Actes des congrès de la Société française Shakespeare

7 | 1989

La folie - Shakespeare et les arts - Le tragique

Table ronde sur « Pensée tragique et tragédie élisabéthaine »

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1330>

DOI : 10.4000/shakespeare.1330

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1989

Pagination : 273-286

Référence électronique

« Table ronde sur « Pensée tragique et tragédie élisabéthaine » », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 7 | 1989, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 19 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1330> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1330

Société Française Shakespeare

Actes des Congrès

1985 - 1986 - 1987

LA FOLIE
SHAKESPEARE ET LES ARTS
LE TRAGIQUE

1989

PENSEE TRAGIQUE ET TRAGEDIE ELISABETHAINE

Table ronde à laquelle ont participé Jean Fuzier, Jean-Marie Maguin, Margaret Jones-Davies, Pierre Iselin, présentée par Gisèle Venet.

Présentation.

Aurait-il fallu proposer comme titre : «pensée sur le tragique à partir de tragédies élisabéthaines», ces dernières au pluriel ? Ou bien conserver au singulier ces deux pôles de réflexion, et se demander s'il peut y avoir une pensée tragique qui se dissocie de la forme esthétique qu'est la tragédie ? Ou inversement, s'il peut y avoir une tragédie sans tragique comme c'est peut-être le cas avec les drames de Massinger, ou avec certaines des tragi-comédies de Fletcher ? ou encore avec le «mélodrame» dont Jean Fuzier se propose de parler ?

Ce tragique aux dix mille portes, comme est la mort dans *La Duchesse d'Amalfi*, peut-il trouver des formes privilégiées dans la tragédie anglaise (comme on dit la tragédie grecque) ou élisabéthaine (comme il est d'usage) ? Ces formes multiples ouvrent-elles l'accès à une structure particulière de la pensée tragique à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e ? ou ne sont-elles que des moments tragiques discontinus ? des formes prétextes ?

Visages multiples en effet qu'offre la tragédie anglaise sous tous ses masques : avec les tragédies de la vengeance (*La tragédie espagnole* de Kyd, *La vengeance d'Antonio* de Marston, *Hamlet* de Shakespeare) ; les tragédies de la légitimité (*Richard II*, *Jules César*) ; les tragédies de l'usurpation, *Hamlet*, *Le Roi Lear*, *Macbeth*, l'usurpation, ce thème qui se glisse jusque dans les comédies de Shakespeare ; les tragédies marloviennes de la transgression de la finitude humaine, avec *Tamerlan*, *Docteur Faust* ; les tragédies de l'Etat, *Henry IV*, *Catilina* et *Séjan* de Ben Jonson...

Hamlet, qui servait de point de départ à Jean-Pierre Maquerlot pour analyser, dans sa communication, «le tragique en question», est-elle pure tragédie de vengeance, pur effet de symétrie ? Dans *La Violence et le Sacré*, René Girard

analysait la vengeance comme l'un des mécanismes privilégiés du tragique : «*S'il fallait définir l'art tragique en une seule phrase, on ne pourrait mentionner qu'une seule donnée : l'opposition d'éléments symétriques*». (Grasset, 1972, p. 70). La tragédie de vengeance comme tragédie de symétrie, Marston en avait donné la formulation dans *La Vengeance d'Antonio* : «*Blood cries for blood, / And murder, murder craves*». Pourtant, plutôt que ce trop plein de symétrie, ce que semble au contraire suggérer *Hamlet*, c'est un univers délibérément voulu comme lacunaire. Jean Starobinski, dans son introduction à une interprétation psychanalytique d'*Hamlet*, proposée par Ernest Jones, décrit ainsi l'effet produit par la pièce :

«*Le spectateur, le lecteur a le sentiment d'une lacune ; il se demande si l'auteur n'a pas eu l'intention délibérée d'écrire une pièce dont l'effet tragique serait lié à la représentation d'un univers – cosmique, politique, psychologique – traversé de lacunes*» (*Hamlet et Œdipe*, Gallimard, 1967, introduction).

Le Roi Lear, en tant que tragédie, est-elle en soi une forme signifiante ? ou faut-il voir dans son double dénouement, ou plutôt dans ce dénouement différé, «oublié», qu'est la double mort de Cordelia et de Lear, une brisure radicale avec les formes connues, avec la tradition d'une restauration providentielle du droit et du sens ? Il semble bien qu'on assiste à une mise en question des sens connus de la tragédie, dont il ne resterait, dans *Le Roi Lear*, que des formes résiduelles. Ainsi, la tragédie de Gloucester apparaît-elle comme la version apparemment symétrique, et pourtant inverse, de la tragédie de Lear. Tragédie sécurisante en effet que celle de Gloucester, malgré l'horreur des souffrances subies sous nos yeux, puisqu'un «combat de Dieu» lui rend et son fils et son droit, même si cette restauration, pour lui, précède de peu la mort. Pourtant, ce dénouement selon la Justice a-t-il une autre fonction que de nous tranquilliser sur le sens de tous ces événements tragiques, au moment même où la plus extrême injustice, la mort de Cordelia, s'accomplit hors scène, dans l'indifférence, semble-t-il, et des dieux et des hommes, et sans «profit» tragique autre que ce supplément de dérégulation ? Euripide suggérerait un sens possible à donner à la notion de *catharsis* tragique : par le souffrir, le comprendre. Faut-il «comprendre», de ce supplément de non-sens qu'est le dénouement du *Roi Lear*, qu'il n'y a plus rien à comprendre, que nous sommes désormais dans un monde dont Pascal analysera la dérégulation radicale, un monde d'où les dieux et la providence se sont absentés ?

Une étude des formes prises par ces tragédies conduirait-elle à ne voir dans le tragique anglais qu'un simple avatar d'une forme esthétique anciennement fixée dans la tragédie grecque, une même fonction du héros maudit, de la folie meurtrière, du délire d'hubris, de la souillure de la cité que seule une mort sacrificielle peut laver ? (Voir à ce propos les études de Jean-Pierre Vernant, de Jacqueline de Romilly, sur le tragique grec).

Ou bien la différence même d'organisation des structures des tragédies

anglaises à partir d'ingrédients communs, impliquerait-elle qu'une pensée tragique différente est en œuvre, un tragique spécifique de cette fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e qui voit naître nos « temps modernes » ? Quelle **intentionnalité tragique**, telle que souhaite la définir tout à l'heure Jean-Marie Maguin, préside-t-elle à l'apparition d'un héros tragique spécifique, ce héros que Jean Duvignaud tente de le cerner en terme de sociologie du théâtre :

«N'est-il pas frappant de constater que les héros dramatiques de cette période ne sont point des individus au sens moderne du mot, mais des personnages inadaptés en raison même de l'acte qui les individualise ?»

Et Duvignaud poursuit son analyse de la personnalité déviante du héros tragique élisabéthain en ajoutant :

«Hamlet est comme le symbole de cette personification maudite. Le chuchotement d'un fantôme a fait de lui un homme séparé» (Sociologie du théâtre, PUF, 1965).

Dans le tragique élisabéthain, les formes spécifiques de ce tragique entraînent-elles à considérer sous un angle particulier les rapports de la nécessité et de la liberté ? à ne plus considérer seulement l'acte tragique de transgression, mais le passage à l'acte, comme Margaret Jones-Davies souhaite en éclairer des aspects ?

Mais ce tragique, qui est d'abord forme, qui est d'abord texte, est-il aussi source de l'originalité extrême d'une musique, d'une musique tragique ? Pierre Iselin se propose d'en montrer la nécessaire conséquence et non le seul aspect illustratif.

Enfin, si selon Jean-Pierre Vernant, *«le moment tragique est celui où une distance s'est creusée au cœur de l'expérience sociale»*, quelle distance s'est creusée dans ce moment historique qu'est la période de 1580 à 1620 ou 1630, période qui voit l'apparition et la disparition des formes tragiques, et donc l'apparition et la disparition d'un moment tragique original dans un moment historique particulier ? Il faudrait reprendre l'analyse des forces et des formes en présence que fait Jonathan Dollimore dans *Radical Tragedy* (The Harvester Press, 1984). Gisèle Venet souhaiterait explorer plus avant un aspect de la catharsis tragique qu'elle proposait en conclusion de son étude sur le temps et les structures de la tragédie. Cette étude sur le temps avait voulu saisir dans les organisations temporelles variables des œuvres les indices de séquelles de crises qui ont pu contribuer à la naissance du tragique anglais : crises de l'accès à la modernité comme la Réforme, l'apparition de la pensée de Machiavel, indices révélateurs d'une perception tragique du temps et donc d'une formulation originale de ce tragique qui est tragique dans le temps. Comme si par ces formes temporelles du tragique se manifestait un travail du deuil, deuil de

l'homme ancien accédant à la modernité, accédant à une nouvelle conscience du temps et de soi dans le temps, travail du deuil qui pourrait être la forme moderne de la *catharsis* aristotélicienne. Comme si, aussi, il n'y avait de travail du deuil que dans le temps, dans le moment d'expérience existentielle qu'est toute tragédie, puisque selon Paul Ricœur, le tragique ne se livre qu'à travers cette métaphore opaque qu'est la forme de la tragédie.

Les animateurs et participants ont souhaité que la table ronde s'élargisse à toute l'assistance, et c'est donc à partir des interventions et des questions de tous qu'une réflexion, plurielle comme le tragique ou la tragédie anglaise, s'est élaborée. Elles ont donné lieu à des reprises écrites (J.-M. Maguin et Margaret Jones-Davies) qui sont intégrées dans le cours du débat. Ce compte rendu a été établi à partir d'un enregistrement de qualité médiocre. Que les participants dont les remarques auraient pu être tronquées (en espérant qu'elles n'ont pas été défigurées) veuillent bien nous excuser.

J. Fuzier fait état d'une difficulté de départ : après des années de familiarité avec les formes grecques et sénéquéennes du tragique, alors qu'il avait l'impression de savoir ce qu'était le tragique, il lui fallut plusieurs années pour rétablir des concordances entre pensée et forme tragiques lorsqu'il s'est agi du théâtre élisabéthain. Ce qui l'a aidé : le parallèle entre western spaghetti et western classique. Webster, c'est le western spaghetti ; on n'y trouve plus le même degré de pureté dans la forme ou dans la pensée tragiques que chez les grecs ou chez Sackville et Norton. Les tragédies élisabéthaines : qu'est-ce qui fait que le moule se soit déformé, qu'il y ait des déviations ? Le mélodrame se substitue aux formes classiques. Le parfait exemple : *Arden of Feversham*, qui procède de 5 ou 6 intentions de meurtre successives, d'où un effet de répétitions, sans progression. La répétition d'une situation constitue le caractère mélodramatique. J. Fuzier invite alors la salle à poser des questions.

Mme Jones-Davies : Domestic tragedy ou mélodrame ? Il s'y attache un contexte « bourgeois », une atmosphère différente de celle qui fait intervenir des personnages nobles dans la tragédie.

J. Fuzier : La « noblesse » est une des caractéristiques du héros tragique selon Aristote.

H. Suhamy : reprend l'opposition du mélodrame et de la tragédie. Le mélodrame, serait un drame tragique en apparence, qui se termine mal, mais dont le ressort dramatique serait le même que celui des comédies. Alors que les tragédies sont fondées sur de grandes passions ou des faiblesses ou de nobles aspirations, mais qui produisent leur propre destruction. Dans le mélodrame au contraire, c'est une série d'erreurs, de malentendus... Il sollicite le pathos par des événements purement accidentels.

J. Fuzier : ce qui arrive dans *Arden*, suite d'erreurs, de fausses manœuvres.

H. Suhamy : Le ressort principal est la violence.

Une intervenante rappelle la terminologie italienne, le genre dérive de Cinthio et de la tragicomédie, et rappelle la part de la poésie dans la tragédie.

J. Fuzier : Corneille, dans sa première préface du *Cid*, définissait la pièce comme tragicomédie.

Mme Jones-Davies : Fletcher sera le premier à utiliser le mot.

J. Fuzier : Le mélodrame est une notion rétrospective ; le mot n'existait pas, mais s'applique malgré tout.

J-M. Maguin : *Othello* aussi repose sur une intrigue qui utilise des ressorts propres aux comédies.

Un intervenant propose de s'interroger sur le tragique et non sur les seules formes prises par la tragédie, de s'interroger sur le héros tragique et sa confrontation au temps.

Un autre intervenant, songeant à *Hamlet*, se demande s'il n'est pas dangereux de tout assimiler au mélodrame.

J-M. Maguin : Ouvrir la discussion par une réflexion sur le mélodrame revient à compliquer les choses d'emblée puisque l'on fait intervenir aussitôt les problèmes de disparité du goût et de niveau de culture. Mais s'il fallait dire, au bout du compte, que le mélodrame est la «tragédie du pauvre» et qu'il offre en effet un certain type de catharsis, je ne serais pas contre. Pour aller au cœur du problème qui est celui posé aujourd'hui de la pensée tragique, je pense que celle-ci se confond avec la tension qui soutient le sujet épistémologique. Elle est inscrite dans les rapports entre l'homme et la réalité. Elle est la garantie constante de son identité. C'est pourquoi il faut se résigner à ne jamais voir le problème réglé définitivement. Par définition toutes les époques et tous les individus le posent en permanence.

G. Venet lit un passage de J-P. Vernant : «*Il y a une conscience tragique de la responsabilité quand les plans humain et divin sont assez distincts pour s'opposer sans cesser pourtant d'apparaître inséparables. Le sens tragique de la responsabilité surgit lorsque l'action humaine fait l'objet d'une réflexion, d'un débat, mais qu'elle n'a pas acquis un statut autonome pour se suffire pleinement à elle-même*». (*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, 1981).

D. Goy-Blanquet : Nous transposons la matière tragique élisabéthaine en termes modernes, pas le contenu des textes. Il est effectivement troublant que depuis plusieurs années, il n'y ait pas eu de représentation tragique, pas de tragédie écrite pour notre temps. On ne représente pas la chute d'Othello, mais Othello déjà déchu.

G. Venet : il y a bien une «matière» tragique à l'origine des textes élisabéthains : avec Calvin, et Luther, la problématique de l'acte libre qui a divisé une église ; pour Calvin, la confusion est telle à ce propos, que certains «n'y voient plus ni blanc ni noir». Il peut être dangereux d'isoler Shakespeare de ses contemporains. On y retrouve les mêmes «contenus», mais avec, chez Shakespeare, une mise en réseau qui aboutit à un sens tragique différent. Si l'on compare *Hamlet* de Shakespeare et *Antonio's Revenge* de Marston, on trouve les mêmes «ingrédients» de base : même délai à agir, même mélancolie, même folie vraie ou feinte, mais l'organisation et le fonctionnement sont différents. Dans Marston, un trop plein

d'événements, dans Shakespeare, malgré le trop plein, la création d'un effet lacunaire, d'un vide du sens. De même, dans deux tragédies de la légitimité comme *Richard II* et le *Catilina* de Ben Jonson, les modes de structuration dramatiques y sont si différents que les sens tragiques le sont aussi.

D. Goy-Blanquet reprend cette idée d'une époque, la nôtre, qui serait post-tragique. Ce que nous représentons est le constat de notre perte.

J-M. Maguin : On doit faire attention à préserver l'ambiguïté du mot tragédie qui signifie à la fois le type de pièce illustrant un genre dramatique et un événement individuel ou collectif calamiteux. La contradiction qui peut alors s'établir entre les deux, pour une raison de point de vue qui règle le degré de participation du spectateur à l'événement rapporté, son empathie, conduit à mettre en question le concept esthétique de tragédie. Toute réflexion évacuant cette ambiguïté pour envisager le seul objet dramatique se condamne à une constatation de type historique, cette dernière n'aura rien à voir avec une définition philosophique même si elle s'en donne les apparences ou en réclame implicitement le statut.

Mme Jones-Davies, reprenant une remarque de J-M. Maguin sur le tragique d'une pièce comme *Le Marchand de Venise*, fait remarquer la solitude finale, tragique, de Shylock et d'Antonio.

D. Goy-Blanquet : peut-il y avoir un tragique de l'individu ?

P. Iselin : le mélodrame est un détour pédagogique pour poser le problème des signes. Y a-t-il perversion du signe ? Il souhaiterait que l'on aborde le problème du signe à travers l'analyse des signes théâtraux, signes musicaux.

Margaret Jones-Davies fait une intervention sur l'acte tragique et le signe tragique de la monstruosité, qu'elle a bien voulu reprendre sous forme de texte écrit. Ce texte est donné ici *in extenso* :

Shakespeare ou l'acte tragique démystifié.

Dans *Richard III*, Melpomene prend les traits de la reine Elisabeth dont la souffrance, à la mort de son mari Edward, ne revêt pas la dignité habituellement attribuée à la muse tragique. Ce «*noir désespoir*» est qualifié de «*rude impatience*» (II, ii, 38) par la duchesse d'York :

Duchess of York

What means this scene of rude impatience ?

Queen Elizabeth

To make an act of tragic violence.

II, ii, 38-9.

Dans cette même pièce, Buckingham déclare son intention de mimer le tragédien (III, v, 5-11), comme s'il y avait deux mesures à la tragédie, celle que l'on joue sérieusement sur scène et celle que l'on caricature cyniquement dans le réel, ce qui laisserait entendre que le tragique est une catégorie uniquement théâtrale qui n'a de place dans le réel que pour masquer des crimes abominables. La dignité, la noblesse tragique disparaissent du monde shakespearien et ne demeurent que dans

les discours grandiloquents de héros qui se veulent tragique mais qui dans leurs actes ne sont que des «bouchers». Othello, Brutus en sont de convaincants exemples. Dans son *Esthétique*, Hegel le constate :

Ce qui chez les poètes grecs obtient une justification morale est présenté chez Shakespeare uniquement sous l'aspect d'un crime abominable. (Vol. 4, Flammarion, 1979, p. 294).

La démystification de l'acte tragique est systématique. L'œuvre shakespearienne en retrace sans cesse la genèse pour nous redire toujours qu'il ne procède de rien. C'est un rien toujours que l'on fait enfler jusqu'à ce qu'il puisse enfin se matérialiser en réduisant à néant la matière qui sert à lui donner substance. L'acte tragique de Macbeth est défini comme «*a swelling act*» (I, iii, 129), la conclusion en sera l'aboutissement, la naissance de ce monstre de l'abstraction qui prend enfin une forme. Le héros qui se veut tragique est comme Richard III a «*bottled spider*» (I, iii, 241 & IV, iv, 81), araignée dont l'enflure suggère l'énormité certes mais aussi le vide. L'*hysterica passio* de Lear enfle jusqu'à la haine le «nothing» de Cordelia, «*this mother swells up toward my heart*» (II, iv, 56). «Construction illégitime» (*Much Ado about Nothing* III, ii, 43 – le titre de cette pièce ne suggère-t-il pas justement que le tragique ne mérite toujours qu'un traitement comique puisqu'il fait beaucoup de bruit et de fureur autour de rien), l'acte tragique ne se trouve pas de raison dans le réel – Brutus ne trouvera pas une «*personal cause*» (II, i, 11) contre César. Ce qui justifie son crime n'est que la probabilité que César se transforme en tyran : «*Lest he may, prevent*» (II, i, 28). L'acte sans cause réelle se fonde donc sur le fantasme :

*Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma or a hideous dream.*
(II, i, 63-66)

De même Shylock ne trouve pas une raison solide, «*a firm reason*», à sa haine contre Antonio (Vol V, IV, i, 53). L'honneur qui mène à la mort est une bulle, Falstaff le dit et Jacques aussi dans les sept âges de la vie (*As You Like It*, II, vii, 152). Dans *Macbeth* cette symbolique de la bulle comme matrice de l'acte tragique prend toute son ampleur. Comme le dit J.-P. Dumont les bulles de terre des «*imperfect speakers*» que sont les sorcières (I, iii, 79) ne sont autres que ces «*matrices fixées à la terre par des racines*» dont selon Lucrèce (*De Natura Rerum*, V 807) est née la race des mortels (*La Magie et ses Langages*, Actes du Colloque, P.U. Lille, 1980, p. 70). Dans *Macbeth* ces matrices sont des paroles imparfaites, de ces petits mots troubles qui trottent dans l'esprit, qui prennent racine et emprisonnent la raison : «*Have we eaten on the insane root / That thakes the reason prisoner*» (I, iii, 85). De ces simples mots entendus vont naître les actes monstrueux qui suivent. Nous assistons littéra-

lement à la genèse de l'acte tragique comme si l'œuvre de Shakespeare cherchait à en rechercher douloureusement les causes, à en arracher les racines, pour que l'acte privé de sa nécessité ne paraisse plus qu'arbitraire, dérisoire. La logique qui amène Macbeth à commettre ses crimes ne sera déconstruite que lorsque la racine sera coupée, que rien ne pourra plus nourrir l'imagination du héros tragique devenu pitoyable. Les signes dorénavant coupés de la «*insane root*» qui rendait la raison prisonnière ne se plient plus à la volonté d'hypostase du criminel : dorénavant c'est une tête coupée qui parle – parole *sevrée* du corps, Macduff est *arraché*, «*ripped*», du ventre maternel, la forêt de Dunsinane est littéralement *déracinée* devant nos yeux : «*Who can impress the forest, bid the tree unfix his earth-bound root ?*» (IV, i, 95-6). Les signes sont libres. Ils ne cautionnent plus le crime devenu «*a deed without a name*» (IV, i, 49). La logique soi-disant fatale du meurtre ne se nourrit plus de signification. A l'acte IV de *Macbeth* nous assistons à la naissance du signe, à sa séparation du corps (la tête), de la mère (Macduff), de la terre (la forêt). Les bulles de terre n'enfantent désormais plus que des fantasmes qui ne se fondent plus dans le sang. La Pitié peut naître, «*a naked new-born babe*» (I, vii, 21). Enfin libérés de la matrice lucrétienne, les mots en naissant se refroidissent et abandonnent la chaleur fétide de l'acte tragique de mort qu'un trop long enfermement souterrain allait faire éclore : «*words to the heat of deeds too cold breath give*» (II, ii, 61).

L'acte de mort emprunte à la naissance, à la gestation, à l'enfantement ses mêmes métaphores. Les «*seeds of time*» (I, iii, 58) vont germer mais on ne sait encore s'ils vont tous germer. Certains ne pourront pas naître. Englués dans les profondeurs de la terre ils ne pourront jamais en sortir. Lady Macbeth ne pourra enfanter parce que son sang trop épais bouchera les chemins de son corps dont aurait pu naître, comme la pitié, le remords : «*make thick my blood, / Stop up th' access and passage to remorse*» (I, v, 43-44). La stérilité de la reine est comme celle des sorcières dont le chaudron n'est autre qu'une matrice, des entrailles empoisonnées, «*poison' d'entrails*» (IV, i, 5) contenant entre autres ingrédients le doigt d'un bébé étranglé à la naissance, «*birth strangled babe / Ditch deliver' d by a drab*» (IV, i, 30-1). Le bouillon est comme le sang épais de Lady Macbeth (l. 33) «*The gruel thick and slab*». De cet utérus ne sortent que des bulles vides produites à répétition au rythme lancinant et contracté des incantations, véritable accouchement de mots vides de sens dont la raison d'être n'est que dans leur répétitions convulsives «*Fire, burn ; and cauldron bubble*» (IV, i, 11, 20, 36), métaphores des crimes répétés, métaphores des lendemains qui se répètent, de ce temps horrible qui n'arrive pas à naître et qui s'épuise dans le récit insensé de l'idiot (V, v, 19-28).

Pour avoir voulu fonder le sens des mots dans le sang, dans la terre, Macbeth se voue à la stérilité qui n'est autre ici que le refus du déracinement pourtant nécessaire à toute naissance. Macbeth en ne voulant pas naître, en restant dans les entrailles fascinantes de la terre se voit condamné à l'arrachement non pas de la naissance mais de la mort :

«*They hail' ed him father to a line of kings :*

*Upon my head they plac'd a fruitless crown,
And put a barren sceptre in my gripe,
Thence to be wrench'd with an unlineal hand
No son of mine succeeding»*

(III, i, 59-63)

La critique de l'acte tragique sans cesse comparé à un vide, une enflure, une bulle transformant ses héros qui cherchent à en justifier la réalité en bouffons, coïncide avec la critique du langage magique correspondant à une conception réaliste du signe et de son référent, qui cherche au lieu de briser le lien ontologique entre le mot et la chose à le relier, à le souder de manière nécessaire et irrémédiable à la matière, à le fonder si besoin est dans le sang. Ce qui n'est au départ qu'un *flatus voci*, un souffle, doit être substantialisé. C'est la définition du langage de la magie de Heinrich Cornelius Agrippa dans son *De Occulta Philosophia* :

Words therefore are the fittest medium betwixt the speaker and the hearer, carrying with them not only the conception of the mind but all the vertue (power) of the speaker with a certain efficacy unto the hearers, and this oftentimes with so great a power that oftentimes they change not only the hearers, but also ther bodies, and things that have no life. (p. 15). (cité dans S.K. Heninger, Jr, Touches of Sweet Harmony, Huntington Library, California, 1974, p. 15).

Nous retrouvons cette description magique du langage dans le portrait d'Ophélie devenue folle :

*Her speech is nothing
Yet the unshaped use of it doth move
The hearers to collection. They aim at it
And botch the words up to fit their own thoughts
Which as her winks and nods and gestures yield them
Indeed would make me think there might be thought,
Though nothing sure, yet much unhappily.*

Et Horatio, le sage, le prudent, le raisonnable Horatio se méfie de ce qui pourrait «germer» dans la tête de ceux qui l'écotent :

*Twere good she were spoken with, for she may strew
Dangerous conjectures in ill-breeding minds*
(IV, v, 5-15)

La même métaphore de la germination s'applique à l'acte tragique et à la parole magique dont le pouvoir peut aller jusqu'à transformer ceux qui l'écotent. Dans les

deux cas l'abstrait cherche à se réaliser. Hamlet représente le refus du passage à l'acte. Les seuls poignards qu'il utilisera seront ceux des mots : «*I will speak daggers to her, but use none*» (III, ii, 407). Les paroles du fantôme se trouveront sans répondant dans les faits. Elles resteront paroles de fantôme. Le rejet par Hamlet d'Ophélie et de son dangereux langage qui peut faire naître dans les esprits de méchants projets, est à mettre sur le même plan. Il faut qu'Ophélie reste sans enfants, elle qui a le pouvoir des monstrueuses naissances des mots, comme les sorcières, comme Lady Macbeth. Ses engendremens sont les formes que prennent les abstractions quand elles prétendent se réaliser. Hamlet ose ce que Othello n'osera jamais, «*speak his deeds*» (IV, ii, 75) ; à la différence de Macbeth il préfère la froideur des mots à la chaleur des actes. Il préfère avec les acteurs mimer l'action, faire pénétrer dans Elsinore l'arbitraire du signe, représenter la tragédie, tout comme Edgar ne fera que représenter la chute tragique de Gloucester - emblème même de la tragédie.

La désacralisation de l'acte tragique de *Hamlet* et de *Lear* atténue les différences traditionnelles entre les comédies et les tragédies. Gloucester et Hamlet vacillent tous deux au bord du gouffre du suicide et tous deux en ne mourant pas tragiquement portent un coup à l'esprit superstitieux qui les animait. C'est dans la scène de la falaise que la croyance superstitieuse est fortement mise en question. En quittant la croyance à un destin tragique, Hamlet et Gloucester deviennent des personnages de comédie.

Aussi bien dans les tragédies que dans les comédies, les «magiciens du crime» cherchent par le passage à l'acte à réaliser le Logos. La parole jalouse devient décret à appliquer dans *Othello*, dans *The Winter's Tale*, dans *Much Ado About Nothing*. La loi abstraite devient «bond» à lier dans le sang si besoin est comme dans *The Merchant of Venice*, ou *Measure for Measure*, deux pièces difficiles à classer dans la taxinomie traditionnelle des tragédies et des comédies. Dans ces pièces, seul le stratagème, la représentation donc permettra d'éviter le passage à l'acte. L'œuvre de Shakespeare démonte sans cesse la logique «réaliste» du passage à l'acte tragique, et c'est pourquoi dans son œuvre la frontière s'estompe entre comédies et tragédies. Dans les lieux du «silence» – désert, exil, lande, cimetière – le héros «nominaliste» découvre l'arbitraire de la nécessité tragique, transforme en bouchers (*Julius Caesar*, *Othello*) ceux qui se prenaient pour des sacrificateurs. Dans *Titus Andronicus*, victime de la tragédie réaliste, Lavinia fait triompher le sens d'une parole totalement sevrée du corps, totalement sevrée d'un lien ontologique avec le réel, preuve parfaite de l'éternelle inefficacité des crimes de sang justifiés ou non par la loi, la guerre ou la politique. Sans langue et sans mains Lavinia parle tout de même. Coupée du corps, la tête parle dans *Macbeth*. Toujours dans Shakespeare, ce paradoxe : la vérité se nourrit plus de fiction que de réalité.

H. Suhamy revient à l'opposition entre mélodrame et tragédie, et souhaite poser la question radicale, le problème du référent. Tous les auteurs de tragédies ont utilisé un matériau préexistant, des histoires qui ont déjà frappé de terreur. Comme si l'auteur tragique avait déjà été frappé par la tragédie de l'existence, les catastro-

phes antérieures. Le mélodrame au contraire, pris dans un sens péjoratif, se fait à partir d'histoires inventées. L'auteur tragique transmet un questionnement angoissé. On a là une dignité de l'artiste, un sens pathétique. Il y a bien divertissement, mais divertissement sérieux.

G. Venet revient sur le problème du choix et non de la souffrance subie comme fondement du tragique. Les massacres du Liban ou l'holocauste dont des interventions ont fait mention sont au-delà du choix. La dernière expression dramatique du choix se trouve dans *Les mains sales* de Sartre. Il ne faudrait pas confondre le réel triste ou catastrophique et la tragédie. Max Scheler suggérait dans *Le Phénomène du tragique* qu'il y avait tragique quand s'opérait un mouvement de valeurs contradictoires dans une même sphère de pensée ou de valeurs.

H. Suhamy : mais si le tragique ne parle pas du quotidien, de quoi parle-t-il ?

Margaret Jones-Davies introduit la notion de distanciation, de distance entre événement et tragique fictif.

J-M. Maguin : il ne s'agit pas de fiction, mais d'un ancrage dans la réalité, garantie non de réalité mais de sens. On sait que le message passera, parce qu'il est déjà passé. Le caractère illusoire ne s'oppose pas à la réalité.

Mme Jones-Davies rappelle que Sir Philip Sidney soulignait la différence de langage des personnages nobles.

Ann Lecercle fait remarquer que le héros sophocléen, Œdipe, n'a rien de noble. De plus, est fourbe. Son nom, «*pied enflé*», le situe déjà dans le pharmacos ; c'est un paria. Le tragique de philoctète, c'est le tragique d'un homme au-dessous du seuil de l'humain, très proche de la bête. Notre monde fonctionne dans la perspective chrétienne. Le judaïsme selon Steiner, par contre, est l'immersion dans la souffrance, sans contenu tragique. Cela pose le statut du signe : toute pensée grecque est fondée sur le degré de réalité.

J-M. Maguin : De mon point de vue (puisque je définis la pensée tragique comme tension soutenant le sujet épistémologique) la pensée tragique n'est pas un trait culturel qui serait tel ou tel, et qui surtout serait ou ne serait pas, c'est bien entendu un trait anthropologique fondamental. Le dénier à tel race ou culture serait un acte de discrimination grave.

Le problème de la tragédie n'est pas entièrement différent. On peut constater l'absence de l'objet-tragédie dans telle culture, comme le fait Steiner cité ici, mais si par exemple la culture judaïque ne produit pas de tragédie au sens classique, elle est pleine néanmoins d'histoires tragiques au sens médiéval du terme. Il suffit de lire l'Ancien Testament. Il y a enfin la tragédie collective du peuple juif lui-même. On rappelait tout à l'heure la fonctionnalité de l'objet esthétique, sa détermination par l'environnement. peut-être n'a-t-on pas à attendre d'un peuple dont toute l'histoire est tragédie de son propre point de vue comme d'un point de vue extérieur, et notamment chrétien, qu'il écrive des tragédies pour la scène. Le besoin n'en est pas éprouvé.

La tragédie, enfin, peut être tragédie chrétienne. Le Christ au Jardin des

Oliviers vit en tant qu'homme une tragédie jusqu'au bout, au sens plein du terme. Si le risque d'anéantissement métaphysique n'existe pas et que, comme on dit, l'histoire se finit bien, c'est "une autre histoire". L'expérience tragique est liée au temps. Son existence hors du temps, sous forme de la damnation éternelle par exemple est un postulat théologique. Ainsi doit-on soutenir le paradoxe d'une histoire pleinement tragique dans le temps, *hic et nunc*, mais pouvant finir bien hors du temps.

Ann Lecercle : on parle de tragédie, mais pas de tragédie biblique.

D. Goy-Blanquet voudrait que l'on revienne à la tragédie comme forme esthétique.

G. Venet insiste à nouveau sur la notion de moment favorable aux écrits tragiques, et se réfère à Lucien Goldman, à ses *Ecrits dialectiques* surtout, dans lesquels Goldman montre comment, à partir des formes euripidiennes, Racine écrit des tragédies qui sont tout autres. En Angleterre, l'écriture tragique n'apparaît que dans ce moment entre 1580 et 1630.

Ann Lecercle mentionne l'arc de Philoctète.

J.-M. Maguin, Margaret Jones-Davies, H. Suhamy, D. Goy-Blanquet, des intervenants dans la salle, reprennent la notion de catastrophe (accident récent d'un Boeing), et l'analyse des liens entre catastrophe et tragique, tragique et réalité, tragédie comme lecture de la réalité, comme créant une nécessité qui n'est pas de l'ordre de l'accident.

H. Suhamy, non sans humour, pose dans ce contexte la question de la chute d'Icare.

P. Iselin : la tragédie est un spectacle, selon des critères imposés. La tragédie est oraculaire, elle implique une répétition de la parole dans l'acte. Le mélodrame s'inscrit en contradiction. Il y a tragédie uniquement par rapport à un acte de discours.

G. Venet : Dans *Macbeth*, le passage à l'acte de Macbeth rejoint l'oraculaire, il n'est pas de l'ordre du seul événement.

Margaret Jones-Davies : le tragique, c'est l'oracle qui dit vrai. L'acte tragique devient alors acte magique. La magie est de la parole qui se substantialise (voir supra).

P. Iselin : il y a coexistence d'une intention tragique et de signes, de signes théâtraux qui sont des signes musicaux, des signes lisibles au même titre que le hautbois entendu hors scène. «Signe» est à prendre dans un sens très général.

Margaret Jones-Davies reprend la notion de catastrophe et l'explore au moyen de l'exemple d'Ophélie (voir supra).

Une question dans la salle relance la discussion sur une possible contiguïté de la tragédie et de la comédie. L'exemple utilisé est *La Tempête* : tous les éléments de la vengeance sont en place, mais Prospéro la refuse. Est-ce un refus du tragique ?

Margaret Jones-Davies voit là le règlement d'une logique tragique, une progression avec *Othello*, *Winter's Tale*, *Much Ado* (voir supra).

G. Venet : la mort de Mamilius dans *The Winter's Tale* n'est pas tragique

en soi, mais uniquement par l'absence de clairvoyance de son père Leontes. Ce sont les apparences truquées entraînant cette mort qui fondent la tragédie de Leontes, ici encore accomplissement de l'oraculaire.

J-M. Maguin : Observons que comédie et tragédie forment une dichotomie bien particulière en ce sens que si l'on peut définir la comédie en fonction de la tragédie et dire que c'est la résolution heureuse de conflits ou de menaces, et que la comédie se développe sous le risque constant de la tragédie, en revanche on ne peut pas dire que la tragédie vit sous le risque permanent d'une résolution heureuse. Cette non-réversibilité de la relation me paraît indiquer la plus grande essentialité de la tragédie.

Dire d'autre part qu'il n'y a pas de peinture tragique me paraît aussi faux et grave que de soutenir que l'on ne peut plus représenter la tragédie à notre époque pour des raisons existentielles parce qu'il y a eu l'holocauste (proposition soutenue voici quelques années par Richard Marienstras dont je regrette vivement qu'il n'ait pu pour raisons de santé participer à ce débat auquel il aurait tant apporté), ou – c'est semble-t-il la thèse de Steiner – qu'il n'y a pas de tragédie judaïque, ou enfin qu'il n'y a pas de tragédie chrétienne possible. Quelle liste d'exclusions jetées ainsi sur le chemin d'une définition du tragique !

Ce qui n'existe pas c'est une peinture-tragédie relevant de recettes aussi rigides que la tragédie classique française par exemple, mais la peinture cultive depuis toujours des sujets tragiques voir le retable d'Issenheim de Grünewald au musée Unterlinden de Colmar, *Le Cri* d'Edvard Munch, l'œuvre de Francis Bacon.

G. Venet : La souffrance renvoie au sens possible du mot catharsis. Euripide suggérerait un sens : «*par le souffrir, le comprendre*». Le tragique n'est pas la souffrance. Il est un supplément de connaissance sur l'être, et l'être soi, qu'on en meure ou qu'on n'en meure pas, comme c'est le cas de la Bérénice de Racine. Hamlet ne serait pas du côté de la tragédie ? Pourtant un supplément d'apprentissage sur l'illusion et ses trucages ? Macbeth voudrait le bénéfice du crime sans le crime, le «*done*» sans le «*doing*». C'est pourtant dans l'instant du passage à l'acte qu'il se constitue comme héros tragique, qu'il accède à la connaissance.

Mme Jones-Davies, citant *Polyeucte*, se demande quelle serait la nature de la connaissance dans une tragédie chrétienne.

G. Venet : il peut y avoir tragédie dans le monde chrétien, pas nécessairement du monde chrétien.

J-M. Maguin : Sur l'origine et la nature de la tragédie shakespearienne l'occurrence des mots "tragedy", "tragedian", "tragic", "tragical", comme signe d'une intention consciente, d'une attention portée au problème qui nous occupe est intéressante à étudier. Pour "tragedy" par exemple : 1 occurrence dans *A Midsummer Night's Dream*, 2 dans *Titus Andronicus*, 2 dans *Hamlet*, mais 7 dans les pièces historiques de la première tétralogie. Cette association privilégiée avec les premières pièces historiques se constate pour les autres mots et indique clairement que la tragédie shakespearienne se construit sur l'héritage médiéval où tragédie signifie histoire exemplaire de la chute des grands hommes, d'Adam aux princes contempo-

rains.

G. Venet rappelle à ce propos l'incidence du récit tragique médiéval consigné dans des textes comme la *Chute des Princes* de Lydgate, suite du *De Casibus* de Boccace, qui explique sans doute l'usage fait du mot «tragique» dans les «chroniques» de la première période shakespearienne. Lydgate, au XVe siècle, à la suite de Boccace, nomme indifféremment «tragiques» les récits de Jézabel ou de Clytemnestre, d'Oreste ou d'Absalom, de César ou d'Hercule.

Jean Fuzier, en tant que Président de la Société Française Shakespeare, remercie tous les intervenants et participants de leurs prestations et de l'intérêt qu'ils ont porté à cette table ronde.