



Othello ou le décentrement de la subjectivité

Gallenca Christiane

Pour citer cet article

Gallenca Christiane, « *Othello* ou le décentrement de la subjectivité », *Cycnos*, vol. 3. (Les sujets de la lettre), 1987, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/749>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/749>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/749.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

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

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

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

"Othello, ou le décentrement de la subjectivité"

par Christiane Gallenca

Université de Nice

La subjectivité constitue l'opérateur dramatique et tragique essentiel dans la pièce; elle modèle la perception du réel et détruit sans appel les relations existant entre les personnages¹. En fait, elle est pur subjectivisme même si elle se déguise en une apparente objectivité par une exigence de preuves ou une prétendue obéissance au devoir. Ce processus masque chez le héros une impuissance à appréhender le réel. L'aliénation du protagoniste, que l'on a pu attribuer à un facteur racial ou à un moi immature², s'exprime avant tout par une cassure entre le présent et le passé; puis, à mesure que de simples états de conscience se transforment en certitudes, l'assurance d'être dans le vrai provoque un effondrement du monde intérieur. Paradoxalement alors, la certitude nouvelle met en cause la stabilité ressentie auparavant comme durable, et dans cet espace infini subitement dévoilé, plus un seul point fixe ne subsiste. Le vertige saisit l'homme soudain placé au centre d'un vortex: le véritable problème sera donc celui de la crise de la subjectivité, celle qui s'empare du sujet quand il ne peut plus saisir sa conscience dans son entier.

Il semble que Iago, par contre, s'accommode fort bien d'une succession et d'une multiplicité d'états de conscience. Dans ses monologues (convention théâtrale consacrée à l'expression personnelle sincère) il énumère les motifs qui le poussent à se venger, sans gradation ni souci de vraisemblance. Il accumule les arguments dans un débat avec lui-même, s'amusant à faire mouche lors d'une parodie d'examen de conscience: "How am I then a villain / To counsel Cassio... / Directly to his good?" (II. 3. 339-41) Tout pour Iago est relatif et tout peut être tourné à des fins utilitaires, particulièrement le discours. La parole devient avec lui un nouvel art de la guerre qui se pratique en temps de paix. Il l'érige en discipline suprême et tire grande fierté à l'exercer parfaitement. Son habileté de stratège dans le domaine du verbe lui permet d'évincer "l'arithméticien" Cassio, versé dans l'armement moderne³. Iago, peut-être parce qu'il sait s'accepter dans sa pluralité et reconnaît en lui-même la potentialité de plusieurs êtres, paraît dominer parfaitement le langage, et cette maîtrise est à la source de sa manipulation des autres personnages.

En effet, le langage, si essentiel pour le théâtre occidental⁴, devient dans *Othello* une aventure périlleuse pour qui veut l'utiliser comme expression de soi et comme communication avec les autres. L'univers de la pièce, partagé nettement entre Venise et Chypre, est en réalité

incertain et mouvant à l'instar de l'eau qui baigne la lagune ou qui encercle l'avant-poste de la chrétienté. La menace turque concrétise le danger sourd qui enveloppe ce monde où toute chose peut présenter deux visages, où l'homme distingue difficilement le vrai du faux. Cette impression de clair-obscur, ou mieux d'obscurité trouée par de brefs faisceaux lumineux, s'installe dès les premières scènes à Venise, puis s'amplifie au cours des actes suivants grâce aux variations sur le langage qui va servir à la fois de clôture et de révélateur. Le monologue est quasiment refusé au héros⁵; le dialogue n'existe guère que sous la forme de la manipulation univoque, ou repose sur des malentendus profonds, voire même sur l'incompréhension avouée: "I understand a fury in your words / But not the words" (IV. 2. 32-33). Les mots, qui selon Brabantio ne peuvent pas rivaliser avec les actes "but words are words", recèlent pourtant des pièges innombrables, et sont utilisés comme du poison (III. 3. 330-4), plutôt qu'ils ne guérissent le cœur meurtri "I never yet did hear / That the bruis'd heart was pierced through the ear." (I. 3. 219) Le talent du décepteur résidera en une utilisation du langage conforme à la subjectivité de ses victimes.

Othello croit en la valeur absolue du verbe. Il est certain de convaincre le Sénat de la justesse de sa démarche en faisant un récit sincère des événements, tout comme il trouve naturel d'avoir suscité l'amour de Desdemona en lui narrant l'histoire de sa vie. La jeune fille a pu contempler dans ce miroir fidèle de la réalité la carrière du Maure, et apprécier ainsi sa personnalité et ses vertus: "she lov'd me for the dangers I had pass'd" (I. 3. 167). Il confesse son émotion devant la découverte de sa personne par l'aimée. La réciprocité du sentiment amoureux provient alors d'un échange au niveau de la subjectivité grâce à une parole "authentique", "celle qui est médiatrice parce qu'en elle le médiateur disparaît"⁶. Aussi rejette-t-il vivement l'accusation de magie qui se réfère aux pratiques circonvenant la volonté du sujet.

Homme de guerre, Othello place sa confiance en ses actes et dans les mérites qui en découlent: ce sont eux qui lui servent de discours et tiennent lieu de plaidoirie: "My services... / Shall out-tongue his complaints", "my demerits / May speak unbonneted" (I. 2. 18-9, 22-3). Corrélativement, le langage a pour lui une qualité physique, et il assimile un duel à la réplique d'un acteur au théâtre: "Were it my cue to fight, I should have known it, / Without a prompter" (83-4). Certes, il a conscience de ses insuffisances ou de sa rûdesse en ce domaine, et pour exprimer plus pleinement la totalité de son être, il a recours au langage métaphorique qui suscite des images à la place des mots, ou qui n'utilise les mots que comme supports d'images, le plus souvent visuelles (II. 1. 187-9, V. 2. 268-9). Chez le locuteur et chez le destinataire, trois des cinq sens traditionnels sont pour le moins sollicités: Desdemona vient *dévorer* le discours d'une *oreille gourmande* (I. 3. 149-50) et *voit* dans celui-ci le visage d'Othello (252). Dans son acte de parole, Othello se donne en personne, car la plénitude de son discours est expression de soi.

Cette oralité vigoureuse contraste avec la langue de Iago, assez impersonnelle puisqu'elle doit avant tout être servante et complice du but à atteindre. Le trompeur aime à s'affirmer dans la négation: "I am not what I am" (I. 1. 65), à enfiler des phrases qui s'annulent l'une l'autre: "Men should be that they seem, / Or those that be not, would they might seem none!" (III. 3. 130-1); le plus souvent il se complaît dans un enchevêtrement de phrases qui sont elles-mêmes sans objet: "He's that he is, I may not breathe my censure, / What he might be; if, as he might, he is not, / I would to heaven he were!" (IV. 1. 266-8). A la vacuité d'un discours filandreux s'ajoutent les fréquents aphorismes ou les tours sentencieux qui permettent de convaincre. La dissociation de la pensée et du langage prouve chez Iago la capacité de se dédoubler tout en restant un. Cependant la subordination entière du langage aux intentions manipulatrices limite en amont un discours dont l'appauvrissement trahit une personnalité amoindrie par le calcul constant. Il en résulte une syntaxe disjonctive, et la litote devient la principale figure de style, signe d'une pensée métonymique selon Alessandro Serpieri⁷.

A l'opposé, la métaphore caractérise Othello - métaphores vives et jaillissantes, transmettant une émotion et appelant une réaction affective. Parfois elles se haussent immédiatement au niveau du symbole⁸: "And let the labouring bark climb hills of sea" (II. 1. 187), parfois elles ne sont lexicalement que des similitudes, mais l'identification et la charge émotive sont telles que le langage déborde le critère formel: "Like to the Pontic sea, / ... Ne'er feels retiring ebb, ... / ... Even so my bloody thoughts, ... / Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love" (III. 3. 460-5). Il s'agit avant tout d'un besoin de formulation concrète: "if I do prove her haggard, / Though that her jesses were my dear heart-strings" (III. 3. 264-5), qui peut aller jusqu'à l'usage simultané des deux significations d'un mot dans la mesure où le sens propre domine: "my heart is turn'd to stone; / I strike it, and it hurts my hand" (IV. 1. 178-9). L'expression rend compte du regard particulier et subjectif par lequel le personnage saisit le monde du réel - ainsi les souffrances endurées par Job sont pour lui purement physiques (IV. 2. 49-52). Le langage témoigne d'une emprise sur les choses et d'un engagement total dont dépend l'unité de l'être.

Toutefois le style imagé compense également pour le protagoniste l'équivocité ou du moins l'indétermination du signifiant. Cette équivocité, il la perçoit avec une irritation douloureuse quand il s'exerce avec cynisme à jongler avec les divers sens de "obedient" (IV. 1. 251-2) ou de "committed" (IV. 2. 74-82). En fait, épris d'absolu, il découvre avec effroi la cassure entre les deux dimensions du langage, la littéralité et le figuré, et cela en même temps que lui est révélée la non-coïncidence de l'être avec lui-même: "the hearts of old gave hands, / But our new heraldry is hands, not hearts" (III. 4. 42-3). Le cœur et la main, les deux organes du don et de la vérité, sont à jamais dissociés, et cette découverte lui est insupportable tout autant

que l'écart entre le déclaré et le caché dans le langage.

Il continue cependant avec obstination à doter la parole de sa vertu première qui est de faire ou de défaire: "now art thou my lieutenant" (III. 3. 485) assure-t-il à Iago dans la scène du serment, véritable parodie du rituel du mariage. De même il montre avec évidence son inadaptation, quand il fait crédit au calomniateur en inversant le crédo humaniste: "Parle, que je te vois"⁹, qui donnait au langage une fonction de révélateur: "For such things in a false disloyal knave / Are tricks of custom ; but in a man that's just, / They are close denotements, working from the heart" (III. 3. 125-7). Un discours identique prend alors deux valeurs opposées suivant la confiance, toute subjective, accordée au locuteur.

Pour Othello on ne peut séparer le mot de la pensée: "give the worst of thought / The worst of word" (III. 3. 136-7), ni le mot de l'acte: "It is the cause, it is the cause, my soul" (V. 2. 1). Par voie de conséquence, il devient la proie désignée de son subalterne au discours fluctuant. Les deux versions de la "réputation" défendues avec un égal brio par Iago, ainsi que les diverses raisons de son ressentiment, pourraient servir d'illustration à la conception Hobbesienne exposée dans le *Leviathan* : la vérité et le mensonge sont des attributs de la parole et non des choses; là où le langage n'existe pas, n'existent ni le vrai ni le faux. La tragédie prendra corps avec l'application ultime du corollaire de ce principe: le bien et le mal sont subjectifs, puisque relatifs à la personne qui les conçoit comme tels¹⁰.

Il s'ensuit une succession d'actes et de propos décalés les uns par rapport aux autres. Othello doute soudain du sens du langage patent, et refuse de s'aventurer dans le langage latent d'Iago. Il exige des preuves, et on lui offre le récit d'un rêve fait par Cassio, une narration au second degré. Ou bien il épie son rival et interprète les expressions du visage en fonction de ses soupçons; il reconstitue un discours qu'il n'entend pas, mais qu'il imagine de toutes pièces. Dans le rapport à l'autre, comprendre le signifié est la condition première et indispensable: à Venise Othello sut capter le message verbal de Desdemona amoureuse: "upon this hint I spake" (I. 3. 166). A présent, il trouve éloquent un simple symptôme, celui d'une main moite (III. 4. 34-5), déchiffre une pantomime (IV. 1. 135-9), donne aux hiéroglyphes brodés sur un mouchoir le pouvoir de protéger une union conjugale, au mouchoir lui-même la valeur de preuve de fidélité. Les choses remplacent les valeurs humaines, comme les signes ont pris la place de la parole authentique, celle qui engageait la foi.

La dépossession du héros commence donc par le langage, néanmoins Othello n'est pas le premier à détourner le discours de sa fonction de communication. Le jeu de portraits, auquel se livrent longuement Desdemona et Iago en attendant le retour du Maure pris dans la tempête,

détruit le rôle d'échange ou d'information¹¹. De façon aussi flagrante les affirmations de Brabantio et de Roderigo relatives aux inclinations "naturelles" ne sont pas des assertions personnelles, mais le reflet de l'opinion. Ils confondent "nature" et "coutume"¹² de la même manière qu'Othello confondra plus tard loi divine et châtement social, amour et vanité, intégrité et réputation. L'inadéquation entre la subjectivité et le langage mine inéluctablement la personnalité, car le sujet croit s'exprimer, alors que son discours ne véhicule que la voix communautaire. Le processus atteindra son apogée quand le héros niera son amour pour Desdemona au point de l'immoler en justifiant légalement son geste.

A cet égard, les premiers moments de la pièce sont significatifs: Roderigo, tapi dans l'ombre, n'a pas d'existence propre; il n'est rien que ce qui se dit à travers lui et par lui. Aiguillonné par les grossières allusions bestiales de Iago qui sait stigmatiser l'indignité sociale, Roderigo, véritable dupe comique au départ, se contente de poursuivre cette veine sur un mode plus courtois, peut-être parce qu'il a décliné son identité: "your fair daughter / ... To the gross clasp of a lascivious Moor / ... Your daughter... / ... hath made a gross revolt; / Tying her duty, beauty, wit, and fortunes, / In an extravagant and wheeling stranger, / Of here, and every where" (I. 1. 122-37). La charge réelle des mots est à dissocier de leur valeur significative propre. Pantin ridicule dans les mains de Iago, le rival évincé devient néanmoins le représentant de "l'Hydre aux cent bouches" (II. 3. 295), de "l'opinion"¹³, cette force considérable qui aveugle et empêche l'individu.

L'absence de visage chez Roderigo provient de l'absence de vrai langage, la nymphe Echo ne put jamais être aimée de Narcisse. Roderigo nous révèle par contrecoup l'orientation de la tragédie dans son déterminisme social que rien ne pourra arrêter: l'être entravé par l'opinion subit le discours d'autrui, accepte comme siens les préjugés sociaux dans la mesure où ils sont présentés sous forme de dictons, d'images familières dont l'aspect proverbial, donc juste et évident, convainc. La subjectivité a été remplacée par un corps multiple étranger, et cette substitution ou vol de la propriété s'accompagne de la perte de l'initiative dans le langage. "O fool, fool, fool" (V. 2. 324) s'exclame Othello devant l'irréparable. L'iconographie du Fou le représentait volontiers comme un homme réduit au mutisme, tandis qu'un coq perché sur sa tête jasait à loisir¹⁴. Les insultes proférées par Emilia à l'encontre du protagoniste: "O gull, O dolt" (V. 2. 164), "O murderous coxcomb! what would such a fool..." (234) soulignent l'abjection finale d'un être noble à l'origine. La dupe comique sur la scène élisabéthaine était avant tout une imitation sociale, le plus souvent consciente¹⁵. La dupe tragique va bien au-delà dans le domaine de la fraude, puisqu'elle assimile et reproduit inconsciemment mais parfaitement la mentalité du groupe, et cela jusqu'au sacrifice de l'aimée.

Othello quitte le monde de l'action où il s'affirme dans son intégrité: "My parts, my title, and my perfect soul, / Shall manifest me rightly" (I. 2. 31-2), pour le monde de la paix où l'on n'existe que dans le regard de l'autre, regard spéculaire qui déforme plus qu'il ne réfléchit. Ce passage s'accompagne d'un changement dans l'usage du langage qui cesse d'être un instrument: le vassal est devenu un maître à l'autorité tyrannique¹⁶. Peu à peu le discours du héros semble envahi par une sorte de rumeur provenant des propos tenus par les autres personnages manipulés.

Ainsi le désespoir de Cassio devant la perte de son honneur anticipe celui d'Othello; toutefois, dans ce cas précis, les liens étroits d'amitié unissant les deux hommes peuvent expliquer la similitude de leurs réactions. Plus grave apparaît la répercussion chez le protagoniste de l'esprit mercantile incarné par Roderigo. En effet, contrairement aux Sénateurs représentant la guerre sainte contre les Turcs, Roderigo, "poor trash from Venice", dès sa seconde apparition rappelle indirectement que la puissance vénitienne est basée sur l'argent. Il s'embarque pour Chypre nanti de bijoux: "jewels... would have corrupted a votarist" (IV. 2. 188-9) et de richesses qu'il juge capables de briser les liens sacrés du mariage. Cette vénalité que Roderigo attribue à la personne aimée se retrouve dans la célèbre scène où le héros offre de l'argent pour obtenir les faveurs de "la catin qui épousa Othello": "there's money for thy pains" (IV. 2. 95). Mais déjà à son arrivée à Chypre, Othello désireux de faire partager sa félicité avait curieusement eu recours à une métaphore commerciale: "The purchase made, the fruits are to ensue, / The profit's yet to come 'twixt me and you" (II. 3. 10-11). Plus tard, après le meurtre, il transformera la parabole évangélique du marchand qui vendit tout son bien pour acquérir une perle: il affirme à Emilia qu'il n'aurait pas "vendu" Desdemona en échange d'un monde fait d'une entière chrysolithe... si elle lui avait été fidèle (V. 2. 144-7). L'inversion des termes de la transaction, et, surtout la subordination de la valeur de l'objet à un critère altèrent fortement l'impression d'absolu souhaitée. Quelques scènes auparavant, Roderigo, l'amoureux inconditionnel et obstiné, avait reconnu sa défaite, mais demandé en compensation la restitution des bijoux en usant d'une terminologie légale (IV. 2. 199-201).

L'écart entre le "gentilhomme dupé" - qualification première de Roderigo dans le *quarto*¹⁷ - et Le Maire se réduit considérablement. Progressivement se met en place, à l'intérieur de la pièce, un vaste réseau engendré par des répliques parallèles ou des mots qui s'interpénètrent entre les personnages et le protagoniste. De sorte qu'à la structure apparente, ferme et monolithique, constituée par les effets de la jalousie et par l'ascendant du décepteur sur sa victime, s'ajoutent ces entrelacs ondoyants du langage, témoins d'une large contamination sociale et source d'une dynamique tragique au réel pouvoir de sape.

Certes, d'un point de vue iconique, la scène où Brabantio demande de la lumière, puis vient réclamer justice auprès du Sénat est à rapprocher de celle où Othello pénètre dans la chambre nuptiale, un flambeau à la main, et invoque le jugement de Dieu. Mais bien plus tôt dans la pièce le Maure, peut-être parce qu'il est entré dans la "vallée des ans", est déjà devenu par toute une thématique une réplique de Brabantio, le Père outragé qui a instauré l'interdit social. Son invocation à la loi de nature: "For nature so preposterously to err" (I. 3. 62) est reprise par Othello: "And yet how nature erring from itself" (III. 3. 231). La découverte du vol, "robb'd", "stolen", amène le regret d'être père ou mari: "Who would be a father?" (I. 1. 164), "Why did I marry?", "O curse of marriage" (III. 3. 246, 272), tandis que leur douleur ou leur fureur se manifestent pareillement en des images centrées sur la violence d'eaux tumultueuses: "for my particular grief / Is of so flood-gate and o'erbearing nature, / That it engulfs and swallows other sorrows" (I. 3. 55-7), "Like to the Pontic sea, / Whose icy current, and compulsive course, / ... Till that a capable and wide revenge / Swallow them up" (III. 3. 460-7). Leur foi en l'être cher leur dicte des défis impérieux: "Destruction light on me" (I. 3. 177), "Perdition catch my soul" (III. 3. 91), mais leurs rapports d'affection ressemblent à une entrave tant ils sont exclusifs: "thy escape would teach me tyranny, / To hang clogs on 'em" (I. 3. 196-7), "Though that her jesses were my dear heart-strings" (III. 3. 265). Quant à leur rejet définitif, il nous étonne par sa généralisation intransigeante: "Fathers from hence, trust not your daughters' mind" (I. 1. 170), "That we can tell these delicate creatures ours, / And not their appetites!" (III. 3. 273-4).

Dans une telle composition basée sur des phénomènes de réverbération de phrases clefs, le tragique apparaît bien comme "la nécessité de la répétition"¹⁸. Si nous admettons, avec Artaud et Derrida, que l'origine du théâtre est "une main portée contre le détenteur abusif du logos, contre le père"¹⁹, l'éviction de Brabantio marque le départ de la tragédie; cette dernière atteint ensuite son apogée quand le "parricide" a assimilé dans sa subjectivité le discours du père et le reproduit. Othello le fait sien au point d'invoquer à son tour le pouvoir de la magie ou de se saisir du concept d'obéissance, dernier recours du Père à l'acte I. Mais cette démarche n'est ni consciente, ni volontaire; il ne s'agit pas d'*omophagia*. Au contraire nous constatons un amoindrissement considérable du protagoniste dans ses divagations face à Lodovico ou dans son souci obsessionnel concernant un mouchoir.

La reprise des termes ou des expressions aboutit à une impression de rêve où les mots chargés de plurivocité ne sont que des transcriptions, des traces d'événements passés.

Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est... pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée ... d'un spasme ... où tout dans la création s'élève et s'exerce contre notre état d'être constitués.²⁰

L'écriture figurative du rêve, qui pénètre la tragédie surtout à partir du troisième acte, fait du héros un "reflet" des autres subjectivités, un personnage qui illustre l'alchimie du théâtre selon Artaud et fait surgir le "double" de la réalité, un double nécessairement inhumain et dangereux²¹.

Dans ce phénomène de duplication l'identité foncière du sujet est en péril, c'est ce que démontre le personnage de Cassio dans son rapport avec Othello. La scène suivant la querelle du lieutenant avec Roderigo est un pivot de la tragédie, car elle explique la fracture de l'unité psychique. Othello, avant même de connaître le coupable, annonce sa détermination à le rejeter "fut-il [son] frère jumeau". La force de l'image de la gémellité, quasi pléonastique: "twin'n'd", "both at a birth", attire l'attention sur l'unité dans la multiplicité et sur la similitude. La rupture avec l'ami sera une division du moi. Le langage là encore paraît par sa puissance imposer à l'homme son devenir, lui dicter des actes contraires à ses intentions.

Cette scission provoque chez Cassio une véritable *automachia*, pour emprunter l'expression du Puritain George Godwin, un désespoir qui amène une déchirante guerre civile en lui-même. Le lieutenant, qui affirmait sa satisfaction à se trouver parmi les élus: "there be souls that must be saved, and there be souls must not be saved", "For mine own part,... I hope to be saved" (II. 3. 96-8,100-1), voit s'ouvrir sous ses pas un abîme d'horreur, celui de l'Enfer. Voici qu'il évolue vers une "identité négative", celle où seul émerge l'aspect mauvais de la personnalité²². Cassio partage avec l'auditoire élisabéthain la peur lancinante d'une vie prédestinée à se terminer dans la damnation, crainte qui surgit chez Othello au même moment "Are we turn'd Turks, /... For Christian shame, put by this barbarous brawl" (II. 3. 161,163).

Cassio contemple sa dégradation et attribue au vin des origines diaboliques puisque les libations ont permis le développement des facultés malignes qui rabaisent l'homme à l'état d'animal: "transform ourselves into beasts" (II. 3. 284). L'animalité, "l'homme cornu", Othello la découvrira bientôt, mais il refusera de reconnaître que la source est en lui: "A horned man 's a monster, and a beast" (IV. 1. 62). A l'opposé, Cassio, dans un examen de conscience attentif, digne de l'investigation puritaine, détecte avec terreur un autre moi sous l'emprise du mal, un "hérétique" qu'il faut extirper²³, et il en vient à se mépriser (II. 3. 289).

Cet abaissement volontaire de soi contraste avec la fureur d'Othello dirigée contre autrui, malgré un accès de lucidité lui dévoilant son propre conflit intérieur où domine la passion (II. 2. 196-8). Après la faute irrémédiable de son crime, admettra-t-il seulement l'autre en lui-même, la partie "païenne" et traîtresse qu'il sacrifiera de façon impitoyable²⁴. Dans cette tragédie reposant sur des contrastes intenses, les personnages sont constamment préoccupés de la dualité, parfois du duel, entre le bien et le mal, le Ciel et l'Enfer, la pureté et le vice; mais ce tourment se change

en détresse quand ils surprennent en eux-mêmes l'existence de cet antagonisme. A la douleur de se sentir divisés s'ajoute l'angoisse calviniste de l'élection: on peut considérer à juste titre que le Protestantisme, et plus particulièrement le Puritanisme, ont rendu au théâtre élisabéthain les possibilités tragiques qui manquaient au mythe chrétien²⁵.

L'irruption des forces mauvaises survient après la tempête qui ouvre l'acte 2. Les éléments déchaînés ont mis en déroute la flotte turque, et cependant l'aspect de rébellion prévaut. Montano et les gentilshommes chypriotes sont terrifiés par les vagues "monstrueuses" qui parent à l'assaut du ciel et menacent d'éteindre la constellation polaire, ce guide du marin fixé pour l'éternité. La mer, décrite depuis le Moyen Age comme l'image du péché, reçoit souvent chez Shakespeare une fonction négative. Ici, elle nous fait songer à l'emblème de Whitney comparant les flots en furie à Satan faisant le siège de l'âme²⁶. Les deux amis sont séparés sur cette mer démoniaque: "the greatest contention of the sea and skies / Parted our fellowship" (II. 1. 92-3), et Othello arrive le dernier au port. Certes le bateau du Maure, image anthropomorphe, est solidement gréé (48), mais à grand-peine a-t-il pu soutenir cette traversée où la houle ne s'enflait que pour mieux précipiter le navire en une chute vertigineuse de l'Olympe en Enfer (187-9).

Une fois que l'épreuve maritime a déclenché le processus destructeur, une perte de conscience, qualifiée de "lethargy" pour Cassio et de "ecstasy" pour Othello, atteint les personnages. Eux qui représentaient la norme ou mieux une image idéale vont offrir soudain un autre aspect, sorte de violation de cette même norme. Le repentir de Cassio nous met en mémoire le "saint désespoir" qui selon Perkins était la marque de l'humilité et le signe du salut²⁷: "... can ransom me into his love again" (III. 4. 115). Pour sa part, Othello ne peut pas passer par ces différents stades: paradoxalement il affirme son attachement pour Cassio ou Desdemona au moment précis où il les exclut: "Cassio, I love thee, / But never more be officer of mine" (II. 3. 239-40), "I will kill thee, / And love thee after" (V. 2. 18-9). Sa démarche égocentrique marque sa finitude; le protagoniste s'enferme dans une négativité, celle du même. Il veut châtier le mal, mais ne sait pas le localiser. Dans sa dernière tirade, il établit une distance entre "je" et "un homme", "I" et "one", le second étant passif, sorte de jouet de puissances obscures. Le moi tragique a succédé au moi épique. Le déterminisme de l'élection ne s'ajoute-t-il pas au déterminisme social pour rendre l'homme encore davantage étranger à lui-même?

Etranger comme le devint Penthée sur son propre territoire. La tragédie d'*Othello*, en effet, se rapproche du rituel du mythe dionysiaque tel qu'il apparaît dans les *Bacchantes* ou *Lenai*²⁸. Une même suffisance et un semblable soucis d'ordre dictent au Maure et au roi de Thèbes une attitude rigoureuse de refus envers Dionysos, synonyme d'ivresse et de licence.

L'interdiction du culte orgiaque peut être considérée comme le reniement de toute une partie déraisonnable ou franchement insensée qui existe normalement en l'homme. Ne pas l'admettre constitue une offense majeure. Le banissement du dieu sylvestre entraîne son courroux et une vengeance atroce: il frappe de démence ses détracteurs, puis les attire dans le piège de la mort: "That's death 's unnatural, that kills for loving".

-
- 1 - L'édition utilisée est celle de l'Arden Shakespeare, ed. M. R. Ridley (London: Methuen, 1958).
 - 2 - Eldred Jones, *Othello's Countrymen* (London: Oxford U. P., 1965), Carol McGinnis May, "Othello's Need for Mirrors," *Shakespeare Quarterly*, XXXIV (1983), pp. 261-70.
 - 3 - John R. Hale, *War and Society in Renaissance Europe, 1450-1620* (London: Fontana Books, 1985), Chapter 2, "The Military Reformation," pp. 46-74.
 - 4 - Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (Paris: Gallimard, Coll. Idées, 1964), "Théâtre oriental et théâtre occidental," pp. 104ff, "Quatrième lettre sur le langage," pp. 178-9.
 - 5 - Le seul monologue se situe vers le milieu de la scène de la tentation, III. 3. 262-283.
 - 6 - M. Blanchot, "La cruelle raison poétique," in *Artaud et le théâtre de notre temps* (Paris, 1964), p. 30.
 - 7 - Alessandro Serpieri, "Reading the Signs: Towards a Semiotics of Shakespearean Drama," transl. Keir Elam, in *Alternative Shakespeares* (London: Methuen, 1985), p. 135 et p.142.
 - 8 - Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* (Paris: Larousse, Coll. Langue et langage, 1973), p. 43: "... l'image symbolique doit être saisie intellectuellement pour que le message puisse être interprété."
 - 9 - Ben Jonson, *Discoveries*, ed. C.H. Herford and P. & E. Simpson, *Works*, Vol. 8 (Oxford, 1947), p. 625: "Language most shewes a man: Speake that I may see thee. It springs out of the most retired, and inmost parts of us, and is the Image of the Parent of it, the mind."
 - 10 - Thomas Hobbes, *Leviathan* (Oxford: Blackwell, 1946), Chapitres 4 et 6.
 - 11 - Martin Heidegger, *L'être et le temps* (Paris: Gallimard, 1964), pp. 208-9: "Le bavardage est donc par nature dissimulateur (...) parce qu'il prétend être parvenu à la compréhension de ce dont il parle, [il] compromet, empêche ou retarde, de manière caractéristique toute question et toute discussion ultérieures."
 - 12 - Richard Marienstras, *Le proche et le lointain* (Paris: Minuit, 1981), Chapitre 6 "Othello ou l'époux éloigné," pp. 214-8.
 - 13 - Soulignons l'importance de la réplique du Clown dans *Othello*, III. 4. 13-4: "I will catechize the world for him, that is, make questions and by them answer."
Ben Jonson, *Discoveries*, op. cit., p. 564: "Opinion is a light, vaine, crude, and imperfect thing, settled in the Imagination; but never arriving at the understanding, there

to obtaine the tincture of Reason. Wee labour with it more then Truth. There is much more holds us, then presseth us."

George Chapman, *The Widow's Tears*, V. 1. 98-99: "Opinion, the blind goddess of fools, foe to the virtuous, and only friend to undeserving persons."

- 14 - Quinten Massys, "An Allegory of Folly," from the Julius S. Held Collection, New York. Plate 2 in William Willeford, *The Fool and his Scepter* (Evanston, Ill.: Northwestern U. P., 1969), p. 7.
Gerta Calmann, "The Picture of Nobody, an Iconographical Study," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1-2 (January-June 1960), pp. 60-99, Appendix, pp. 100-104.
- 15 - Particulièrement les "gulls" des comédies de Jonson, de Chapman ou de Middleton.
- 16 - Martin Heidegger: "L'homme se comporte comme s'il était le créateur et le maître du langage, alors que c'est le langage, au contraire, qui est et qui demeure son souverain." Cité dans Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations* (Paris: Gallimard, Coll. Idées, 1973), p. 188.
- 17 - "Rodorigo, a gull'd Gentleman."
- 18 - Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil, Points, 1967), p. 364.
- 19 - *Ibid.*, p. 350.
- 20 - A. Artaud, op. cit., p. 140.
- 21 - *Ibid.*, pp. 71-2.
- 22 - Selon le concept de Erik Erikson.
- 23 - Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare* (Chicago, 1980), p. 9: "This threatening Other - heretic, savage, witch, adulteress, traitor, Anti-Christ - must be discovered or invented in order to be attacked and destroyed."
- 24 - Richard Marienstras, op. cit., p. 236.
- 25 - Martha Tuck Rozett, *The Doctrine of Election and the Emergence of Elizabethan Tragedy* (Princeton, Princeton U. P., 1984), p. 7, note 5.
- 26 - Yves Peyre, "Macbeth et le naufrage," *Cahiers du Cerli*, N° 3 (octobre 1981), pp. 60-1, pour une excellente interprétation de l'emblème (II, Emb. 19).
- 27 - William Perkins, *A Golden Chaine: or The Description of Theology* (London, 1635), p. 364 et p. 378.
- 28 - F. M. Cornford suggère une filiation entre l'antagoniste de la tragédie grecque, Penthée et *l'alazon*, figure comique de la dupe. *The Origin of Attic Comedy* (Cambridge, 1934), pp. 129ff. Cette hypothèse renforce notre étude de la réduplication des personnages manœuvrés dans *Othello* essentiellement par des répétitions et/ou des parallèles au niveau du langage.