pas tant d'imposer une vérité, que d'amener le

spectateur à éprouver sa propre capacité à s'en saisir, à interroger le sens de sa croyance dans le réel. Nous n'avons alors pas tant cherché à trancher la question du scepticisme shakespearien, qu'à étudier la façon dont la théâtralité de son texte nous permet de concevoir une telle position de doute. Si nous avons fini par préférer le terme de « critique » à celui de « sceptique » pour parler de la position shakespearienne, ce n'est pas parce qu'aucune marque d'incertitude n'existe dans son texte, mais bien parce que, si la scène nous invite à suspendre notre jugement, c'est afin d'être en mesure, dans un second temps, de prendre position quant à ce qui peut nous apparaître comme vrai, ou comme juste. On n'entend par là ni que l'on se laisse aller à l'arbitraire de l'impression spontanée, ni que l'on refuse de juger en l'absence d'une certitude absolue. Dans un cas comme dans l'autre, ce serait retomber dans le mythe d'une vérité qui se donne à nous, que l'on voudrait impossible ou incontournable. La pensée critique au contraire est une pensée capable de s'affirmer, de juger de ce qui lui semble légitimement être vrai, et de garder du recul vis-à-vis de soi-même comme sujet susceptible d'erreur.

L'étude du théâtre de Shakespeare nous a enfin permis d'interroger, à partir des outils théâtraux, le sens de la rationalité moderne. On a voulu voir dans ce texte le lieu et le moyen de développer une conceptualité relative aux défis de son époque et à la forme qui a été adoptée par son auteur, et qui révèle la dimension intrinsèquement théâtrale de toute rationalité. Le théâtre shakespearien nous a ainsi permis d'interroger la rationalité moderne de deux façons : en la confrontant à une discipline répondant à des exigences et des repères différents, voire concurrents, en la mettant ainsi à l'épreuve de cette rivalité, et en en étudiant l'évolution historique, en regard de la formation de la rationalité classique. En ce sens, il nous a semblé que le théâtre de Shakespeare constituait un lieu de passage entre une pensée en crise, et les formes nouvelles qui avaient pu en émerger, et permettait d'interroger cette mutation en en ressaisissant la cohérence. De ce fait, si le théâtre nous a permis de confronter la philosophie, telle qu'elle est reçue dans les pièces que nous avons étudiées, à ses propres difficultés, notre propos n'a pas été d'opposer les deux disciplines, mais de comprendre comment les intelligences philosophique et théâtrale participaient toutes les deux à la formation de la rationalité, et ce qu'elles

pouvaient emprunter l'une à l'autre. Nous avons ainsi cherché à montrer comment le théâtre pouvait servir lui-même de fabrique de concepts ayant une valeur philosophique, et dans quelle mesure ils pouvaient être opérants : le personnage, mais aussi la mise en scène, la mise en abyme, l'action théâtrale et autres outils dramatiques nous ont semblé pouvoir opérer comme des repères philosophiques, dans la mesure où ils réfléchissent, dans leur exercice même, la pratique de la pensée. Le rapport entre théâtre et philosophie a ainsi constitué un horizon permanent de notre étude, sur le plan épistémologique (en recherchant dans le texte de Shakespeare une indication sur la nature de la vérité), historique (en interrogeant ainsi la constitution de la rationalité moderne) et méthodologique (en cherchant ce que le théâtre peut nous apprendre sur le fonctionnement de la philosophie).

Shakespeare philosophe ?

Étudier le texte de Shakespeare en philosophie nous a ainsi conduit à nous interroger sur le statut philosophique de cette œuvre : doit-on ici lire Shakespeare comme on lirait un philosophe ? Cette question nous amène à refuser deux points de vue en apparence opposés. Tout d'abord, considérer que Shakespeare écrit en philosophe fait courir le risque de croire qu'il le fait *en dépit* de son théâtre. En d'autres termes, il y aurait un contenu philosophique dans les pièces de théâtre que Shakespeare, lui-même philosophe, aurait écrit. Dans ce cas-là, on postule une extériorité entre le fond et la forme de sa pensée, qui supposerait que l'on pourrait reconstruire son discours, de manière plus conceptuelle, plus philosophique. Devait-on chercher l'intention, la voix de Shakespeare dans ses textes ? Mais précisément, ce n'est jamais Shakespeare qui s'exprime, il emprunte la voix de ses personnages et ne parle ainsi pas de manière unifiée. On serait conduit à lisser le texte, à le reconstruire, par-delà les positions contradictoires dont il est fait, autrement dit à poser derrière la multiplicité apparente des opinions professées une intention unique et plus cohérente. Un double risque se présentait alors : celui de déformer le texte shakespearien en privilégiant une position plutôt qu'une autre, ou de le réduire à l'exemplification de thèses philosophiques. Shakespeare, dans ce dernier cas, serait un philosophe par absorption des idées philosophiques de son époque,

sans que l'on explique vraiment la façon dont la forme de son écriture influe sur la réception et l'évolution de cette pensée. À l'opposé, dire que Shakespeare n'est pas un philosophe, c'est aussi implicitement reconduire l'étrangeté du texte littéraire au texte philosophique. C'est supposer cette fois-ci qu'il y aurait dans la littérature une permanence des idées, et que Shakespeare ne serait pas philosophe parce qu'il serait à l'abri des modes de cette discipline, qu'il saurait saisir la vérité anhistorique de grands thèmes comme l'amour ou le pouvoir en n'étant pas touché par les modes philosophiques[1]. Or Shakespeare lui-même a écrit des passages critiques sur cette prétention à croire que ce que l'on fait maintenant peut être reçu à l'identique plus tard, comme si la portée d'un acte était immédiatement séparable de ses conditions historiques et de son mode de représentation[2]. Que l'on considère donc que Shakespeare doit être lu comme philosophe ou au contraire comme étranger à ce type de rationalité, le danger est le même : la tentation d'une hiérarchisation entre théâtre et philosophie pourrait nous empêcher de comprendre ce qui est dit dans ses pièces, en masquant leur sens derrière l'opposition des arguments de différentes natures. La littérature se trouve ainsi soit transformée en une exemplification d'idées expliquées ailleurs de manière plus conceptuelle, soit privée de toute signification, renvoyée à des généralités vides ou à l'idiosyncrasie des drames qu'elle met en scène.

Nous sommes, à l'inverse, partis ici du principe qu'il n'est pas possible de séparer ce qui relèverait chez Shakespeare de la philosophie, ce qui relèverait du théâtre, mais qu'au contraire le choix de la forme théâtrale a une incidence sur la formation des concepts déployés dans son œuvre. Ce choix s'inscrit dans une histoire de la pensée, et en expliciter les effets sur la manière dont les idées peuvent être dites permet d'éclairer

[1] C'est notamment la position du « Unchanging Human Heart », que critique Clive S. Lewis dans sa *Preface to Paradise Lost,* Oxford, Oxford University Press, 1961, p. 62-63, cité par A. D. Nuttall dans *A New Mimesis : Shakespeare and the Representation of Reality,* New Haven and London, Yale University Press, 1983, p. 101. Voir aussi Richard Marienstras, *Shakespeare et le désordre du monde*, Paris, Gallimard, 2012, p. 81-88.

[2] Voir en particulier le passage de *Jules César* où Brutus et les autres conjurés s'enduisent les mains de sang en pensant aux spectateurs des temps à venir qui observeront la restitution théâtrale de l'acte qu'ils viennent de commettre. Au fantasme qui consisterait à croire que l'on peut fixer pour toujours et de manière identique, la signification d'un acte, Shakespeare oppose l'anachronisme de Brutus, républicain dans une société qui souhaite déjà le retour d'un roi. Il ne s'agit pas ici de dire que Brutus aurait tort, ou que Shakespeare adopterait une position relativiste, mais qu'il souligne que la production théâtrale elle-même n'est pas un moyen d'échapper au temps et à l'évolution des idées.

l'évolution de cette histoire. Inversement, il a semblé nécessaire, pour lire le texte shakespearien, de prendre appui sur son dialogue avec l'histoire de la philosophie, sans pour autant se sentir obligé de le traiter en philosophe, c'est-à-dire de lui imposer des repères de conceptualité qui ne sont pas les siens. Il a importé, plutôt que d'imposer une cohérence excessive aux textes shakespeariens, de prendre en compte leur plurivocité et leur ambiguïté comme étant par elle-même signifiante[1]. Nous sommes ainsi partis du principe que l'histoire de la philosophie a un véritable rôle à jouer dans l'interprétation de Shakespeare, et qu'inversement l'étude de son théâtre permet d'éclairer l'évolution de la pensée entre la fin de la Renaissance et l'âge classique. Le théâtre shakespearien permet également de penser les conditions de mise au point de la rationalité classique : on peut soutenir l'idée que la dramaturgie shakespearienne a pu être l'un des lieux de transition d'un type de rationalité à un autre, sans qu'il y ait de rupture extrême, dans la mesure où ce théâtre est aussi l'héritier du théâtre et de la pensée médiévale[2]. Le théâtre de Shakespeare a donc pu ici être pris comme point de départ d'une interrogation portant tant sur cette question, que sur l'histoire de la philosophie. En étudiant comment la théâtralisation telle qu'on la trouve dans le théâtre de Shakespeare a pu contribuer à la formation à l'âge classique d'un modèle de représentation conceptuelle et rationnelle de la réalité, on n'a pas cherché à aborder Shakespeare en philosophe plutôt qu'en dramaturge, ou inversement. Si Shakespeare a eu une incidence sur la philosophie, c'est en tant que dramaturge. C'est dans leur théâtralité même que ses textes sont philosophiques, entendant par là qu'ils interrogent les conditions de possibilité d'un discours vrai.

L'étude des pièces de Shakespeare a ainsi un enjeu double. D'une part, elle nous a permis, d'un point de vue conceptuel, d'étudier un problème donné, celui de la nature et de l'expression de la vérité, à travers l'œuvre d'un auteur et dans son insertion dans l'histoire de la philosophie. D'autre part, d'un point de vue méthodologique, nous avons entrepris de montrer que ce n'est pas un hasard si cette question se pose précisément à

[1] Voir à ce sujet N. Rabkin, *Shakespeare and the Problem of Meaning*, University of Chicago Press, Chicago, 1980. Il insiste sur l'ambiguïté du texte shakespearien, et de Ph. Grosos, qui lit le texte de Shakespeare comme reposant non sur la formulation de thèses mais sur l'exploration de malentendus, *op. cit.*, p. 467-482.

[2] C'est notamment la thèse de M. Popelard, *in Francis Bacon, L'humaniste, le magicien, l'ingénieur, op.cit.*, p. 7-8 et *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe, Rêves de puissance et ruine de l'âme, op. cit*., p. 3-10.

cette époque, faisant suite à une crise de la pensée qui précède sa partition entre la science, la philosophie et le reste des Humanités. Ce n'en est pas un non plus si le dramaturge qu'est Shakespeare en fait alors le centre de son œuvre. Ainsi, on a cherché à évaluer comment la nature de la crise de la pensée ouverte par la Réforme a pu nécessiter la forme particulière de la réponse que propose Shakespeare, et quelle conséquence cela a pu avoir sur l'histoire de la philosophie. Il s'agissait donc, conceptuellement, d'étudier les conceptions proposées par Shakespeare dans son théâtre, méthodologiquement, d'interroger les rapports entre théâtre et philosophie, et historiquement, de voir comment ces problèmes sont intrinsèquement liés entre eux et dans l'évolution de la pensée à l'âge classique. Nous avons ainsi étudié le théâtre shakespearien comme un exercice original de la rationalité, une mise en œuvre du caractère dramatique de cette dernière dans la recherche du vrai. La théâtralité de la pensée nous a finalement semblé être doublement révélée par l'œuvre de Shakespeare. Tout d'abord, comme une donnée inhérente à cette action, qui s'exerce en nous-mêmes inconsciemment, et dont l'ignorance peut soumettre à l'illusion falsificatrice. Ensuite, comme un potentiel de la raison, que l'on peut exploiter, si l'on en prend conscience, dans la recherche de la vérité. En cela, les pièces de Shakespeare nous ont bien paru être un théâtre de la vérité : parce qu'elles la mettent en scène, et parce qu'elles la révèlent comme étant l'objet d'un drame sans cesse à rejouer.

Bibliographie

ŒUVRES DE SHAKESPEARE

ÉDITION ANGLAISE

The complete works, General Editors Stanley Wells and Gary Taylor, Editors Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowet, and William Montgomery, Clarendon Press, Oxford, 1986.

TRADUCTION UTILISÉE

Œuvres complètes, édition bilingue, *Tragédies,* I, Édition établie sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Présentation et traduction en collaboration avec Gabrielle Bouley, Victor Bourgy, Louis Lecocq, Jean-Claude Sallé et Léone Teyssandier, Texte anglais établi sous la direction de Stanley Wells et Gary Taylor (Oxford University Press), Paris, Laffont, 1995.

Œuvres complètes, édition bilingue, *Tragédies*, II, Édition établie sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Présentation et traduction en collaboration avec Victor Bourgy, Louis Lecocq, Jean-Claude Sallé et Léone Teyssandier, Texte anglais établi sous la direction de Stanley Wells et Gary Taylor (Oxford University Press), Paris, Laffont, 1995.

Œuvres complètes, édition bilingue, *Histoires*, I, Édition établie sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Présentation et traduction en collaboration avec Louis Lecocq, Jean-Claude Sallé et Léone Teyssandier, Texte anglais établi sous la direction de Stanley Wells et Gary Taylor (Oxford University Press), Paris, Laffont, 1997.

Œuvres complètes, édition bilingue, *Histoires*, II, Édition établie sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Présentation et traduction en collaboration avec Vincent Bourgy, Jean Malaplate et Pierre Spriet, Texte anglais établi sous la direction de Stanley Wells et Gary Taylor (Oxford University Press), Paris, Laffont, 1997.

Œuvres complètes, édition bilingue, *Comédies*, I, Édition établie sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Présentation et traduction en collaboration avec Jean Malaplate, Jean-Claude Sallé et Pierre Spriet, Texte anglais établi sous la direction de Stanley Wells et Gary Taylor (Oxford University Press), Paris, Laffont, 2000.

Œuvres complètes, édition bilingue, *Comédies*, II, Édition établie sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Présentation et traduction en collaboration avec Victor Bourgy, Silvère Monod, Pierre Spriet et Léone Teyssandier, Texte anglais établi sous la direction de Stanley Wells et Gary Taylor (Oxford University Press), Paris,

Laffont, 2000.
Œuvres complètes, édition bilingue, *Tragicomédies*, I, Édition établie sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Présentation et traduction en collaboration avec Victor Bourgy, Silvère Monod, Jean-Claude Sallé et Pierre Spriet, Texte anglais établi sous la direction de Stanley Wells et Gary Taylor (Oxford University Press), Paris, Laffont, 2002.
Œuvres complètes, édition bilingue, *Tragicomédies*, II, *Poésies,* Édition établie sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Présentation et traduction en collaboration avec Victor Bourgy, Léone Teyssandier, Louis Lecocq, Robert Ellrodt et Gabrielle Bouley, Texte anglais établi sous la direction de Stanley Wells et Gary Taylor (Oxford University Press), Paris, Laffont, 2002.

PIÈCES MENTIONNÉES

Titus Andronicus, traduction de Léone Teyssandier, *in Tragédies*, I, Paris, France, Laffont, 1995.
Roméo et Juliette, traduction de Victor Bourgy, *in Tragédies,* I, Paris, Laffont, 1995.
Jules César, traduction de Louis Lecoq *in Tragédies,* I, Paris, France, Laffont, 1995.
Hamlet, traduction de Michel Grivelet, *in Tragédies*, I, Paris, France, Laffont, 1995.
Othello, traduction de Léone Teyssandier *in Tragédies,* II, Paris, Laffont, 1995.
Timon d'Athènes, traduction de Victor Bourgy, *in Tragédies,* II, Paris, France, Laffont, 1995.
Le Roi Lear, traduction de Gilles Monsarrat *in Tragédies* II, Paris, France, Laffont, 1995.
Macbeth, traduction de Jean-Claude Sallé *in Tragédies,* II, Paris, Laffont, 1995.
Antoine et Cléopâtre, traduction de Michel Grivelet, *in Tragédies,* II, Paris, France, Laffont, 1995.
Coriolan, traduction de Louis Lecocq, *in Tragédies,* II, Paris, France, Laffont, 1995.
Le Roi Jean, traduction de Louis Lecoq *in Histoires*, I, Paris, Laffont, 1997.
Richard II, traduction de Victor Bourgy, Jean Malaplate et Pierre Spriet, *in Histoires*, I, Paris, Laffont, 1997.
1 Henri IV, traduction de Gilles Monsarrat, *in Histoires,* I, Paris, Laffont, 1997.
2 Henri IV, traduction de Michel Grivelet, *in Histoires,* I, Paris, Laffont, 1997.
Henri V, traduction de Jean-Claude Sallé, *in Histoires,* I, Paris, Laffont, 1997.
1 Henri VI, traduction de Vincent Bourgy, *in Histoires,* II, Paris, Laffont, 1997.
2 Henri VI, traduction de Vincent Bourgy, *in Histoires,* II, Paris, Laffont, 1997.
3 Henri VI, traduction de Vincent Bourgy, *in Histoires,* II, Paris, Laffont, 1997.
Richard III, traduction de Jean Malaplate, *in Histoires,* II, Paris, Laffont, 1997.
Henri VIII, traduction de Pierre Spriet, *in Histoires* II, Paris, Laffont, 1997.
Les Deux Gentilshommes de Vérone, traduction de Michel Grivelet, *in Comédies,* I, Paris, Laffont, 2000.
La Mégère Apprivoisée, traduction de Pierre Spriet, *in Comédies*, I, Paris, Laffont, 2000.
La Comédie des Erreurs, traduction de Jean-Claude Sallé, *in Comédies*, I, Paris, Laffont, 2000.
Peines d'Amour Perdues, traduction de Jean Malaplate *in Comédies* I, Paris, Laffont, 2000.

Songe d'une nuit d'été, traduction de Jean Malaplate, *in Comédies I,* Paris, Laffont, 2000.
Le Marchand de Venise, traduction de Pierre Spriet, *in Comédies,* II, Paris, Laffont, 2000.
Les Joyeuses Commères de Windsor, traduction de Léone Teyssandier, *in Comédies,* II, Paris, Laffont, 2000.
Comme il vous plaira, traduction de Vincent Bourgy *in Comédies,* II, Paris, Laffont, 2000.
La Nuit des Rois, traduction de Victor Bourgy, *in Comédies,* II, Paris, Laffont, 2000.
Troïlus et Cresside, traduction de Pierre Spriet et Gilles Monsarat, *in Tragicomédies*, I*,* Paris, Laffont, 2002.
Mesure pour Mesure, traduction de Sylvère Monod, *in Tragicomédies*, I*,* Paris, Laffont, 2002.
Cymbelin, traduction de Vincent Bourgy, *in Tragicomédies*, I*,* Paris, Laffont, 2002.
Périclès, traduction de Léone Teyssandier, *in Tragicomédies,* II, Paris, Laffont, 2002.
Le Conte d'Hiver, traduction de Louis Lecocq, *in Tragicomédies,* II, Paris, Laffont, 2002.
La Tempête, traduction de Vincent Bourgy, *in Tragicomédies,* II, Paris, Laffont, 2002.

SOURCES PRIMAIRES

ŒUVRES DRAMATIQUES

ANONYME, *Everyman*, traduction de François Laroque *in Théâtre élisabéthain*, I, Paris, Gallimard, 2009, p. 1495-1527.
CALDERÓN, Pedro, *La vie est un songe*, traduction de Bernard Sesé, Paris, Flammarion, 1996.
CÉSAIRE, Aimé, *Une tempête*, Paris, Éditions Du Seuil, 1969.
KYD, Thomas, *La Tragédie espagnole*, traduction de Jean-Marie Maguin *in Théâtre élisabéthain*, I, Paris, Gallimard, 2009, p. 111-221.
MARLOWE, Christopher, *La tragédie de Faust*, traduction de Robert Ellrodt, *in Théâtre élisabéthain,* I, Paris, Gallimard, 2009, p. 815-871.
NORTON, Thomas et SACKVILLE, Thomas, *Gorboduc. La tragédie de Ferrex et Porrex*, traduction de André Lascombes, *in Théâtre Élisabéthain,* I, Paris, Gallimard, 2009, p. 1-59.
WOODES, Nathaniel, *The conflict of conscience*, New York, AMS Press, 1970.

ŒUVRES PHILOSOPHIQUES

ARISTOTE, *Politiques*, traduction de Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 1990.
ARISTOTE, *Parties des animaux*, trad. Jean-Marie Le Blond, Paris, Flammarion, 1995.
ARISTOTE, *Poétique*, traduction et introduction de M. Magnien, Paris, Librairie Nationale Française, 1990.
ARISTOTE, *Métaphysique*, traduction de J. Tricot, Paris, Vrin, 2000.
AUGUSTIN, *Confessions*, traduction de Joseph Trabucco, Paris, Flammarion, 1964.
AUSTIN, John, *Quand dire c'est faire*, trad. G. Lane, Paris, Ed. Du Seuil, 1970.

BACON, Francis, *Novum Organum*, traduction de Michel Malherbe, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
BACON, Francis, *Du progrès et de la promotion des savoirs*, I, traduction de Michèle Le Dœuff, Paris, Gallimard, 1991.
BACON, Francis, *Essais,* Paris, Aubier, 1948.
BACON, Francis, *De la Sagesse des Anciens*, traduction de Francis Riaux, Paris, Charpentier, 1843, p. 395.
BALDWIN, William et FERRERS, George (publ.), *Mirror for Magistrates*, New York, Barnes & Noble, 1960.
CASTELLION, Sébastien, *De l'art de douter et de croire, d'ignorer et de savoir*, traduction de Charles Baudouin, Ed. Jeheber, Genève, 1953.
CASTIGLIONE, Baldassare, *Le Livre du Courtisan*, traduction de Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991.
CICÉRON, *Du terme extrême des biens et des maux*, traduction de Jules Martha, Paris, Belles Lettres, 1930 (2 vol.).
CICÉRON, *Académique*s, traduction de José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 2010.
CICÉRON, *Des devoirs,* traduction de Stéphane Mercier, Paris, Belles Lettres, 2014.
CICÉRON, *De l'orateur*, traduction de Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (3 vols.).
DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Vrin, 1970.
DESCARTES, René, *Méditations Métaphysiques*, Paris, Flammarion, 1979.
DESCARTES, René, *Les passions de l'âme*, Paris, Vrin, 1999.
DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et Doctrines des philosophes illustres*, VIII, 8, traduction de Robert Genaille, Tome 2, Paris, Garnier, 1965.
ÉPICTÈTE, *Entretiens,* traduction de Émile Bréhier, *in Les Stoïciens*, Paris, Gallimard, 1962.
ÉPICTÈTE, *Manuel*, traduction par Émile Bréhier, *in Les Stoïciens*, Paris, Gallimard, 1962.
ÉRASME, *Éloge de la folie*, traduction de Claude Barousse, Arles, Actes Sud, 1994, p. 110.
FICIN, Marsile, *Commentaire sur* le Banquet *de Platon,* De l'amour, traduction de Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
FOUCAULT, Michel, *Le gouvernement de soi et des autres, II, Le courage de la vérité*, Cours au Collège de France, 1984, Leçon du 1er février 1984, première heure, Seuil/Gallimard, 2009.
GORGIAS, *L'Éloge d'Hélène, in* Platon, *Gorgias*, suivi de *L'Éloge d'Hélène* de Gorgias, traduction de Stéphane Marchand et Pierre Ponchon, Paris, Belles Lettres, 2016.
GRACIÀN, Baltasar, *L'homme de cour*, traduction de Amelot de la Houssaie, Paris, Gallimard, 2011.
HOBBES, Thomas, *Léviathan*, traduction de Gérard Mairet, Paris, Gallimard, 2000.
HUGO, Victor, *Préface de Cromwell,* Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1987.
JEAN CHRISOSTOME, *Deuxième Homélie sur Lazare*, II, 3, traduction dirigée par M. Jeannin, *in Œuvres Complètes,* Bar-le-Duc, L. Guéron et Cie, 1864, tome II, p. 47

KANT, Emmanuel, *Critique de la Faculté de Juger*, traduction de Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995.
LUTHER, Martin, *De la captivité babylonienne de l'Église*, *in* Martin Luther *Œuvres,* II, traduction de René-Henri Esnault, Genève, Labor et Fides, 1966 (19 vol.).
MACHIAVEL, Nicolas, *Le Prince*, traduction de Yves Lévy, Paris, Flammarion, 1980.
MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, Garnier, 1962, (2 vol.).
PLATON, *Gorgias*, traduction de Monique Canto-Sperber, Paris, Flammarion, 1987.
PLATON, *Ménon*, traduction de Monique Canto-Sperber, Paris, Flammarion, 1993.
PLATON, *Le Banquet*, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1998.
PLATON, *Phédon*, traduction de Monique Dixsaut, Paris, 1991.
PLATON, *Ion*, traduction de Monique Canto, Paris, Flammarion, 1989.
PLATON, *Lysis*, traduction de Louis-André Dorion, Paris, Flammarion, 2004.
PLATON, *Les Lois*, traduction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2006 (2 vol.).
PLATON, *République*, traduction de Pierre Pachet, Paris, Gallimard, 1993.
PLATON, *Alcibiade*, traduction de Chantal Marbœuf et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 1999.
PLUTARQUE, *De la vertu morale*, *in Œuvres Morales*, VII, traduction de Jean Dumortier, Paris, Belles Lettres, 1975, (15 vol.).
SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire, Psychologie phénoménologique de la perception*, Paris, Gallimard, 1940.
SEXTUS EMPIRICUS, *Esquisses Pyrrhoniennes*, traduction de Pierre Pellegrin, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
SIDNEY, Philip, *Éloge de la poésie*, traduction de Patrick Hersant, Paris, Belles Lettres, 1994.
SPINOZA, Baruch, *Court Traité*, traduction de Ch. Appuhn, Paris, Flammarion, 1964.
SPINOZA, Baruch, *Éthique*, traduction de Bernard Pautrat, Paris, Éditions Du Seuil, 1999.
WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches Philosophiques*, traduction de Françoise Dastur, Maurice Elie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud, Élisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2004.

ÉTUDES

ÉTUDES GÉNÉRALES

OUVRAGES

BEVINGTON, David M., *From Mankind to Marlowe*, *Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England*, Harvard University Press, Cambridge, 1962.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, *Descartes ou la fable du monde*, Paris, Vrin, 1991.

COLIE, Rosalie, *Paradoxica Epidemica* : *the Renaissance tradition of paradox*, Hamden, Archon Books, 1976.

CONCHE, Marcel, *Pyrrhon ou l'apparence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

CLÉMENT, Michèle, *Le cynisme à la Renaissance*, Genève, Droz, 2005.

DESCOMBES, Vincent, *Les Embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013.

DIXSAULT, Monique, *Platon*, Paris, Vrin, 2003.

GAUDEMAR, Martine de, *La Voix des Personnages*, Éditions du Cerf, Paris, 2011.

GOFFMAN, Erving, La Mise en scène de la vie quotidienne, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

GOULET-CAZÉ, Marie-Odile, *Les cyniques*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

LEMAITRE, Nicolas, *L'Europe et les réformes au XVI^e^ siècle*, Paris, Ellipses, 2008.

PAGANINI, Gianni, *Skepsis, Le Débat des Modernes sur le Scepticisme*, Paris, Vrin, 2008.

POPELARD, Mikaël, *Francis Bacon, L'humaniste, le magicien, l'ingénieur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

POPKIN, Richard, *The History of scepticism, from Savonarla to Bayle*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

ROSSET, Clément, *L'Anti-nature*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1986.

SHAPIRO, Barbara, J., *A culture of fact*, Ithaca, Cornwell University Press, 2000.

SHAPIRO, Barbara, J., *Probability and Certainty in Seventeenth Century England. A study of the relationships between science, religion, history, law, and literature*, Princeton University Press, Princeton, 1983.

THOMASSEAU, Jean-Marie, *Drame et Tragédie*, Hachette Livre, Paris, 1995.

VAN LEEUWEN, Henry G., *The problem of certainty in english thought*, The Hague, Martinus Nihhoff, 1963.

ARTICLES

BALAUDÉ, Jean-François, « "*Theatrum mundi*": les sources antiques d'une métaphore baroque », *in Le théâtre dans le théâtre. L'illusion comique de P. Corneille*, Jouve, Paris, 2009, 6-13.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Descartes et les sceptiques modernes : une culture de la tromperie », *in* MOREAU, Pierre-François (dir.), *Le scepticisme au XVI^e^ et au XVIIe siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, II, Paris, Albin Michel, 2001, 334-348.
JONES-DAVIES, Marie-Thérèse, « Mimesis et imaginaire dans le jeu théâtral élisabéthain », *in* JONES-DAVIES, (dir.) *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1983, 115-130.
LICHTENSTIEN, Jacqueline, « Éloquence du coloris : rhétorique et mimésis dans les conceptions coloristes au 16ème siècle en Italie et au 17ème siècle en France », *in Symboles de la Renaissance*, 2, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1982, 169-184.
MALLOCH, Archibald E., « The techniques and functions of the Renaissance paradox », *in Studies in Philology*, 53, University of North Carolina Press, 1956, 191-203.
POPELARD, Mikaël, « Voyages et utopie dans la *Nouvelle Atlantide* de Bacon », *in Études Épistémè*, n° 10, 2006, 3-24.

ÉTUDES SUR SHAKESPEARE

OUVRAGES

BACQUET, Paul, *Les pièces historiques de Shakespeare*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
BAYARD, Pierre, *Enquête sur Hamlet*, Paris, Éditions de Minuit, 2014.
BISHOP, Tom G., *Shakespeare and the theater of wonder*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
BRADSHAW, Graham, *Shakespeare's scepticism*, Brighton, The Harvester Press, 1987.
CAVELL, Stanley, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, 1987.
DANSON, Lawrence, *Shakespeare's dramatic genres*, Oxford University Press, New York, 2000.
EDWARDS, Philip, *Shakespeare and the confines of art*, Methuen, London and NY, 1981.
ELLRODT, Robert, *Montaigne et Shakespeare, L'émergence de la conscience moderne*, Paris, Corti, 2011.
ENGLE, Lars, *Shakespearean Pragmatism*, Chicago, The Universty of Chicago Press, 1993.
FINEMAN, Joel, *Shakespeare's Perjured Eye : The Invention of Poetic Subjectivity in the* Sonnets, Berkeley, University of California Press, 1986.
FREY, David L., *The First Tetralogy : Shakespeare's Scrutiny of the Tudor Myth. A Dramatic Exploration of Divine Providence*, La Hague, 1976.
GIRARD, René, *Shakespeare, les feux de l'envie*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1990.
GOYET, François, *Le Sublime du Lieu Commun*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1993.

GRADY, Hugh, *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne : Power and Subjectivity from* Richard II *to* Hamlet, Oxford University Press, Oxford, 2002.
HIRSCH, James, *Shakespeare and the History of Soliloquies*, Madison, N.J., Farleigh Dickinson University Press, 2003.
KELLY, Henry-Ansgar, *Divine Providence in the England of Shakespeare's Histories*, Harvard University Press, Cambridge, Massachustts, 1970.
KNIGHTS, Lionel C., *How many children had Lady Macbeth : An Essay in the theory and practice of Shakespeare criticism*, Cambridge, The Minority Pr., 1933.
KOTT, Jan, *Shakespeare notre contemporain*, Payot, Paris, 1992.
LEE, John, *Shakespeare's* Hamlet *and the controversies of self*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
LEWIS, Clive S., *A Preface to Paradise Lost*, Oxford, Oxford University Press, 1961.
MARIENSTRAS, Richard, *Le Proche et le Lointain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
MARIENSTRAS, Richard, *Shakespeare et le désordre du monde*, Paris, Gallimard, 2012.
MILES, Geoffrey, *Shakespeare and the Constant Romans*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
NAVAUD, Guillaume, *Persona, le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011.
NUTTALL, Anthony D., *A New Mimesis : Shakespeare and the Representation of Reality*, New Haven and London, Yale University Press, 1983.
PLATT, Peter G., *Shakespeare and the culture of paradox*, Cornwall, MPG Books, 2009.
POPELARD, Mikaël, *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe, Rêves de puissance et ruine de l'âme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
RABKIN, Norman, *Shakespeare and the problem of meaning*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981.
ROSSITER, Arthur P., *Angel with horns : Fifteen lectures on Shakespeare*, New York, Longman, 1961.
SCHALKWYK, David, *Speech and Performance in Shakespeare's Sonnets and Plays*, Cambridge, University Press, 2002.
SIMMONS, Joseph L., *Shakespeare's Pagan World*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1973.
TILLYARD, Eustace M. W., *Shakespeare's Last Plays*, Londres, Chatto & Windus Ltd., 1938.
VAN EYNDE, Laurent, *Shakespeare. Les puissances du théâtre*, Paris, Kimé, 2005.
VENET, Gisèle, *Temps et vision tragique : Shakespeare et ses contemporains*, Paris, France, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985.
VIENNE-GUERRIN, Nathalie, *"A sad tale's best for winter" : approches critiques du "Conte d'hiver" de Shakespeare*, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2011.
WIEGANDT, Kai, *Crowd and Rumour in Shakespeare*, Farnham, Ashgate Publishing, 2012.
WILSON, John D., *Pour comprendre Hamlet. Enquête à Elseneur*, traduction de Dominique Goy-Blanquet, Seuil, 1988.

ARINGTON, Philip, « Feigned Soliloquy, Feigned Argument : Hamlet's'To Be or Not To Be' Speech as Sophistic *Dissoi Logoi* », *in The Ben Jonson Journal*, n° 22.1, 2015, p. 101-118.

BROCKBANK, Philipp, « *The Frame of Disorder – Henry VI* », *in* BROWN, John R. et HARRIS, Bernard (éd.), *Early Shakespeare*, New York, Schocken Books, 1966, p. 73-101.

ELLRODT, Robert, « Constance des valeurs humanistes chez Montaigne et chez Shakespeare», *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 21, 2004, p. 95-116.

FEINBERG, Nona, « Erasing the Dark Lady : Sonnet 138 in the Sequence », *in Assays : Critical Approaches to Medieval and Renaissance Texts*, 4, 1987, p. 97-108.

GOYET, François, « Hamlet, étudiant du XVI^{e} siècle », *in Poétique*, n° 113, février 1998, p. 3-15.

GREG, Walter W., « Hamlet's Hallucination » *in The Modern Language Review*, Cambridge University Press, octobre 1917, volume XII, n° 4, p. 393-421.

GRIFFITHS, Trevor R., « “This island's mine” : Caliban and Colonialism », *in Yearbook of English Studies*, 13, 1983, p. 159-180.

GROSOS, Philippe, « Shakespeare, la philosophie et le malentendu », *in* DROUET, Pascale et GROSOS, Philippe (dir.), *Shakespeare au risque de la philosophie*, Hermann, Paris, 2017, p. 467-482.

HIRSCH, James, « The 'To Be and Not To Be' Scene and Conventions of Shakespearean Drama », *in Modern Language Quaterly*, n° 42.2, 1981, p. 115-136.

HIRSCH, James, « Shakespeare and the History of Solilquies », *in Modern Language Quaterly*, n° 58.1, 1997, p. 1-26.

HIRSCH, James, « The 'To Be and Not To Be'Speech : Evidence, Conventional Wisdom, and the Editing of Hamlet » *in Medieval and Renaissance Drama in England*, n° 23, 2010, p. 34-62.

HIRSCH, James, « Hamlet and Empiricism », *in Shakespeare Survey* n° 66, 2013, 330-343.

LARUE, Anne, « Le théâtre du monde, dispositif de l'incertitude baroque », *in L'information littéraire*, octobre 1991, p. 51-64.

MAGUIN, Jean-Marie, « Cacher, dire, montrer, taire – Régime de l'imaginaire shakespearien » *in* JONES-DAVIES, Marie-Thérèse (dir.), Actes du Congrès de la Société Française de Shakespeare, *Du texte à la scène. Langages du théâtre*, Paris, Touzot, 1983, p. 111-131.

MONSARRAT, Gilles, « Le stoïcisme dans Julius Caesar, ou les préjugés de la critique », *in Études Anglaises*, 27, 1974, p. 1-6.

MULRYNE, James R., « « What is truth ? Said jesting Pilate ». The truth of illusion in Shakespeare and Webster », *in* JONES-DAVIES, Marie-Thérèse (dir.) *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1983, p. 11-31.

ROUX, Sylvain, « Présence de la philosophie ancienne dans l'oeuvre de Shakespeare ? Le cas du stoïcisme » *in* DROUET, Pascale et GROSOS, Philippe (dir.), *Shakespeare au risque de la philosophie*, Hermann, Paris, 2017, p. 11-33.

SUHAMY, Henri, « Shakespeare historien : propagateur de mythes ou recenseur sceptique ? » *in* JONES-DAVIES, Marie-Thérèse (dir.), Actes des congrès de la Société française Shakespeare, *Mythes et Histoire,* 1984, p. 9-19.

VENET, Gisèle, « Introduction » *in* W. Shakespeare, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 2002, p. CLXXXI-CCVIII.

WEIMANN, Robert, « Bi-fold authority in Shakespeare's Theater », *in Shakespeare's Quaterly*, 39-4, Winter 1988, p. 401-17.

WILSON, Jeffrey R., « « Être ou ne pas être ? » Shakespeare contre la philosophie », *in* DROUET, Pascale et GROSOS, Philippe (dir.), *Shakespeare au risque de la philosophie*, Hermann, Paris, 2017, p. 419-444.

Index des noms

Arington.....175
Aristote.….191 sv, 211, 215 sv, 220, 255, 261, 285 sv, 319
Augustin.....171
Austin.....171, 207
Bacon.....149 sv, 161 sv, 242 sv
Bacquet.....107, 140
Balaudé.....17
Baldwin.....259
Bayard.....219, 226, 269 sv, 272 sv
Bevington.....175, 327
Bishop.....285 sv
Bradshaw. .111, 141 sv, 287 sv, 300, 302, 304, 306
Brockbank.....140
Brown.....140
Calderón.....18, 33
Castellion.....25 sv
Castiglione.....202
Cavaillé.....20, 230, 238 sv, 298
Cavell.....183 sv
Césaire.....131
Cicéron.....15, 67 sv, 71, 74, 227, 333
Clément.....61
Colie.....282
Conche.....224
Danson.....306
Descartes. 183, 239, 244, 286, 297 sv, 338
Descombes.....61, 170
Diogène Laërce.....15
Dixsault.....30
Drouet.....175, 328
Edwards.....318
Ellrodt.....225
Engle.....119
Épictète.....71, 332 sv
Érasme. 24 sv, 32, 48, 54 sv, 88, 91 sv, 94 sv, 98, 103, 116, 287
Feinberg.....153
Ferrers.....259
Ficin.....79
Fineman.....151
Foucault.....77, 81 sv
Frey.....63, 140
Gaudemar.....30, 176
Girard.....182
Goffman.....148
Gorgias.....156
Goulet-Cazé.....82
Goyet.....64, 66, 72, 169 sv, 172 sv
Graciàn.....202
Grady.....136 sv, 139, 142, 247
Greg.....269
Griffiths.....131
Grosos.....131, 175, 328
Harris.....140
Hirsch.....175
Hobbes.....213
Hugo.....192
Jean Chrisostome.....16
Jones-Davies.....35
Kant.....338
Kelly.....140
Knights.....269
Kott.....10
Kyd.....20
Larue.....18
Lee.....75, 119
Lemaitre.....24
Lewis.....119, 348

Lichtenstien.....17, 35
Luther.....23 sv, 28
Machiavel.....136, 247
Magnien.....191
Maguin.....198, 268 sv, 271
Malloch.....29, 289 sv, 292
Marienstras.....210, 240 sv
Marlowe.....130, 327 sv, 332
Miles.....63
Monsarrat.....31
Montaigne27 sv, 59, 76, 136, 147 sv, 167, 171, 175, 214, 225, 227, 333 sv
Moreau.....239
Mulryne.....19, 235 sv, 238, 310
Navaud.....261 sv
Norton.....14
Nuttall.....65, 71, 291
Paganini.....227
Platon. .30, 37, 85, 157, 191 sv, 255, 258, 260, 263
Platt.....28, 283 sv, 287, 289
Plutarque.....73
Popelard.....130 sv, 208 sv
Popkin.....119
Rabkin.....293, 304 sv
Rosset.....76
Rossiter.....140, 321
Roux.....63
Sackville.....14
Sartre.....73, 271
Schalkwyk.....151 sv, 207
Sextus Empiricus.....26, 223 sv
Shapiro.....76, 119
Sidney…192 sv, 195, 198 sv, 215 sv, 255, 309
Simmons.....65
Spinoza.....314 sv
Suhamy.....63, 140
Thomasseau.....14
Tillyard.....65, 131
Van Eynde.....110, 126 sv, 139, 141
Van Leeuwen.....32
Venet.....18, 195 sv, 253
Vienne-Guerrin.....157
Weimann.....252
Wiegandt.....157
Wilson.....164
Wilson, J. R.....175
Wittgenstein.....148
Woodes.....327

.